

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Abdelhamid Ibn Badis – Mostaganem
Faculté des Langues Étrangères
Département de Français



THESE

Intitulé

**Poétique de la folie dans le roman algérien contemporain.
Cas de Lynda Nawel Tebbani, Lynda Chouiten et Samir
Toumi.**

Thèse élaborée en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat

Spécialité : Littérature francophone

Présentée par : LATACHI Imene

Sous la direction de : Dre. MOUSSEDEK Leila

Soutenue publiquement, le 04/06/2025, devant le jury composé de :

Noms & Prénoms	Grade	Qualité	Établissement de rattachement
BENAMMAR Khadija	Professeure	Présidente	Univ. Abdelhamid Ibn Badis. Mostaganem.
MOUSSEDEK Leila	MCA	Rapporteure	Univ. Abdelhamid Ibn Badis. Mostaganem.
DALI YUCEF Fatima	Professeure	Examinatrice	Univ. Abou Bakr Belkaid, Tlemcen.
BENTAIFOUR Nadia	MCA	Examinatrice	Univ. Abdelhamid Ibn Badis. Mostaganem.
MESKINE Mohamed	Professeur	Examineur	Univ. Dr. Moulay Tahar, Saida.
DJAFAR Amel	MCA	Examinatrice	Univ. Abdelhamid Ibn Badis. Mostaganem.

Année universitaire : 2024/2025

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Abdelhamid Ibn Badis – Mostaganem
Faculté des Langues Étrangères
Département de Français



THESE

Intitulé

**Poétique de la folie dans le roman algérien contemporain.
Cas de Lynda Nawel Tebbani, Lynda Chouiten et Samir
Toumi.**

Thèse élaborée en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat

Spécialité : Littérature francophone

Présentée par : LATACHI Imene

Sous la direction de : Dre. MOUSSEDEK Leila

Soutenue publiquement, le 04/06/2025, devant le jury composé de :

Noms & Prénoms	Grade	Qualité	Établissement de rattachement
BENAMMAR Khadija	Professeure	Présidente	Univ. Abdelhamid Ibn Badis. Mostaganem.
MOUSSEDEK Leila	MCA	Rapporteure	Univ. Abdelhamid Ibn Badis. Mostaganem.
DALI YUCEF Fatima	Professeure	Examinatrice	Univ. Abou Bakr Belkaid, Tlemcen.
BENTAIFOUR Nadia	MCA	Examinatrice	Univ. Abdelhamid Ibn Badis. Mostaganem.
MESKINE Mohamed	Professeur	Examineur	Univ. Dr. Moulay Tahar, Saida.
DJAFAR Amel	MCA	Examinatrice	Univ. Abdelhamid Ibn Badis. Mostaganem.

Année universitaire : 2024/2025

Les hommes sont si nécessairement fous, que ce serait être fou, par un autre tour de folie, de n'être pas fou.

BLAISE PASCAL

Les fous, les marginaux, les rebelles, les anticonformistes, les dissidents... Tous ceux qui voient les choses différemment, qui ne respectent pas les règles. Vous pouvez les admirer ou les désapprouver, les glorifier ou les dénigrer. Mais vous ne pouvez pas les ignorer. Car ils changent les choses. Ils inventent, ils imaginent, ils explorent. Ils créent, ils inspirent. Ils font avancer l'humanité. Là où certains ne voient que folie, nous voyons du génie. Car seuls ceux qui sont assez fous pour penser qu'ils peuvent changer le monde y parviennent.

JACK KEROUAC

Dédicace

A mes P A R E N T S

A l'être spirituel qui a insufflé chaque mot de cette thèse, GHOUFRANE.

A la mémoire de Madame BELKADI AIDIA.

Remerciements

Si les mots du cœur ont toutes les vertus, qu'ils expriment alors notre profonde gratitude envers celle qui n'a jamais manqué l'occasion, et ce durant nos trois ans de réflexion et de rédaction, d'adoucir un thème aussi âpre que celui de la folie, par ses rires, ses fou-rires et sa joie de vivre. Cette thèse, plus qu'une occasion de lecture et d'analyse, a été l'aboutissement d'une Rencontre, d'une Découverte et d'une Renaissance. Rencontrer soi dans l'Autre et découvrir une nouvelle version de soi, pour enfin renaître de ses cendres. Que Madame Moussedek Leila trouve dans ces mots l'expression de notre profonde reconnaissance !

Durant notre périple rédactionnel une personne si chère a daigné répondre présente à chaque nouvel appel à participation dans toute manifestation scientifique, non pas par obligation administrative, mais par obligeance amicale. Que l'enfant des Aurès, le descendant et l'œuvre des Nememchas, soit ici-bas remercié.

Si nous pouvons soulever tous les mots du monde pour rendre hommage à l'ensemble de nos enseignants depuis l'école primaire jusqu'à cette heure, nous l'aurons certainement fait. Que tous nos enseignants depuis l'Ecole Abdelhamid Ibn Badis, le Collège El Ouriachi, le Lycée El Ibrahimy, L'Université Belhadj Bouchaib à Ain Temouchent, et en couronnant la randonnée circulaire par un retour aux sources, à L'Université Abdelhamid Ibn Badis à Mostaganem, que tous nos enseignants, trouvent le même univers paradisiaque, dont on nous a fait l'honneur de découvrir, dans cette vie comme dans une autre.

Comme note finale, nous tenons à remercier ceux qui ont valorisé notre travail de recherche, en acceptant de l'évaluer ; que Mmes BENAMMAR Khadija, BENTAIFOUR Nadia, DALI-YOUCHEF Fatima, DJAFAR Amel, et Monsieur MESKINE Mohamed Yacine, trouvent dans cet espace le témoignage de notre gratitude.

Sommaire

Introduction générale	7
Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie.....	8
Chapitre 01 : L'éclatement du texte :	10
A L'hybridité générique, un éclatement scriptural	11
B Le métissage linguistique, un éclatement des langues	22
C La polyphonie narrative, un éclatement des voix.....	34
Chapitre 02 : L'éclatement dans l'intertexte.....	47
A La folie et le sacré, de l'intertexte religieux :.....	49
B La folie, une figure mythique. De l'intertexte mythologique	64
C L'intertextualité, une dynamique textuelle	90
Chapitre 03 : L'éclatement de l'espace.....	107
A L'espace d'Avant-folie	110
B L'espace de folie.....	118
C L'espace d'Après-folie.....	135
Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie.....	148
Chapitre 01 : Typologie de la folie :	150
A. L'aliénation	159
B. La schizophrénie	172
C. La psychose	185
Chapitre 02 : Lemme et corollaire de la folie	195
A L'ambivalence comme fondement de la folie	196
B Folie et sémiologie du miroir	207

C	Du miroir à la mémoire	231
Chapitre 03 : De la follittérature : Folie, art et thérapie.....		244
A	La folie, une condition d'art.....	245
B	La psychiatrie, une extériorisation de la folie	262
C	Le voyage cathartique	274
Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie.....		285
Chapitre 01 : <i>Folimousikê</i> : La folie comme composition musicale		287
A.	Les chœurs de la folie	292
B.	Du concertino mentalis	295
C.	Vers un <i>duophrène</i> : concerto avec soliste.....	299
Chapitre 02 : Le silence, une pause scripturale.....		316
A.	Le silence existentiel.....	319
B.	Le silence identitaire	324
C.	Le silence libérateur.....	334
Chapitre 03 : De la musique à la mystique		350
1.	Reflet mystique à travers la narration	351
2.	La danse des soufis. Les personnages fous, des derviches ?	363
3.	La fin ouverte, vers une quête mystique	369
Synthèse		375
Annexe		400
Les références bibliographiques.....		383
Table des matières		427

Liste des sigles utilisés

L : L'effacement

UV : Une valse

DMTNE : Dis-moi ton nom folie

NB : Ces abréviations, suivies du numéro de la page, seront mises entre parenthèses au corps du texte. Les références complètes se trouvent en bibliographie.

Introduction générale

Introduction générale

À l'aube du XXe siècle, le roman algérien contemporain d'expression française a connu un essor prépondérant. Un développement hardi et fécond en matière de production romanesque s'est conséquemment enclenché. Car loin de se limiter à des récits évidés où les mêmes scènes prennent de nouvelles allures avec des noms de personnages différents, et dépassant les stéréotypes de la théorie postcoloniale, la narration algérienne contemporaine représente, a contrario, du renouveau esthétique, thématique et poétique.

Ce renouveau et cette diversité de la production littéraire algérienne contemporaine ont été salués et reconnus dans les quatre coins du monde. Hadj Milliani n'a pas manqué de défendre le statut prolifique et salubre de cette production : « *Les œuvres singulières présentes dans le champ littéraire algérien témoignent évidemment d'une vraie dynamique mais induisent aussi des questionnements plus ouverts et contrastés.* »¹ La dimension esthétique que propose cette production met en amont la réalité implantée dans la nouvelle actualité, alimentée par un déchirement linguistique, et subséquemment, identitaire.

La dissension et les controverses relatives aux inclinations de l'époque se présentent comme un déchirement multiforme dans la vie social, qui se dévoile dans l'éclatement de l'écriture à l'intérieur du texte. Comment dire, dans ces circonstances, la perspective créative du texte littéraire tout en rendant compte de son malaise identitaire, voire existentiel ? C'est en voulant répondre à cette interrogation que les romans contemporains s'échafaudent en offrant des constructions romanesques qui instaurent de nouvelles postures littéraires.

En inscrivant leur production dans la perspective de la multiplicité, de l'hybridité et du métissage, les romanciers donnent naissance à des œuvres forgées par l'actualité algérienne contemporaine, s'ouvrant vers l'universalité. L'imaginaire littéraire est repensé de ce fait par ces écrivains qui font de la folie un thème central de leurs créations.

¹ Miliani, Hadj, Avant-propos de l'ouvrage *Le Roman Algérien Contemporain*, Sous la direction de Sari Mohamed Latifa et Tebbani Lynda-Nawel ; nouvelles postures, nouvelles approches, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021, p. 04.

Introduction générale

Ce n'est nullement un fruit du hasard si ce thème fait recette sur la scène littéraire. Il n'est d'ailleurs pas question de choix : la folie s'impose d'elle-même quand le dérèglement s'annonce. Pourtant, elle est l'une des thématiques les plus anciens. Michel Foucault le dévoile clairement dans l'intitulé même de son ouvrage phare : *Histoire de la folie à l'âge classique*. Encore faut-il dire que la folie n'a pas d'âge, et qu'elle est, à l'image de la mort : omniprésente, comme en témoigne Amina Azza Bekkat, qui cite Shoshana Felman dans *La folie et la chose littéraire* : « *De nombreux critiques se plaisent à remarquer que récemment les discours sur la folie se sont multipliés. « Elle est devenue aujourd'hui, une communauté de lieu discursif.* »². Il convient de reconnaître que si la folie a vu le jour depuis que le monde est monde, il n'en demeure que plus certains que les écrivains de la nouvelle génération actualisent le statut du personnage fou en écrivant la folie au contemporain.

Les personnages aussi bien que l'écriture sont en révolte et les normes, comme les lois, sont abrogées. Plus aucun lien ne lie le discours romanesque de la folie aux normes, à la *norma*, à ce terme si redondant dans la réalité algérienne : normal. Deux syllabes pour dire son malaise [nɔr] [mal]. Le deuxième segment : mal, résonne très fortement dans ce leitmotiv.

Cependant, c'est parce que le personnage fou s'avère prétendument n'avoir pas la raison (la faculté pensante), que les écrivains lui donnent toutes les raisons (les motifs) d'avoir raison. Amel El Bachir revient vers la folie dans l'ouvrage collectif *Le roman algérien contemporain* et annonce : « *La folie procure au romancier une liberté langagière qui n'a pas de limite et qui se manifeste à travers l'inconscience et l'incohérence de ses protagonistes.* »³ En effet, sous le masque de la folie, l'écrivain libère complètement sa voix et ose, haut et fort, la dénonciation. Michel Foucault n'a pas manqué de le souligner : « *L'insensé lui-même n'est jamais qu'une ruse de sens,*

² Bekkat, Amina Azza, *Regards sur les littératures d'Afrique*, Office des publications universitaires, Alger, 2006, p. 167

³ El Bachir Amel, *L'éclatement spatial et ses représentations dans L'effacement de Samir Toumi*, in *Le Roman Algérien Contemporain*, Sous la direction de Sari Mohamed Latifa et Tebbani Lynda-Nawel, contemporain ; nouvelles postures, nouvelles approches, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021, p. 61

Introduction générale

une manière pour le sens de venir au jour. »⁴

De cette façon, la folie donne matière à réflexion. Le fou, aussi insensé que l'écrivain puisse décrire, paraît au lecteur une voix assez familière avec des propos percutants et un regard lucide dans une philosophie herméneutique de l'être. En écrivant la folie au contemporain, voilà que les romanciers se rendent compte qu'ils écrivent le contemporain fou. Car, en voulant rendre compte d'une réalité malaisante dans leur propre pays, les lecteurs dans le monde entier, s'y identifient. Ce caractère de la folie qui s'étend vers l'Universel peint les romans d'une allure indémodable.

Si, comme nous l'avons évoqué supra, la folie ne se choisit pas, qu'elle s'impose aux romanciers, nous, a contrario, nous l'avons choisi comme sujet de notre thèse. Plusieurs raisons motivent ce choix.

Notre principale motivation s'explique par notre ambition de voguer sur les flots du mystère, de l'indicible et du flou. Nous trouvons pour ainsi dire réponse à l'ensemble de ce brouillard réflexif dans le personnage fou. Il répond clairement à nos attentes et centres d'intérêt tout en posant d'autres dans une spéculation philosophique peinte d'un traitement psychique qui nous importe.

Nous n'avons voulu limiter cet intérêt que nous portons à ce thème à une lecture plaisir uniquement, raison pour laquelle nous avons mené, dès notre première année master, une étude comparative sur la folie contenue dans le roman *Harrouda* de Tahar Ben Jelloun et *L'escargot entêté* de Rachid Boudjedra. Ce même thème de la folie allait faire l'objet d'étude de notre mémoire de maîtrise intitulé : «D'une expression de la folie à une folie d'expression dans *Une Valse* de Lynda Chouiten», que nous avons publié aux maisons d'édition l'Harmattan par la suite, et dont nous avons intitulé: *De la folie et de son expression*.

Ces ensembles de facteurs ont été décisifs dans le choix de notre thème en ce qui concerne notre thèse de doctorat. Entre autres, placer le corpus au cœur de la littérature algérienne contemporaine s'explique par notre appartenance Nord-africaine.

⁴ Cité par Miraux, Jean-Phillipe (1998), Maurice Blanchot : Quiétude et inquiétude de la littérature, Paris, Nathan Université, p.57.

Introduction générale

Notre corpus d'étude s'est constitué, de ce fait, au fil de nos lectures incessantes que nous présentons dans ce qui suit :

Dis-moi ton nom folie raconte la quête existentielle de Skander El Ghaib, un algérien qui s'est retrouvé du jour au lendemain dans un asile psychiatrique de la banlieue Sud de Paris. Retraçant la folie au masculin, ce récit raconte l'enfermement de ce personnage amnésique-aphasique devenu fou.

Une Valse retrace les aventures d'une couturière quadragénaire dont le nom est Chahira Lahab, qui parvient à se qualifier à la finale d'un concours international de stylisme à Vienne. Avant de se rendre dans cet espace, elle doit donner suite à sa quête en Algérie, lieu qui ne fera qu'aggraver son mal mental, à savoir la psychose.

L'Effacement est un roman philosophiquement allégorique. Dans une quête historique et sociale, le personnage central se heurte à l'anonymat et perd son reflet un an après la mort de son père, l'illustre moudjahid Hacéne.

Notre présent travail de recherche s'intitule : **Poétique de la folie dans le roman algérien contemporain. Cas de Lynda Nawel Tebbani, Lynda Chouiten et Samir Toumi.** Notre objectif consiste à examiner la problématique suivante : Comment la thématique de la folie est-elle représentée dans le roman algérien contemporain ; et par l'emploi de quelles techniques d'écriture ?

A partir de cette problématique, se ramifieront d'autres questionnements auxquelles nous tenterons également d'apporter des réponses :

- Comment le thème de la folie se présente-t-il comme un éclatement polymorphe et de quelle manière se manifeste cet éclatement dans le roman algérien contemporain ?
- Dans quelle mesure la folie devient un prétexte de création littéraire dans notre corpus ?
- Quelles innovations pour un thème dit antique ?

Deux hypothèses nous paraissent envisageables, qui se vérifieront au long de cette réflexion.

Introduction générale

La première réponse hypothétique suppose que la poétique de la folie dans le roman algérien contemporain se déploie selon trois modalités, à savoir : dans l'écrit, dans la psyché et dans la musicalité. Ces trois dimensions seraient l'édifice qui aurait forgé une poétique de la folie.

Quant à la seconde hypothèse, elle présumerait que le discours de la folie serait traversé par une herméneutique langagière due essentiellement à l'imprégnation discursive par une scission figurante dans le fonctionnement textuel et phrastique interne.

Nous proposons de constituer notre travail de recherche selon une modalité pluridisciplinaire et donc éclectique. Comme notre corpus est totalement ou en majeure partie éclaté, notre approche méthodologique sera un fusionnement de plusieurs approches.

Afin de concrétiser notre démarche analytique, nous proposons d'appliquer dans un premier temps l'approche stylistique dont les éléments théoriques figurent dans les travaux de René Wellek, Karl Cogard, Michel Raimond et Bernard Valette. Cette analyse fera appel à l'approche thématique, ce qui nous permettra d'introduire peu à peu la folie narrative avec la folie structurale dont jonche le corpus.

Nous proposons dans un deuxième temps de faire appel à l'approche psychocritique. Sur ce point, nous nous engouffrons in folie pour voir dans notre corpus de quoi la folie est-elle le nom ? Pour ce faire nous convoquons les travaux de Monique Plaza et de Françoise Tilkin. Cette approche ne pourrait être complétée sans la psychanalyse. Ainsi, nous convoquons des concepts opératoires de cette approche dont les éléments phares figurent dans les travaux de Sigmund Freud, Pierre Kaufmann, Frida Teller et Claudie Blozinger, pour ne citer que ces théoriciens.

Finalement, l'approche poétique sera au rendez-vous pour élucider davantage la douce folie repérable dans les trois narrations et ce par le truchement des théories de Meschonnic Henri, David Fontaine, Gérard Dessons et de Pierre Van Den Heuvel.

Notre réflexion s'articule autour de trois grandes parties. Intitulée *Folie et écrit, pour une stylistique de la folie*, cette première partie est une étude de la folie à travers

Introduction générale

la structure même des romans. Il ne s'agit pas encore d'évoquer la folie des personnages, mais de voir la folie dans la structure romanesque. La notion de l'éclatement sera mise en relief ce qui nous permettra de scinder cette partie en trois grands moments : l'éclatement du texte, de l'intertexte puis de l'espace.

La deuxième partie est une analyse psychocritique de la folie dont l'intitulé est *Formes et figures de la folie*. Il s'agit d'une étude dans la typologie de la folie, quel type de folie pour quel roman ? Ce qui nous engage dans une réflexion sur les lemmes et corollaire de cette folie. Cela étant abouti, nous offrons par la suite de voir quel échappatoire les personnages utilisent pour adoucir leur malaise mental. La notion de follittérature, forgé par Monique Plaza sera mise en relief pour élucider le rapport entre la folie, l'art et la thérapie.

En guise de conclusion, notre ultime partie, dont le titre est : *folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie*, se veut une lecture de la folie comme composition musicale et le silence comme pause scripturale. Faire appel au chant a logiquement abouti à la danse. De la musique en effet, nous avons fait un passage à la mystique dans ce dernier chapitre de cette troisième et dernière partie.

**Première partie : folie et écrit, pour
une stylistique de la folie.**

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Introduction de la première partie

De l'éclatement de la guerre à l'éclatement des bombes, le citoyen algérien est devenu à leur image : un être totalement éclaté. Éclatement est désormais le maître mot parleur. Des entorses génériques et des transformations scripturaires ont eu lieu. Les écrits sont alors fragmentés. L'éclatement passe, en effet, de l'être au texte. Une autre guerre algérienne s'enclenche : c'est la guérilla scripturale.

Un pullulement multidimensionnel dans la production algérienne contemporaine est à la fois la réponse à cette guerre sans merci et un style d'écriture hétéroclite qui transgresse la formalité en se voulant être anticonformiste. Tout est remis en question : forme comme fond. L'écriture qui s'est donnée pour ambition de dire l'être algérien contemporain s'est déclarée in folie par le biais de l'éclatement de l'écriture. Cela nous mène à poser ce questionnement : Comment se manifeste l'éclatement de l'écriture dans le roman algérien contemporain comme une folie d'expression ?

Cette première partie présente l'étude de l'éclatement textuel, intertextuel et spatial. Le but étant de démontrer la folie dans l'écrit, c'est-à-dire la folie dans le corpus, vers une stylistique de la folie. Pour ce faire, nous allons subdiviser cette première partie en trois chapitres.

Le premier chapitre, dont l'intitulé est *L'éclatement du texte*, est une étude sur la manifestation de l'éclatement dans les trois romans au niveau de la fragmentation textuel, en prenant en ligne de compte : l'hybridité générique, le métissage linguistique, puis, in fin, nous proposerons une réflexion sur la polyphonie narrative.

Le deuxième chapitre s'intéressera à *L'éclatement dans l'intertexte*. Nous puiserons à l'intérieur du corpus, de l'intertexte religieux et mythologique, puis nous analyserons les formes de coprésence et de dérivation dans l'intertexte. Cette

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

démarche vise à dévoiler l'acte de lire comme délire dans le roman algérien contemporain.

Le troisième chapitre, quant à lui, propose l'étude de *L'éclatement spatial* dans les trois romans. Ainsi, nous verrons comment l'espace s'éclate dans chaque récit à travers la folie et quel serait ses représentations.

Chapitre 01 : L'éclatement du texte :

Introduction :

À première vue, le lecteur se voit entraîner dans une sphère de folie. L'hétéroclisme frappe l'esprit d'un simple feuillettement de ce récit algérien contemporain, à travers sa diversité, sa complexité et son renouveau.

La littérature maghrébine, en l'occurrence le roman algérien, avec sa diversité et sa complexité ne cesse de s'affirmer avec le temps. En effet, le renouvellement du roman algérien de langue française au rythme de ce XXI^e siècle inaugure de nouvelles postures littéraires.⁵

Passer d'un genre à un autre, d'une langue à une autre, de la parole au silence, du texte aux passages vides et tout cela dans une seule page. Le lecteur se voit alors totalement dérouté et des questions commencent à effleurer son esprit dès lecture de ces récits : Un poème à l'intérieur d'un roman ! Est-ce un roman ? Un poème ? Ou un roman poème ? De la langue arabe dans une narration écrite en français ! Est-ce possible de procéder ainsi ? Tout un chapitre écrit en italique ! Qu'est-ce que cela pourra-t-il bien exprimer ?

Les questions s'enchaînent et se multiplient indéfiniment. De quoi ce récit est-il le nom ? Demeure la question phare. Alors, le titre du roman de Lynda-Nawel Tebbani

⁵ Sari Mohamed Latifa, *Le Roman Algérien contemporain ; nouvelles postures, nouvelles approches*, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021, p.7.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

vient en réponse à ces questions : Dis-moi ton nom folie. La folie dit son nom dans ces récits et sous multiples dimensions.

A L'hybridité générique, un éclatement scriptural

Le genre littéraire est ce qui permet de classer telle production dans une catégorie qui prend en considération la forme (roman, poésie, théâtre, etc.) ; le contenu (correspondance de presse, journal intime, aventure, etc.) et le registre (fantastique, tragique, comique, tragicomique, etc.). Ce genre « *fonde le pacte initial de réception, qui détermine la recevabilité et les effets du texte.* »⁶

Mais, la littérature algérienne contemporaine, à côté d'autres littératures, a fait éclater cette catégorisation dessuée ne voulant pas se ranger derrière une étiquette réductrice spécifique aux codes romanesques traditionnels.

Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si c'était celle-ci qui détenait par avance dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre.⁷

Nous allons étudier à présent cet éclatement scriptural dans la morphologie textuelle du corpus, de fond comme de forme. Les trois auteurs font recours dans leurs romans à des procédés narratologiques qu'ils empruntent à la poésie et au théâtre. Ce dérèglement générique s'offre au regard du lecteur d'un premier coup et dit clairement l'éclectisme. La multiplicité générique chez nos trois romanciers implique l'implantation de plusieurs micros séquences dans une unité macro générique.

Le soubassement du roman *L'effacement* de Samir Toumi repose effectivement sur l'écriture dramaturgique. Le décor d'une pièce théâtrale s'installe principalement à travers le monologue qui est spécifique au quatrième art. « *Le monologue-au premier*

⁶ Aron Paul, Saint-Jacques, Dennis, Viala Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Quadrige, Paris, 2004, p. 259.

⁷ Blanchot Maurice, *Où va la littérature, Le Livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959, p.243.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

sens- est un des éléments essentiels du texte théâtral. Le monologue est une scène théâtrale au cours de laquelle un personnage parle seul de manière à faire connaître au spectateur ses idées ou ses sentiments. »⁸

Dans L'effacement, le monologue fait l'entière du roman rappelant de la sorte les tirades de *Phèdre*, d'autant plus qu'il est écrit à la première personne du singulier donnant l'impression d'être un roman-monologue. De plus, le personnage principal suit des séances de thérapies où il monopolise la parole. « *Le thérapeute ne commentait jamais mes propos, se contentant seulement de sourire ou de hocher la tête parfois. Je devais donc me débrouiller (...)* » (L. p.70)

Les paroles des autres personnages sont entièrement reportées dans l'infini discours du personnage principal. Et, lorsqu'il se mute, c'est sa fiancée Djaouida qui donne suite au monologue. « *J'ai vite compris qu'à l'avenir, il suffirait d'orienter Djaouida sur des sujets liés à l'état du pays et à sa perception des Algériens, pour qu'elle démarre son monologue, comble le silence, et ne s'arrête plus.* » (L. p.27)

Le roman se présente ainsi telle une scène où les flots de la parole du personnage principal prennent le dessus. Ce personnage, qui ne dit pas son nom, est un acteur qui joue sur la scène, à côté des autres personnages-acteurs. Rappelons que le « jeu » est un genre propre au théâtre. « *Le terme de jeu (ou son équivalent latin ludus) désigne les plus anciennes pièces du théâtre occidental.* »⁹

Ce jeu entre les personnages est ce qu'on appelle « *un jeu de rôle* », terme dramaturgique clé. Il se fait plus fréquemment avec le personnage principal et son frère Fayçal.

Son occupation favorite était de jouer avec moi au jeu de maquis. Nous devions reproduire des scènes de la guerre d'Algérie, nous nous imaginions tendre des embuscades aux soldats français, nous les capturions et les torturions pour les faire parler, avant de les achever. (L. p.56)

⁸ Forest Philippe, Conio Gérard, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Maxi-Livres, Paris, 2004, p269.

⁹ Aron Paul, Saint-Jacques Dennis, Viala Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Quadrige, Paris, 2004, p. 327.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Le décor s'installe dans le roman comme sur une scène théâtrale « *Dans le grand jardin devenu champ de bataille* » (L. p.56), et le jeu de rôle est de mise : « *mon frère était un vaillant moudjahid du FLN- je devais l'appeler Commandant Fayçal- et moi, j'étais le soldat traqué et couard, se cachant dans les buissons pour ne pas se faire prendre.* » (L. p.56). Cependant, ce jeu de rôle sera totalement renversé vers la fin de la narration puisque : « *Fayçal est le traître, et moi le Moudjahid, toute mon admiration pour lui a disparu.* » (L. p.204)

Avant la tombée du rideau, dans la dernière ligne de ce roman, le personnage principal enlève son masque : « *Il n'y a plus de bruit, il y a juste cette lumière blanche. Je suis vivant. Je suis le Commandant Hacène, glorieux moudjahid de l'Armée de libération nationale, valeureux bâtisseur de l'Algérie indépendante.* » (L. p.214) Une fin propre au théâtre de l'absurde dans les pièces de Beckett, Ionesco et Adamov, etc., où la vision absurde de la condition humaine est mise en avant.

Spectacle littéraire, tel doit être la description du roman L'effacement de Samir Toumi. L'oralité appuie l'emprunt qu'à fait l'auteur au texte théâtral. Elle vient par contraste avec l'écriture, et désigne un moyen de communication qui repose sur la parole. Paul Aron le dévoile dans son article sur le langage du théâtre : « *Genre porté d'abord par la tradition orale, le théâtre utilise l'oralité sur le fonds des farces et comédie populaires.* »¹⁰ Par extension, ce terme fait référence à la parole et tradition orale dans un texte écrit.

Nous relevons de L'effacement ces exemples : « *Ya hessra, tu te rappelles, hein ? Hein ?* » (L. p.33); « *Fi khater Houaria* » (L. p.141); « *Je me suis servi plusieurs fois, encouragé par les Zid, zid de Kada* » (L. p.133); « *en les appelant omri ou hanouni.* » (L. p.137)

¹⁰ Aron Paul, Saint-Jacques Dennis, Viala Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Quadrige, Paris, 2004, p. 427.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

La théâtralisation dans *L'effacement* rompt avec toute tradition formelle du roman où la description minutieuse et la narration méticuleuse ne sont pas de mise. Même le personnage principal, qui a un statut conséquent, voire déifique dans le roman classique, se retrouve dans ce dernier sans nom, anonyme, exactement comme un personnage dans le théâtre de l'absurde où le nom n'est pas nécessairement révélé, ne donnant de l'importance qu'à sa réplique.

L'univers de *L'effacement* efface le genre romanesque derrière le soliloque, spécificité dramaturgique, qui fait majoritairement ce roman. Alors, la focalisation interne, à côté des enchâssements, nous rapproche davantage au genre dramatique où l'intériorité est la pierre angulaire dans ce récit et que le lecteur reconnaît dès la première page.

Face au miroir, je n'ai pas vu mon reflet. La glace me renvoyait l'image de la porte, du peignoir de bain accroché à la patère. Mais moi, je demeurais invisible. Paniqué, le cœur battant, je me suis précipité vers la chambre pour me planter face au grand miroir. Là encore, aucun reflet, je n'existais plus. (L. p.11)

La fluidité du style qui se dévoile dans les phrases courtes donne de l'action à la narration, offrant la possibilité à ce texte d'être joué. La description, sert de pause, s'apparentant ainsi aux didascalies :

Le jour de la demande en mariage, j'ai failli ne pas la reconnaître. Elle portait un caftan blanc brodé d'or et sa chevelure était montée en un énorme chignon avec quelques mèches descendantes en boucle sur sa nuque. Son maquillage lui faisait des yeux immenses et écarquillés, il pétrifiait son regard en une expression presque apeurée. Sa petite bouche rouge était comme tuméfiée, et contrastait, telle une plaie vive, avec sa peau blanche, rendue blafarde par le fond de teint. En la voyant, je n'ai pu m'empêcher de penser à une poupée vaudou, étonnée de se trouver là, entourée de tant de monde. (L. p.25)

Le discours est dans l'affluence, tel que précisé supra, et le narrateur, quant à

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

lui, convoque la parole à travers son seul regard. L'hybridité générique, que Dion, Forestier et Haghbaert la définissent telle une « *combinaison de plusieurs traits génériques hétérogènes mais reconnaissables, hiérarchisés ou non, en un même texte.* »¹¹, devient pour Toumi un moyen scriptural qui prélève du genre théâtral des caractéristiques, et qu'il greffe sur son roman.

Dans *Une valse* de Lynda Chouiten, cette hybridité générique est repérable dans la poésie qui habite le corps même du texte. Un « roman » qui se refuse aux classements génériques classiques. Dans *Le livre à venir*, Maurice Blanchot affirme que la production contemporaine échappe à toute catégorisation.

Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquels il refuse de se ranger et auxquels il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature.¹²

Poésie et roman se fondent et fondent *Une valse*. Il ne s'agit donc pas seulement d'un roman. C'est une écriture contemporaine qui mêle les genres et réinvente le genre romanesque. Dans *Les genres littéraires* Wellek René et Warren Austin se demandaient : « *les genres sont-ils immuables ?* »¹³, la réponse est donnée juste après : « *Sans doute pas.* »¹⁴.

Afin de montrer la manifestation de l'éclatement générique dans *Une valse*, nous proposons un aperçu sur ces différents indices dans le roman, afin de clarifier le processus d'hybridation.

La première observation de cette production, nous donne cette vue : *Une valse* s'ouvre sur une épigraphe écrite par l'auteure sous sa forme poétique dont l'intitulé

¹¹ Dion Robert, Fortier Frances, Haghbaert Elisabeth (dirs.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Nota Bene, Québec, 2001, p.145.

¹² Blanchot Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990, p. 272

¹³ Wellek René et Warren Austin, « *Les genres littéraires* » in *La théorie littéraire*, éd Seuil 1971, p. 330.

¹⁴ *Ibidem*.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

est : « *Au bord de ma folie*. (UV.p 09) et qui s'étend sur deux pages. Ce poème paraît tel un *Chiir el m'elhoun*, qui est une poésie chantée. La linéarité de la narration est d'emblée fracassée par cette entrée poétique.

S'érigeant en écart de cette linéarité, Chouiten entreprend son récit par « *Layali el uns fi Vienna* » (UV. p13), qui est une chanson de la chanteuse syrienne Asmahan El Atrache. Le roman reprend le refrain de ce chant avec une transcription au corps du texte et une traduction en français en note de bas de page.

Toujours dans la même action d'observer, et non de lire le roman. Vingt pages se suivent et une insertion se fait d'un extrait de la chanson *Xas akka tyabes (Magré ta disparition)* (UV.p28) composée et interprétée par Hacéne Ahrés en hommage à Lounés Matoub. La traduction en français de cette chanson écrite en tifinagh revient au pied de page.

Une valse ne reprend pas seulement le chant oriental et tamazight, il est aussi question de vers parsemés tout au long du roman. Ainsi dans la page 41 un quatrain est inséré, et réinséré dans la page 46 ; puis, deux autres quatrains y sont introduits par la suite.

Comme un leitmotiv, le refrain de la chanson d'Asmahan *Layali el uns* réapparaît successivement dans les pages 69 et 74. Puis, il est repris dans la page 105 avec un autre titre toujours de la même princesse Druze, à savoir : « *Ya Habibi taala ilhaani.* »

Un changement de registre se fait après une dizaine de page par le biais de l'introduction d'une chanson Rai du Cheb Houssein intitulé « *Choufi bentek ma daret fiya* » (UV.p112)

Du chant oriental au chant nord-africain, le Rai, ; d'une envolée lyrique, presque savante, au chant populaire ; et d'une poésie écrite en français, nous bousculons vers une poésie écrite en langue arabe dans la page 124 dont le début de

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

vers s'annonce ainsi :

« العالم كله يهلل باسمي ينادي به صباح مساء »

La traduction en langue française vient toujours accompagnant ces différentes langues et genres de chanson et de poèmes. De cette façon, le roman touche un public assez varié et a une dimension-monde. Finalement, le refrain *Layali el Uns* revient une dernière fois dans la page 189. Loin de paraître comme une répétition, ce refrain qui jailli d'une page à une autre est l'expression musicale du roman qui sera étudié dans la troisième partie de cette thèse.

Cette innovation textuelle et imagination créatrice déconstruit le roman, le fragmente et remet en cause la structure canonique romanesque classique, c'est-à-dire la linéarité narrative.

Qu'il le veuille ou non, l'écrivain se situe toujours dans une pratique discursive singulière et collective. Le choix stylistique de composer une œuvre inclassable, qui n'est d'ailleurs pas l'apanage de la modernité, pour laquelle il serait impossible d'assigner un genre spécifique, n'échappe pas à la question du genre. Dès qu'il y a prise de parole –littéraire ou non-, il y a des contraintes, discursives et génériques, à prendre en compte¹⁵

Chouiten met l'accent sur sa volonté de vouloir flouter les genres à l'intérieur de son roman :

Ce mélange trouve son explication d'abord dans une volonté de « flouter » les genres artistiques et de confirmer ainsi la vision bakhtinienne selon laquelle le roman est moins un genre qu'un « anti-genre » où se peuvent se mêler poèmes, théâtre, chansons, récits de voyage.¹⁶

¹⁵ Cogard Karl, Introduction à la stylistique, champs université, Flammarion, coll. Lettres, 2001, p. 117

¹⁶ Latachi Imene, Interview avec la romancière et l'universitaire Lynda Chouiten : «La folie perturbe, dérange notre confort moral et intellectuel, suscite en nous des interrogations, de la réflexion. » Langues & Cultures, vol. VII, n°3, décembre 2023, p5. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/237837>

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

De par la poétique que dégage ce titre : Une valse ; et par la résonance poétique de son titre aussi bien que sa sémantique, se voit être lu comme un poème. Chouiten valse alors avec les genres et les langues en l'explicitement clairement à travers ce titre.

Il est frappant de constater quand on étudie la genèse de beaucoup de romans, l'importance d'une sorte de décision initiale du romancier, d'acte créateur qui pose en quelques mots le sujet qu'il a l'intention de traiter, l'esprit dans lequel il entend le faire, la signification profonde de l'histoire qu'il se propose de raconter.¹⁷

En d'autres termes, la poésie se greffe sur la narration et apparaît avant lecture du roman, à travers la résonance poétique du titre et l'insertion, à l'intérieur de celui-ci, des fragments de poésie et du chant. Une dimension poétique qui ouvre et clôt le roman, annonçant le ton lyrique de la narration. Chouiten, par cet écrit, brise le roman classique, car le roman est en soi : « un *genre sans loi* »¹⁸

Le poème trouve son écho dans Une valse, notamment à travers une écriture-en-poésie. Nous relevons ces quelques exemples : « *Un aéroport éclatant de propreté* » (UV.p157); « *Cette construction dont la toiture, impitoyable conquérant, enfonçait ses dards interminables dans la stoïque voûte céleste.* » (UV. p134); « *Un visage tranquille, il avait cet éclat et la profondeur de ces yeux sombre. Il dédaignait toute parure, hormis ce collier de perles dont la couleur foncée contrastait sobrement avec les épaules dénudées et la luxuriante chevelure brune.* » (UV.p175)

Cette poésie dans l'écriture donne plus de fluidité au roman l'inscrivant dans la rubrique roman-poème. Mêler le genre poétique à l'intérieur du romanesque crée une diversité qui divertit le lecteur avant l'acte de lecture, et adoucit le thème de la folie durant la lecture. La folie s'annonce dans tous ses états et le texte « pure » est désormais un mythe. La fusion est poussé jusqu'à la confusion pour effacer les limites

¹⁷ Raimond Michel, Le roman, éd. Armand Colin, coll. Cursus 2002, p.56.

¹⁸ Ibid.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

et les frontières entre les genres, les disciplines et les êtres.

Dis-moi ton nom folie raconte autrement cette hybridité générique. Étiqueté « roman » juste en dessous du titre, l'alliage dramatique et poétique vont de pair dans ce roman. Alors, l'étiquette « roman » est trompeuse, telle que l'explique Dominique Maingueneau :

Le rattachement d'une œuvre à un genre peut venir des auteurs eux-mêmes (figurer dans un sous-titre, une préface..., ressortir d'indices données par le texte). Il peut également être le fait d'une élaboration rétrospective due à des analystes de la littérature. Souvent les classifications de ces derniers ne coïncident pas avec celles des auteurs.¹⁹

Dans cette production l'auteure génère poésie/chant et théâtre à l'intérieur du roman. Valette Bernard, dans son ouvrage *Esthétique du roman moderne*, appelle ce phénomène « la generologie »²⁰. C'est générer plusieurs genres à l'intérieur du même genre. Tebbani, dans cette création littéraire, choisit de « *dire sans se soumettre aux règles d'un genre défini.* »²¹ La forme usuelle est donc transgressée. « *Transgression tous azimuts* »²² pour reprendre l'expression chère à Élisabeth Cardonne-Arlyck.

La poésie se fond dans ce roman par le biais du chant repéré dès les premières pages, plus précisément le chant andalou tlemcénien accompagné d'un *istikhar-mawal*. Ensuite, l'échange de parole se présente d'une telle récurrence qu'elle donne à penser à une œuvre dramatique.

Musique et théâtre, c'est la mélodie et le drame, au sens de dramaturgie. Lorsque ces deux genres se combinent, ils donnent naissance à ce que la critique

¹⁹ Maingueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société.* éd. Dunod, p p. 64-65.

²⁰ Valette Bernard, *Esthétique du roman moderne*, éd. Nathan Université Coll. Fac Lit.1993, p.149.

²¹ Achour Chaulet Christiane, Noûn, Algériennes dans l'écriture, Editions Séguier, Coll. Les colonnes d'Hercule, 1999, p. 115.

²² Élisabeth Cardonne-Arlyck, *Articles en tous genres : le composite*, in *Société d'Étude de la Littérature Française du XXe siècle, L'éclatement des genres au XXe siècle.* Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 305-317

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

appelle : le mélodrame. À l'origine, ce genre « *désignait une pièce théâtrale accompagnée de musique. Le mot a pris le sens qui est aujourd'hui le sien dans la langue au tout début du XIXe siècle.* »²³

Dis-moi ton nom folie serait un mélodrame romanesque. Et, l'écriture de cette œuvre, au travers de son hétéroclisme, tourne en ridicule la question de la pureté d'un genre unique, qui demeure une question vétuste : « *Le problème des genres est l'un des plus anciens de la poésie et de l'antiquité jusqu'à nos jours* »²⁴, nous révèlent Todorov et Ducrot dans leur dictionnaire encyclopédique. Un point de vue qui sera totalement partagé avec Dominique Maingueneau qui affirme que « *depuis la poésie aristotélicienne, la réflexion sur la littérature tourne autour de la problématique des genres.* »²⁵

En embrassant les genres et en effaçant les confins, Tebbani s'inscrit dans le contemporain qui ambitionne désormais « *la perspective du renouvellement scripturaire et d'une forme créative libérée de toute théorie coloniale/postcoloniale.* »²⁶ Ce qui importe, c'est le Texte qui s'inscrit dans la Littérature, loin de toute réduction formelle et catégorique.

L'hybridité générique dans Dis-moi ton nom folie, repense l'imaginaire littéraire par la singularité dans l'écriture qui est faite d'un dialogue continu, s'étalant parfois sur six pages consécutives, donnant cette allure d'un texte dramatique.

- _ Tu vivais au bord de la mer ?
- _ Non, je vis au cœur de la terre ancestrale. Je suis un atlal.
- _ At la ?
- _ Une ruine, un vestige.
- _ Skander, qui es-tu ?

²³ Forest Philippe, Conio Gérard, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Maxi-Livres, Paris, 2004, p262.

²⁴ Todorov Tzeventen., Ducrot Oswald, « *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage* », Le Seuil, Collection. « Points », 1972, p. 193.

²⁵ Maingueneau Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société.* éd. Dunod1993, p. 63

²⁶ Argumentaire relatif à l'appel à participation pour l'ouvrage *Le roman algérien contemporain*, nouvelles postures, nouvelles approches.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

- _ Un esprit perdu, je ne devrais pas être là et Loth...
- _ Ah, quand on vient ici, on dit toujours cela, mais ta place est bien ici, derrière ce mur...
- _ Pourquoi ?
- _ Parce que tu erres, Skander, et l'errant doit trouver refuge, et ici, on donne une place à ceux qui fuient.
- _ Moi, je ne fuis pas, je file. (DMTNF. P36)

En clair, le dialogue s'installe pour comprendre le personnage principal Skander, qui lui-même ne se comprend pas. Heurté à son incompréhension, il mute. Mais dans son mutisme, on lui demande de prendre la parole pour s'expliquer. Suite à sa parole délirante, on lui ordonne le silence : « *Skander, tu ne parles que pour ne rien dire* » (DMTNF. P19); « *Quoi ! Vraiment, tu ne parles jamais que pour ne rien dire* » (DMTNF. p)30; « *Quoi, purée ? Toi, soit tu ne parles pas, soit tu me saoules !* » (DMTNF. P35); « *Tu ne parles vraiment que pour ne rien dire !* » (DMTNF. P37); « *Toi, tu ne parles que pour ne rien dire.* » (DMTNF. P81).

Après le flot de parole, s'installe le silence. Un silence qui rime souvent avec la méditation et l'isolement conduisant Skander au chant :

Skander comprend que la musique ne sort pas du néant ni même du musicien, de ses mains, elle ne sort que de celles de ce seul artiste, vivant reclus dans la lumineuse cave emplie de bois et de poussière, où ses mains caressent un morceau qui deviendra, bien des mois plus tard, le bombé d'un luth qu'un musicien exaltera le temps d'un intemporel Istikhbar. (DMTNF. P45)

La parole s'érige avec le chant pour dire l'indicible. Quant à l'écrit, il brise les frontières et embrasse l'entièreté, dans une écriture mouvante par la dissociation de l'écriture du genre à travers la multiplicité des genres créant ainsi « *une diversité qui enrichit le texte et embellit sa forme* »²⁷. Car, se limiter à un genre, c'est s'enfermer et

²⁷ Bouterfes, Bellabas, *Métissage et narrativité dans trois fictions francophones: Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau, Le Diable en personne de Robert Lalonde et L'Enfant de sable de Tahar Ben jelloun*, Université d'Oran. 2008, p22.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

limiter toute créativité.

Par un tel choix de brassage des genres, nos trois auteurs inscrivent leurs productions dans l'innovation du texte littéraire contemporain. Et, si la mention « roman » revient dans les trois couvertures, qu'elle soit choix de l'auteur, de l'éditeur ou de la critique, le genre romanesque demeure la voie qui tend vers l'Universel, et cette mention dit *un genre sans genre*²⁸, selon les mots de Michel Raimond .

En somme, l'hybridité générique est une manifestation d'un éclatement scriptural qui s'offre en spectacle à l'œil nu du lecteur, avant même l'acte de lire.

La dimension esthétique du roman algérien contemporain et composante fondamentale de toute littérature, préconise des modes d'écriture qui s'inscrivent dans une théorie de la pluralité, la diversité, la subversion et l'hybridité. Elle invite à considérer la façon dont ces écrivains repensent l'imaginaire littéraire et prêtent au genre romanesque une prose et des techniques qui bousculent les cadres traditionnels du discours longtemps préconisés par les divers doxa aussi bien coloniale que postcoloniale.²⁹

Harmonie de mots, de sons et des imaginaires donnent naissance à une production totalement métissée et hybride. Alors le texte se manifeste dans un éclatement qui va des genres, des langues, des voix jusqu'à ce que la parole devienne silence.

Nous allons étudier dans ce qui suit le métissage linguistique comme une forme d'éclatement des langues.

B Le métissage linguistique, un éclatement des langues

Tebbani, Chouiten et Toumi ont écrit, certes, leur roman en français. Mais ils les ont parsemés par des mots de leur langue maternelle, langue d'étude ou langue de

²⁸ Raimond, Michel, Op. Cit., p. 18

²⁹ Sari Mohamed, Latifa, Le Roman Algérien contemporain ; nouvelles postures, nouvelles approches, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021, p.7.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

voyage. L'oralité est aussi utilisée comme moyen d'expression donnant parfois une allure comique à la construction phrastique.

La langue française, dont est écrit l'ensemble des trois romans, va de pair avec la langue algérienne, la langue tamazight, la langue arabe classique, la langue anglaise et la langue allemande. Cette méthode rappelle l'être contemporain hybride, qui est fait d'une culture métissée, reflet de son identité et de son histoire. De plus, Chouiten et Tebbani vont jusqu'à utiliser la graphie de ces langues, non en note de « bas de page » ou en note infrapaginale dit « pied de page », ce qui serait les mettre « en marge », mais « au corps du texte », et donc intégré au corps du texte. Ce foisonnement des langues marque l'ère du renouveau esthétique.

Les nouvelles formes romanesques de ces dix dernières années, en Algérie, ne ressemblent plus à la littérature algérienne d'expression française que nous avons l'habitude de lire.(...)Nous ne pouvons toutefois nier que nous nous trouvons face à une nouvelle forme romanesque en Algérie, une forme qui présente différemment à comparer avec le roman algérien de la période coloniale/postcoloniale.³⁰

Cependant, si les langues sont utilisées en abondance, la langue ne devient plus simplement un simple système d'expression et de communication, mais l'incarnation des êtres qui la pratiquent, et par là-même l'être humain. « *La langue n'est pas qu'un outil de communication, c'est un mode de pensée, un système de représentation symbolique, un moyen d'expression du moi, un symbole d'appartenance à un groupe social particulier.* »³¹ Métisser les langues, efface toute frontière avec l'Autre. Désormais, les langues cohabitent ensemble. Une invitation solennelle pour accepter l'Autre dans sa différence ; de vivre avec, sans conflits, et de s'en enrichir.

³⁰ Benachour Nadia, Le nouveau roman algérien entre hybridité générique et transgression scripturaire, in Le Roman Algérien Contemporain, Sous la direction de Sari Mohamed Latifa et Tebbani Lynda-Nawel, contemporain ; nouvelles postures, nouvelles approches, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021, pp. 35 36.

³¹ Roulet, Eddy, La description de l'organisation du discours, Crédif - Didier, Paris 1991, p 73.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

En effet, l'insertion de ces langues dans notre corpus lui a offert à la fois une richesse textuelle et une somptuosité plaisante au regard, en nourrissant la curiosité du lecteur qui le porte à découvrir le texte en entier. « *Chacun écrit avec ce qu'il est, ce qu'il sait.* »³² nous dit Christiane Achour, dont le nom est le fruit d'un métissage ; sa citation dit aussi que l'écrivain s'écrit soi-même en écrivant. Et de la même sorte qu'il écrit ce qu'il est, c'est-à-dire son identité, il écrit ce qu'il souhaite que les concitoyens/lecteurs soient : des êtres ouverts, dont l'esprit est à caractère universel.

Cette démarche qui mise sur le brassage linguistique, va faire appel à un lectorat plus universel ; ainsi, l'écrivain ne se limite pas aux lecteurs de son seul pays natal. « *Cette médiation sur la mixité identitaire renouvelle l'idée de métissage et de syncrétisme et désigne (...) le double public que l'on veut toucher : celui du pays d'origine et celui du pays de résidence.* »³³ C'est là que l'écrivain se retire et que les lecteurs cosmopolites réécrivent l'histoire, et de la même façon, l'Histoire.

Il faut dire que ce croisement linguistique crée un dialogue entre la langue du roman et la langue cible. « *Le métissage n'est pas la fusion, la cohésion, l'osmose, mais la confrontation, le dialogue. Chaque métissage est unique, particulier et trace son propre devenir.* »³⁴

Tebbani donne à son personnage principal un nom qui porte cette union : *Skander El Ghaib*. « *Skander* » est un trucage du nom Alexandre, qui est la forme latine du prénom grec « *Alexandros* » ; quant à la deuxième partie du nom : « *El Ghaib* » est un terme de langue algérienne qui veut dire l'absent. Un nom qui résume toute l'intrigue de ce roman, et que Tebbani lui donne naissance en référence au personnage principal de Maurice Blanchot : *Alexandre Akim* dans *Le Ressassement éternel*. Elle révèle dans l'une de ses interviews:

³² Achour Chaulet Christiane, Noûn, Algériennes dans l'écriture, Editions Séguier, Coll. Les colonnes d'Hercule, 1999, pp. 182-183.

³³ Ibid., p. 115.

³⁴ Laplatine François et Nouss Alexis, Le métissage, éd. Flammarion, coll. Dominos 1997, p.10

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Dis-moi ton nom folie est une réécriture assumée du Ressassement éternel de Maurice Blanchot, dont le personnage principal se nomme, effectivement, Alexandre Akim. J'ai toujours le souvenir de ce choc littéral premier à la lecture de ce court récit. Alexandre Akim m'a obsédée et cette obsession a pris un nom : Skander el Ghaib.³⁵

Le nom de *Skander El Ghaib* dit deux identités, qui se nourrissent l'une de l'autre, et, dans deux pays différents. En France, pays d'accueil, ce personnage est *Skander* ; et en Algérie, pays d'origine, dont il est absent, il oublie son prénom, alors il se donne une deuxième partie dans son nom pour dire cette absence : c'est *El Ghaib*. C'est ainsi que *Skander El Ghaib* dit le double « *Pourquoi ? Comment ? Je ne saurais l'expliquer vraiment. Il y va de certitudes d'écriture qui nous dépassent. Skander est un double, un écho, un reflet. Je ne sais réellement, mais c'est bien voulu.* »³⁶; Et dans toute l'histoire, il est question de *Skander* qui interroge *El Ghaib*, sans que *Skander* s'efface derrière *El Ghaib*. Un nom et une histoire qui racontent certes la folie mais aussi le métissage linguistique et identitaire.

Ce métissage linguistique est utilisé dans notre corpus de deux manières différentes : Nos auteurs font recours, dans un premier temps, à ce brassage à l'intérieur de la même phrase en transcrivant en lettres latines des termes de langue arabe et de langue algérienne. Ainsi, nous retrouvons : « *Les femmes lançaient des mabrouk* » (L. p.28); « *Elle nommait Fayçal le petit shaytan* » (L. p.95); « *Kada a lancé un bismillah* » (L. p.132) ; « *Elle reprit avec lui en cœur et en duo la chahada* » (DMTNF. p28); « *Dans la tessiture d'une voix au toucher qatefa qui le transmue en éternel Istikhbar Zidane* » (DMTNF. p25); « *Sa richa, tu as fini par comprendre.* » (DMTNF. p11); « *C'est une honte inadmissible, Aïb !* » (UV.p101) ; « *En répétant : « sadaqa fi sabil Allah » dans un accent que beaucoup trouvaient comique.* »

³⁵ Entretien/ Lynda-Nawel <https://algeriecultures.com/actualite-culturelle/ecrire-cest-plonger-en-apnee-dans-un-univers-sans-fin-lynda-nawel-tebbani-ecrivaine/#:~:text=d%C3%A9vorent%20l%C3%A2me.-,Ecrire%2C%20c'est%20plonger%20en%20apn%C3%A9e%20dans%20un%20univers%20sans,la%20critique%20d'un%20roman>. Propos recueillis par Issam Mamoun.

³⁶ Idem.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

(UV.p169); « *Il ne cesse de sangloter, en répétant : « waalach benti ? (...)Bahdeltina, hramaalik ! »* (UV.p190)

En plus de cette méthode qui consiste à lier, dans la même phrase deux langues, le code switching, Chouiten et Tebbani métissent aussi les langues d'une autre manière puisqu'elles insèrent un ensemble de fragment d'une autre langue, en gardant sa graphie dans des passages dont nous tirons cet exemple de Dis-moi ton nom folie : « *Mais qu'est-ce qu'un bon moment, quand nous ne possédons plus aucun lien direct avec une temporalité qui viendrait baliser notre chemin ?*

(DMTNF. p125) « هل للتلاقي من سبيل »

Dans Une valse, Chouiten insère la graphie de plus de deux langues. Nous retrouvons la graphie arabe, dans « *فلم أبالي و لم أتولى ا فليس إلى الأنبياء يساء* » (UV.p124) mais encore la graphie tfinagh dans : « *Makkendalleyyeflğetta-k* » (UV.p28), ou encore la graphie latine de la langue de Goethe comme dans : « *_ Es war wunderbar ! dit-il de façon théâtrale.* » (UV.p208)

Conséquemment à l'utilisation de cette méthode, et afin que le lectorat international puisse saisir le sens de ces mots venus d'autres langues, les deux romancières ont fait appel à la traduction, dont elles sont elles-mêmes les auteures. Toutes les deux enseignantes universitaires, Lynda Chouiten et Lynda-Nawel Tebbani introduisent leurs traductions en guise de note en bas de page. Une pratique d'écriture qui marque les pages du roman comme un signet du roman contemporain qui se démarque du roman classique dans sa morphologie textuelle aussi bien que dans sa réalité nodale, profonde, au-delà de l'aspect visuel.

Il faut signaler le fait que cette traduction ne constitue pas un ornement, mais génère une compréhension textuelle. « *La première fonction de la traduction est donc d'ordre pratique : sans elle, la communication est compromise ou impossible.* »³⁷. Au-

³⁷ Oustinaf, Michael, La traduction, puf coll « Que sais-je », 2009, p12

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

delà de la compréhension du texte, cette démarche n'exclue pas l'autre en raison de sa non-appartenance à un groupe social ou un pays. Traduire c'est aussi accueillir l'autre qui ne se sent plus étranger dans une langue qui lui est nonobstant étrangère.

Ces Écrivains sont placés dans une position d'intermédiaire entre deux peuples et leurs cultures. [...] Maitrisant parfaitement la langue et la culture française, ils sont à la fois le Même et l'Autre, l'élite du peuple qu'ils permettent aux étrangers de comprendre.³⁸

En clair, ce « bi », ce « duel », qui reflète une identité double, laisse s'exprimer deux pôles. C'est justement ces deux pôles qui rappellent un terme dans le jargon de la psychiatrie, à savoir la bipolarité. Seulement, il ne faut pas entendre par l'emploi de ce terme une quelconque réduction ou connotation péjorative. C'est plutôt se scinder en deux pour se placer au milieu des deux pôles, être un et raconter le Monde.

La bipolarité de la littérature francophone émanant de thématiques purement algériennes dans une expression française, contribue à la création d'écarts, de techniques inventives servant à exprimer le double, l'insaisissable, le non-dit et la réalité sociale en éternelle effervescence pour y décrire des situations de cri, de chaos, d'aliénation, de pauvreté, d'exploitation sociale et de présence coloniale, en empruntant la langue française d'expression et en tentant de s'appropriier cette langue dominante.³⁹

Ce recours à la langue maternelle à l'intérieur même d'un texte écrit en français a une portée symbolique. Il est une conciliation entre deux langues, deux nations et traduit l'impossible unique appartenance à une langue, un espace et une seule identité, racontant du même coup l'histoire complexe d'une Algérie plurielle.

La traduction intralinguistique et la transmutation représentent une aventure interculturelle qui marque le texte francophone. Elles proviennent d'un esprit

³⁸ Bourget, C, *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*. Paris: Karthala, 2002 p. 13.

³⁹ Mohamed Ali, Samira, *ÉCRITURE OU TRANSMUTATION DE LA TRACE DANS LA LITTÉRATURE ALGÉRIENNE FRANCOPHONE À LA LUMIÈRE DE LA PENSÉE DE LA TRACE D'ÉDOUARD GLISSANT*, In Akofena, n°005, Vol.1, [pp. 387-388], 2020.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

traducteur, pluriculturel et métis qui puise dans ses propres racines et s'ouvre sur la diversité. Elles témoignent de la complexité de la quête de soi et de la richesse des références culturelles d'un pays qui ne cesse de raconter son histoire combien même complexe.⁴⁰

Avec cette même action de traduire, nos deux écrivaines se traduisent elles-mêmes et racontent leur propre histoire identitaire à travers leur « *imaginaire linguistique* »⁴¹.

Dans les deux romans : Dis-moi ton nom folie et L'effacement le personnage principal progresse dans deux géographies différentes. Pareillement, il est question de l'utilisation de deux langues distinctes. Mais ces deux langues se côtoient l'une avec l'autre. Nous tirons du roman L'effacement une expression qui l'atteste : « *Après avoir ôté nos chaussures, nous nous sommes installés dans bit lekaad, où se trouvaient disposés sur un épais tapis, une grande meida et de petits tabourets. Un grand cadre doré avec Ayat El-Kursi était accroché à un mur(...)* » (L. p.131)

Tebbani en fait autant, mais en utilisant simultanément la langue arabe classique et la langue algérienne. Elle est allée jusqu'à donner un déterminant en français à un mot de langue arabe :

Skander El Assad n'est pas serpent, il ne sait plus rugir et murmure : « Es-sirat ...Et-talak... Il a filé tout en gardant en lui dans le qalb el Assad, la pelote qu'il noue de ses liens indéfectibles, accrochés à son minchir el Assad(...) il erre, jusqu'à en mordre el Deneba. (DMTNF. p33)

C'est d'ailleurs à travers cette langue arabe dite classique que Skander a trouvé refuge, que cette langue a apaisé ses crises après qu'une femme de ménage a échangé avec lui en cette langue :

Cette nuit, il lui a fallu le réconfort d'une femme de ménage parlant arabe pour

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Concept mis en place par Anne-Marie Houdebine dans les années 70.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

venir lui rappeler dans sa langue qu'il ne faut pas avoir peur, qu'il peut pleurer et qu'il n'est pas seul. (...) Le service des urgences avait été contacté dès le début de ses crises et l'on remercia la femme de ménage d'avoir été si prompte à le canaliser en lui parlant arabe. Le point nodal avait été trouvé. Mais où repérer un arabophone maintenant pour lui parler plus calmement. On décida d'allumer la radio et de chercher la première station qui diffuserait de la musique arabe. (DMTNF. p28)

Si la progression spatiale dans ces deux romans se fait dans deux lieux, et que la narration implique deux langues, la trame narrative dans le roman de Chouiten se fait dans trois espaces. Subséquemment, Cette auteure a eu recours à plus de deux langues, s'éloignant du biculturel et s'ouvrant vers le plurilinguisme dont elle a mis l'accent dans l'interview:

Eh bien, j'ai toujours baigné dans le multilinguisme. Ma langue maternelle est elle-même un mélange hybride de kabyle et de français: c'est ce que parlent mes parents, tous deux instruits. Très rapidement, l'arabe standard, appris à l'école, puis différents dialectes arabes sont venus s'ajouter à la liste. Ensuite, vint l'anglais, que j'ai choisi comme spécialité d'étude à l'université ainsi que des bribes d'allemand et d'espagnol. Toutes ces langues se côtoient, se mélangent et parfois se font la guerre dans ma tête (rires). Le résultat est que je ne sais pas réfléchir dans une seule langue. On dit souvent que nos sentiments et nos pensées les plus profondes se font dans notre langue maternelle, mais ce n'est pas mon cas. Mes pensées et mes émotions s'expriment dans plusieurs langues à la fois. En somme, mon roman *Une valse* - et dans une certaine mesure, *Le Roman des Pôv'Cheveux* aussi - reflète le mélange linguistique dont est faite ma tête⁴².

Effectivement, Chouiten se donne comme objectif d'être une auteure de l'Actuel:

En tant qu'Algérienne au vingt-et-unième siècle, je suis issue d'une tout autre réalité historique et linguistique. Je suis un personnage hybride dont les romans sont composés d'un mélange de langues et décrivent un monde plus moderne et sans doute plus complexe que celui des romans classiques.⁴³

⁴² Latachi Imene, Entretien avec Lynda Chouiten, , in *Le Jeune Observateur* : <http://www.jeune-observateur.info/DZ/index.php/actualites/1582entretienaveclyndachouiten?fbclid=IwAR3NOFVISJUjXdM4tz6z9PReSEX0OzquWWq35HmBCfOf2WudIT2cDSHjvpM>, publié le 9 juin 2020 11:41.

⁴³ Ibid.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Une valse est un roman polylingue qui raconte l'éclatement des langues dans toutes ses dimensions. Nous tirons de celui-ci des exemples de la langue algérienne: « *Dans ce pays, tout le monde sait, mais tout le monde khatih* » (UV.p136) ; de la langue allemande : « *Das ist nicht nett, répatait-il fâché* » (UV.p159) ; de la langue kabyle : « *D lxir kan, répondit Amar.* » (UV.p116); de la langue arabe classique : « *وأنا كتمثال بوذا جالس القرفصاء* » (UV.p124) ; de la langue anglaise : « *il réussit à apaiser le septuagénaire avec un large sourire, un sorry* » (UV.p167)

Toutes ces langues se réunissent ainsi en harmonie, créant une résonnance-mélodieuse qui raconte le cosmos. Loin d'être un pêle-mêle de langues parsemées çà et là, tout au long de la narration, ces bribes de langues représentent des pièces de puzzle qui conduisent à reconstruire l'histoire, et par-là même reconstruire l'être fracassé, morcelé, émietté.

Plus qu'une utilisation d'une langue française avec une langue qui l'accompagne, nos auteurs attribuent à leurs personnages des termes qui rappellent leur langue maternelle, ainsi nous retrouvons dans L'effacement « *'Ammi Tarek* » (L. p.136); dans Dis-moi ton nom folie il est question de : « *Sidi, mon père* » (DMTNF. p100) et de « *Hadaret Colonel Kader* » (DMTNF. p113) ; dans Une valse, on retrouve : « *Lalla Zineb* » (UV.p18); « *Ammi Amar* » (UV.p14); « *Aicha El Chouafa* » (UV.p150) et « *Khalti Nouara* » (UV.p34)

Le métissage linguistique, et par là même identitaire, aurait pu s'arrêter là, mais les romanciers vont aller au-delà de toutes ces techniques puisqu'ils vont emprunter des expressions de la langue algérienne en l'écrivant en français.

En adoptant cette technique d'écriture, ces écrivains créent leur propre langue en français, s'affirment à travers l'un des aspects identitaires, à savoir la langue algérienne, et dévoilent du même coup leur ouverture sur le Monde (la langue

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

française et les autres bribes de langues). Faire pénétrer une langue A dans une langue B, efface complètement les frontières entre une langue et une autre, donnant l'image d'un être qui se fond dans un autre jusqu'à le devenir.

L'écriture permet aux identités de se jouer et de se déjouer les unes des autres. Elle constitue des frontières poreuses, traversées par les rêves. Elle détotalise, elle institue un droit au fantasme d'être autre, par-delà, en de ça, en devenir.⁴⁴

De plus, cette technique constitue l'enrichissement de la langue cible, notamment avec les images métaphoriques de la langue A. « *Peu à peu, le monde littéraire français a dû se rendre à l'évidence : tous ces gens de frontières impulsent un souffle nouveau à la langue de Voltaire et l'enrichissent des particularités de leurs ailleurs.* »⁴⁵ réclame Christiane Achour. Nous tirons de notre corpus ces quelques exemples :

« *« L'hystérique » l'avait déjà saisie par les cheveux, en répétant qu'elle allait lui apprendre.* » » (UV.p64) ; « *Cette enfant bizarre, quand lui avait-elle un jour rougi le visage ?* » » (UV.p59) ; « *Rares aujourd'hui sont les « filles de familles.* » » (L.p100) ; « *Depuis, qu'il m'avait donné sa fille.* » (L.P80) ; « *Sous mes airs de « fils de famille »* » (L.p189).

Dans cette manière de métisser ainsi les langues, et comme chaque langue a un imaginaire qui lui est propre, Samir Toumi met en italique ses phrases de la langue algérienne écrite en français. Chouiten et Tebbani utilisaient les guillemets. Par ces signaux émaillés dans le texte, nos auteurs communiquent même avec leur lecteur.

Nous pouvons dire que nos trois romanciers écrivent la langue française en algérien. Ils algérianisent ainsi la langue française en la vêtissant par les mots, les expressions et l'imaginaire d'une langue de leur pays natal ou pays d'origine,

⁴⁴ Regine Robin, « *Un Québec pluriel* », in Duchet Claude, Vachon Stéphane (dir), *La Recherche littéraire : objets et méthodes*, 2019, p. 307.

⁴⁵ Achour Chaulet Christiane, (1999), Op. Cit., p. 182

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

l'Algérie.

En s'appropriant la langue française, les textes algériens francophones ont pu introduire un univers extralinguistique algérien assumé par la traduction, joignant la *parole de Je* à la *langue de l'Autre*, servant la compréhension d'éléments socioculturels et historiques empruntés à la langue maternelle, en présence de différents lecteurs⁴⁶

Cette poétique d'écrire soi, l'Autre et par là-même le Monde a été mise en relief dans les travaux d'Edward Glissant, celui-ci a introduit la notion du *Tout-Monde*. Dans son ouvrage *Traité du tout monde*, quatrième poétique il annonce : « *Nous écrivons en présence de toutes les langues du monde. Nous les partageons sans les connaître, nous les convions à la langue dont nous usons.* »⁴⁷. En somme, ce brassage linguistique a lui-même une poétique qui se veut une poétique-monde.

Lynda-Nawel Tebbani, Samir Toumi, Kaoutar Adimi, Riadh Hadir, Amara Lakhous, Lynda Chouiten (...) Cette jeune génération d'auteurs propose une autre vision élargie de l'Homme en interrogeant les articulations et les enjeux qui peuvent aider à penser le monde autrement. C'est dans cet état d'esprit que cette littérature a pu évoluer et trouver ainsi son champ d'investissement.⁴⁸

Ecrire devient synonyme de s'écrire, écrire une société en « duel », crier l'altération qu'elle a causé : la folie, puis écrire cette folie dans toutes les langues et par toutes les stratégies qu'impliquent le métissage linguistique. Dès lors, toutes les langues du même texte se fondent l'une dans l'autre pour fonder un texte contemporain qui refuse les frontières, refuse de se classer derrière un seul genre, tout comme nous avons montrés dans le chapitre précédent, et abrite plusieurs langues dans

⁴⁶ Mohamed Ali Samira, ÉCRITURE OU TRANSMUTATION DE LA TRACE DANS LA LITTÉRATURE ALGÉRIENNE FRANCOPHONE À LA LUMIÈRE DE LA PENSÉE DE LA TRACE D'ÉDOUARD GLISSANT, In Akofena, n°005, Vol.1, [p. 390], 2020.

⁴⁷ Glissant Edouard, *Traité du Tout-Monde Poétique IV*. France: Editions Gallimard, 1997, p. 85

⁴⁸ Sari Mohamed, Latifa, *Le Roman Algérien contemporain ; nouvelles postures, nouvelles approches*, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021, p.8.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

un seul texte.

À l'ère où les mutations connaissent une perpétuelle extension, l'éclatement cosmopolite et, d'autre part, une nouvelle position d'écriture, où l'excentricité de la parole, l'hybridité culturelle persistante donnent sens à une nouvelle identité migrante, transculturelle et plurilingue.⁴⁹

En clair, Tebbani, Toumi et Chouiten se réclament, à travers leur écrit, d'une identité-monde et s'octroient une citoyenneté universelle. Le brassage des cultures, l'hybridation des genres, la diversité de l'écriture, fait en sorte que notre corpus transcende les frontières et aspire à l'Universalité. Leur texte est caractérisé par sa singularité, sa diversité tout autant que sa richesse esthétique et s'avère en mouvement, suivant l'actualité de l'être algérien contemporain.

Quelle que soit la position prise par ces auteurs, cela ne nous empêche pas de considérer, sur le plan universel, que la diaspora littéraire algérienne, que ce soit en France ou ailleurs, semble apporter un nouveau souffle et un espoir à la littérature franco-française en s'ouvrant au monde, à la diversité, à la pluralité, au dialogue et à l'échange.⁵⁰

L'enjeu principal est de tendre vers un universalisme réconciliant en tissant une relation entre Soi et l'Autre, assumer son être, puis d'aller vers l'Autre qui ne deviendra qu'une autre image de soi, reflétant de la sorte l'universalité contenue dans la différence et le vivre ensemble.

Après avoir dévoilé comment le texte contemporain embrasse les genres et les langues, nous allons dévoiler dans ce qui suit comment il embrasse aussi les voix à travers la polyphonie narrative.

49 Shimon Sherry, L'herault Pierre, Swarzwald Robert et Nouss Alexis, *Fiction de l'identitaire au Québec*, Montréal : XYZ, 2012, p. 383.

⁵⁰ Sari Mohamed, Latifa, Nouvelle mouvance littéraire de la diaspora algérienne : postures auctoriales et écriture en devenir, in *Le Roman Algérien contemporain ; nouvelles postures, nouvelles approches*, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021, p. 285.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

C La polyphonie narrative, un éclatement des voix

En sortant des sentiers battus, le roman algérien contemporain, cas de notre étude, s'engage dans des formes d'écriture littéraire qui combinent le renouveau esthétique dans une thématique antique que les romanciers revêtent d'une récence. Notre objectif est de dévoiler, dans la narration, cet apport dans la manière, le comment d'écriture dans notre corpus.

L'aspect de la création artistique dans notre corpus d'étude est loin de se limiter dans le métissage linguistique, que nous avons essayé de démontrer dans le chapitre précédent, être une forme d'éclatement des langues. La particularité textuelle se montre aussi bien dans l'éclatement des voix dans les romans, générant ainsi une polyphonie narrative qui est « *un orchestre de voix* »⁵¹. Stolz Claire détermine l'acception de la polyphonie dans le texte littéraire par ces propos : « *Polyphonie, vient du grec Poluphônia signifiant multiplicité de voix ou de sons, le terme polyphonie renvoie dans le domaine littéraire à un procédé d'écriture qui consiste en la superposition de voix, de sources énonciatives dans un même énoncé.* »⁵².

Si la vision éclatée et polyphonique de notre corpus prend le dessus, c'est qu'il faut reconnaître qu'elle repose sur la fragmentation sous ses multiples dimensions. En effet, la structure textuelle est en fragments, liant des séquences narratives sans faire appel nécessairement à l'engrenage événementiel. Le texte, tout autant que la voix, paraissent ainsi fragmentés dans chaque récit. Cette structure dite contemporaine chambarde l'esprit du lecteur, car la jonction classique n'est pas de mise. Il s'agit de la voix du même personnage qui est fractionnée. Deux voix dans *L'effacement*, trois voix dans *Dis-moi ton nom folie* et un nombre indéfini de voix dans *Une valse se mêlent* dans une seule voix, celle du personnage principal. Ainsi, la folie s'établit pour rendre compte du malaise psychique de celui-ci, et c'est là que la polyphonie raconte la folie.

⁵¹ Siouffi Gilles & Raemdonck Dan Van, 100 fiches pour comprendre la linguistique, édition Bréal, 2012, p 152.

⁵² Stolz, Claire, *Atelier de théorie littéraire : La notion de polyphonie*, Paris, Quadrige, 2004, p 138

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

L'effacement, Une valse et Dis-moi ton nom folie, sont une multiplicité de morceaux disjoints dont les auteurs mettent en pièces leurs personnages principaux et leur donnent plus d'une voix, laissant s'exprimer une parole dont la fonction est altérée et est traversée par d'autres voix.

Nous allons démonter dans ce qui suit, la manifestation de la polyphonie dans les trois romans et comment elle traduit une expression de folie lorsqu'elle concerne un seul personnage.

Dis-moi ton nom folie s'avère être une œuvre criblée de vides. Des vides qui traduisent le silence d'une écriture qui fragmente le texte unitaire. Cette fragmentation qui accompagne le silence va aller en profondeur, rendant le texte un tissu de mots disjoints, ou comme le dit Borges un « *labyrinthe de lettres* » « *Tout texte fragmenté est hanté par le rêve de lire des textes inextricables où les mots se confondent, où tout devient un labyrinthe de lettres.* »⁵³

Avant lecture du roman l'auteure annonce à ses lecteurs être en présence d'une œuvre éclatée. Puis, elle fait éclater la voix de Skander, qui se scinde en deux voix : Faracha et Métronome, des « amis de tête » de Skander, qu'il porte leur voix, mais aussi échange avec eux ; un jeu polyphonique, porteur d'une duplicité de voix narratives et signe le moment où la folie dit son nom et meut le récit.

Poussières, Skander en laisse à chacun de ses pas, mais elle ressemble à du musc embaumant. Métronome le lui dit toujours.

- _ Tu pues le parfum.
- _ C'est l'odeur de ma terre.
- _ Celle que tu as fuie.
- _ Celle qui me pourchasse.

De la cave à la grotte, l'odeur du bois a laissé place à l'odeur de l'iode. Une vague sensitive le poursuit, de la caresse du bruit ouvragé à l'écume qui l'éblouit, d'aussi loin que son voyage qui a amené ses yeux jusqu'à elle.

⁵³ Cité par Khadda Naget, La modernité textuelle chez Kateb Yacine, ouvrage publié à l'ILE d'Alger 1989, p. 15.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

(DMTNF. p50)

Lorsque Skander est dans son état normal, il constate la non-présence de Métronome, une voix cérébrale et une présence hallucinatoire qui temporeise d'habitude son silence.

Exceptionnellement, Métronome n'était pas là et, pour la première fois, il lui remarqua. Il ressentit depuis longtemps le manque d'une compagnie, d'une présence qui l'écoute et l'entend. C'est étrange l'esprit humain. Quand il était là il ne le supportait pas ; le voilà parti qu'il regrette ses interruptions intempestives. (DMTNF. p44)

L'alternance des voix narrative fait passer Skander de Métronome à Faracha, une présence mentale féminine que Skander lui donne d'autres noms notamment *Yacarus, Thésée Yacarus, fée, Ilham, Ilham Perisi et Ilham La fée*. Tant de noms et tant de voix qui traversent Skander.

La voix de Faracha le poursuit cependant et lui rappelle jour après jour :

- _ Tu auras dans le silence du désert son miroir, et enfin, tu verras. Tu te verras, à défaut de t'entendre, tu verras ta voix et ce à quoi elle ressemble. Et tu comprendras combien tu es majestueux.

L'avait-elle, réellement, dit Faracha, ce jour-là ? Il ne sait plus, il ne se souvient pas. Sa mémoire flanche, ses mains tremblent. (DMTNF. p26)

Pour ainsi dire Métronome et Faracha sont ces voix que Skander a finies par créer annonçant ainsi une dualité de voix énonciatives, d'où la polyphonie. Une polyphonie qui raconte du même coup l'histoire et la folie de Skander, qui porte tantôt la voix de Faracha, tantôt celle de Métronome.

- _ J'ai toujours été là, suis-je le rêve de Faracha ou est-ce moi qui suis enfermé dans le sien ?

Skander n'a jamais su expliquer son lien avec elle. Ni même pourquoi elle était toujours là à ses côtés à virevolter comme une rengaine, mais il était mutique sur ce lien. On avait beau lui poser des questions, il ne

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

savait répondre ni comment ni pourquoi ; toujours, il était obsédé par elle. « Quelle limite se pose entre mon rêve et ma folie si celle-ci porte le nom de Faracha, ma cerise sucrée que je croque quand je grimpe en haut de l'arbre ? Alors, pour ne pas chuter, chut, je me terre (me taire). Faracha ? Je ne l'avais pas rencontrée, je la retrouvais. » (DMTNF. p59)

La voix de Skander s'envole en éclat. Il devient elle, Faracha.

Elle reste cependant accrochée à moi, ou moi à elle, ou sa voix à mon oreille, ou est-ce moi l'esprit qui la suit là où elle erre, de pays en pays, de page en page, dans ces livres où elle retrouve à chaque fois mon visage illuminant en pleine nuit noire une ville désertée pour laisser nos vies parallèles enfin se croiser ? Se lier ou dénouer le fil qui depuis toujours nous menait aux retrouvailles. (DMTNF. p64)

Cette voix de Skander aussi fragmentée que Tebbani puisse nous le montrer entre en position intime dans la quiddité même de l'être. « *La vérité de l'être ne s'exprime que dans les fractures, les paroles brisées, les pertes de la voix, les cris sans voix.* »⁵⁴ C'est à l'intérieur de la parole et de ces voix que Skander essaye de surmonter sa déchirure si profonde et qu'il se cherche, pour donner sens à son existence dans une polyphonie qui a engendré une folie. Désormais, dans sa folie, Skander échange avec Métronome sur Faracha.

- _ Skander...
 - _ Je suis persuadé qu'elle s'amuse à dire que mes ailes sont déployées et non l'inverse ; elle dit que je miaule au lieu de rugir, elle dit toutes ces choses alors que ce n'est pas moi. Moi j'ai ma vie, une vraie, réelle et concrète, mais c'est elle qui m'a enfermé ici dans cette cage, je ne lui ai rien demandé, elle a pris sa plume. Elle est tranquille, m'enfermant de sa main...
- Skander el Ghaib se tait.

Métronome reste bouche bée devant cette logorrhée(DMTNF. p72).

⁵⁴ Mireille Calle Gruber, Résistances de l'écriture ou l'ombilic de l'œuvre, Presses Universitaires de Montpellier, 1993. p. 287

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Ce va et vient perpétuel des voix narratives entre Skander, Métronome, Faracha crée un dysfonctionnement narratif produisant un brisement discursif jusqu'à défaire toute cohérence diégétique et inscrivant du même coup le roman dans une narration polyphonique.

L'acte même d'écrire progresse dans un mouvement de discontinuité du récit, installant un désordre narratif, que le lecteur se doit d'ordonner pour en saisir la plurivocité ainsi que l'ensemble des sens de chaque fragment. Roland Barthes revient faire cette aventure de l'écriture et met l'accent sur ce processus de discontinuation :

Aujourd'hui, écrire n'est pas raconter, c'est dire que l'on raconte et rapporter tout le référent, ce qu'on dit à cet acte de locution ; c'est pourquoi une partie de la littérature n'est plus descriptive mais transitive, s'efforçant d'accomplir dans la parole un présent si pur que tout le discours s'identifie à l'acte qui le délivre⁵⁵

Ainsi, le discours de Skander englobe à la fois le discours de Métronome et celui de Faracha. Nous pouvons illustrer cette traversée de voix chez Skander dans le schéma qui s'en suit :

⁵⁵ Roland Barthes, *Analyse structurale du récit ou l'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 104

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

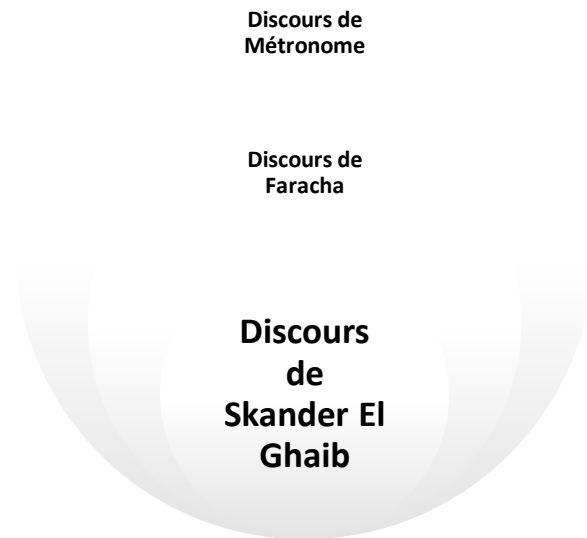


Figure 1: éclatement des voix dans Dis-moi ton nom folie

Cet éclatement de voix, qui se poursuit tout au long de la narration, crée un jeu polyphonique et rend compte de la fragmentation de la mémoire du personnage principal et surtout de son dérèglement mental. C'est dire que le caractère polyphonique de la narration renchérit le trouble mental de Skander.

Si dans *Dis-moi ton nom folie*, Skander s'invente deux voix mentales, une masculine et l'autre féminine, dans *L'effacement*, le personnage principal ressuscite la voix d'un mourant, son père.

Atteint d'un syndrome d'effacement, le personnage principal ne voit plus son reflet dans le miroir. Ces effacements physiques seront suivis d'effacements mémoriels menant à la dérive, c'est-à-dire la folie. Mettant fin à la voix unique du personnage principal et son monologisme, Toumi brise cette voix unique et installe dans son récit des formes de dialogisme et de polyphonie à la fois dans le discours, dans l'énonciation et dans l'énoncé. Effacé, le personnage principal, qui est anonyme, trouve refuge dans l'existence du père, héros de la Guerre de Libération, qui lui donne corps et voix.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Le plus important, pour moi, est de dissimuler mon véritable secret, à savoir la présence quotidienne de mon père à mes côtés. Alors que tout le monde le croit mort et enterré, mon père est bel et bien vivant et passe ses journées en ma compagnie. Lui et moi sommes enfin complices et, grâce à son soutien, je ne désespère pas de vaincre l'ennemi. Le Docteur B. ne doit pas se douter de sa présence et j'ai promis à mon père que, même sous la torture, je ne parlerais pas. (L. p.207)

Le père trépassé, Commandant Hacéne, continuera d'exister dans les souvenirs de son fils, car celui-ci restitue sa mémoire et sa vie dans le récit qui apparaît comme une sorte d'hagiographie à brandir tel un étendard envers les autres et envers soi aussi pour se rassurer d'être contenu dans une existence parentale héroïne, par rapport à la sienne anonyme. « *Lorsque je lui ai confié que je n'avais plus de reflet, il m'a répondu que ce n'était pas utile, car je l'avais, lui. Il était mon reflet, celui de mon corps et de mon âme. Il l'avait toujours été, d'ailleurs.* » (L. p.213) Narration duelle. La voix du père, qui rappelle le mort, se retrouve dans ce récit présente et pesante. Dans une suite délirante, le père va jusqu'à échanger des propos avec son fils

Quand j'ai évoqué mes absences et la disparition de tous mes souvenirs, il a haussé les épaules. Tu as les miens, m'a-t-il rétorqué, ils sont bien plus riches et intéressants. J'ai une guerre à t'offrir, une fabuleuse victoire, et la construction d'un immense pays, que demander de plus ? Je te les donne, mes souvenirs, ils sont tiens. J'ai remercié papa, et lui, m'a caressé les cheveux. (L. p.213)

Il faut lire dans ce récit une voix qui traverse une autre. La voix du fils est à l'ombre de son père Commandant Hacéne, elle l'englobe jusqu'à l'engloutir, tel que nous l'avons illustré dans le schéma ci-dessous.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

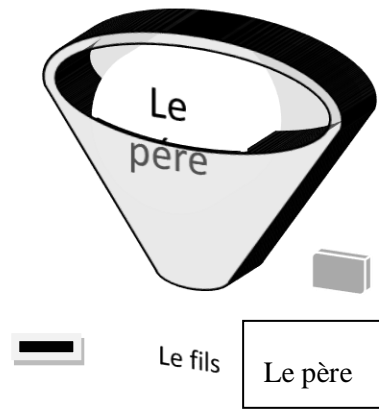


Figure 2: Enchevêtrement de la voix/ l'existence du père dans celle de son fils

La voix du fils va jusqu'à s'effacer complètement, donnant toute autorité à la voix paternelle. Le « il » devient « je ». C'est le moment de l'effondrement du discours du personnage principal, face à la transcendance de la voix paternelle.

Je suis seul, avec papa. Je l'écoute me parler de lui, de la guerre, de mon courage, du sien. Je le regarde, il est mon miroir, je prends ses mots, ils deviennent miens. Il n'y a plus de bruit, il y a juste cette lumière blanche. Il n'y a personne, tout s'est effacé. Il n'y a plus que moi et je sais enfin qui je suis. Je suis vivant. Je suis fort et invincible. Je suis le Commandant Hacène, glorieux moudjahid de l'Armée de libération nationale, valeureux bâtisseur de l'Algérie indépendante. (L. p.214)

La dualité n'a pu être surmontée, racontant ainsi une génération totalement démontée et écrasée par son aînée. Ces deux voix (le fils et le père) sont en effet un portrait d'une génération-père qui a englouti l'actuelle jusqu'à l'anéantir et l'effacer. Nous pouvons dire que le roman est lui-même la voix de l'actuelle génération, il porte à travers sa narration son malaise et la voix de la collectivité.

Le personnage de L'effacement permettrait donc d'adopter une perspective critique sur les réalités de son temps. Instituant un temps de crise dans lequel il a du mal à trouver ses points d'encrage, il devient la voix de la collectivité puisqu'il témoigne du nouveau statut de sa génération écrasée par la gloire des

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

parents-héros et libérateurs.⁵⁶

La voix des aïeuls est ainsi omniprésente témoignant non de l'effacement d'un personnage dans une narration délirante, mais plutôt dressant le portrait d'une génération contemporaine et racontant son effacement.

D'une voix d'un personnage qui se scinde en deux, cas de L'effacement, nous avons pu voir comment dans Dis-moi ton nom folie, la voix de Skander El Ghaib se tripartie. Nous allons passer actuellement au roman Une valse, où la voix de Chahira Lahab se multiplie jusqu'à l'infini.

La polyphonie dans Une valse est représentée sous forme de *merquouchettes*, qui est un terme inventé par l'auteure afin de rendre compte des voix qui habitent la tête de Chahira. Déclarée psychotique, Chahira subi des voix masculines et féminines dans sa tête. Ces voix-là sont des détracteurs par rapport à la quête de l'héroïne qui essaye de se libérer de son mal.

Dans ces multitudes de voix Chahira parvient à s'amicaliser avec deux voix : Mohand qui représente l'intellectuel et Nacer l'artiste. Mais la voix des merquouchettes reste le péril que Chahira ne veut surtout pas s'attirer.

Nacer était un nerveux, lui aussi, comme Mohand ; et tout comme lui, un homme à principes. (...)Mais Nacer était mieux instruit et plus sophistiqué. Ces deux nerveux –l'artiste et l'intellectuel– étaient ses deux favoris, ou en tout cas ceux qu'elle connaissait le mieux. De tous ceux dont elle subissait l'étrange compagnie, ils étaient les seuls dont elle connut le nom. Mais « les autres », c'était aussi d'innombrables hommes, jeunes et moins jeunes, qu'elle ne pouvait nommer et des femelles qu'elle imaginait grosses et communes et qui, contrairement aux « mâles », n'émettaient aucun autre son que des rires. Des rires stupides de merquouchettes, c'est-à-dire de petites écervelées se croyant malignes. (UV.p21)

⁵⁶ Fatimi Sabrina, *L'esthétique de la non-cohérence dans le roman algérien contemporain ou la folie dans tous ses états*, in *Le Roman Algérien Contemporain*, Sous la direction de Sari Mohamed, Latifa et Tebbani Lynda-Nawel, contemporain ; nouvelles postures, nouvelles approches, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021, p 223.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Chouiten superpose toutes ces voix à la fois, faisant d'Une valse une architecture énonciative où la polyphonie fait dialoguer les différents discours qui se rencontrent dans les entrailles du texte. « *L'auteure brise son personnage en mille voix par le biais des merquouchettes qui traversent ostensiblement sa tête. Dès lors le sujet se scinde et la parole se pulvérise, afin de céder la place à une pluralité de voix énonciatives, d'où la polyphonie.* »⁵⁷

Il devient pertinent de lire dans le « je » de Chahira un jeu de « je ». Effectivement, son « je » s'éclate et devient « il » lorsqu'elle s'adresse à Mohand ou Nacer. Puis, ce même « je » se transforme en « ils » lorsqu'elle se parle à elle-même en s'adressant aux voix masculines des merquouchettes, et en « elle » et « elles » lorsqu'elle s'adresse à une seule ou plusieurs voix féminine des merquouchettes. « *L'une des merquouchettes rit encore plus fort. La ferme ! cria-t-elle dans sa tête (...) elle ne veut pas se taire(...)* » (UV.p106)

Les voix ne font que s'entremêler en tissant une folie polyphonique lorsque Chahira s'adresse à elle-même et par là aux merquouchettes en employant la deuxième personne du plurielle, « vous ». Mais Chahira mêle aussi sa voix avec ceux des merquouchettes en employant le nous, comme par exemple dans : « *vérifions si le film Sissi est disponible sur Youtube.* » (UV.p34)

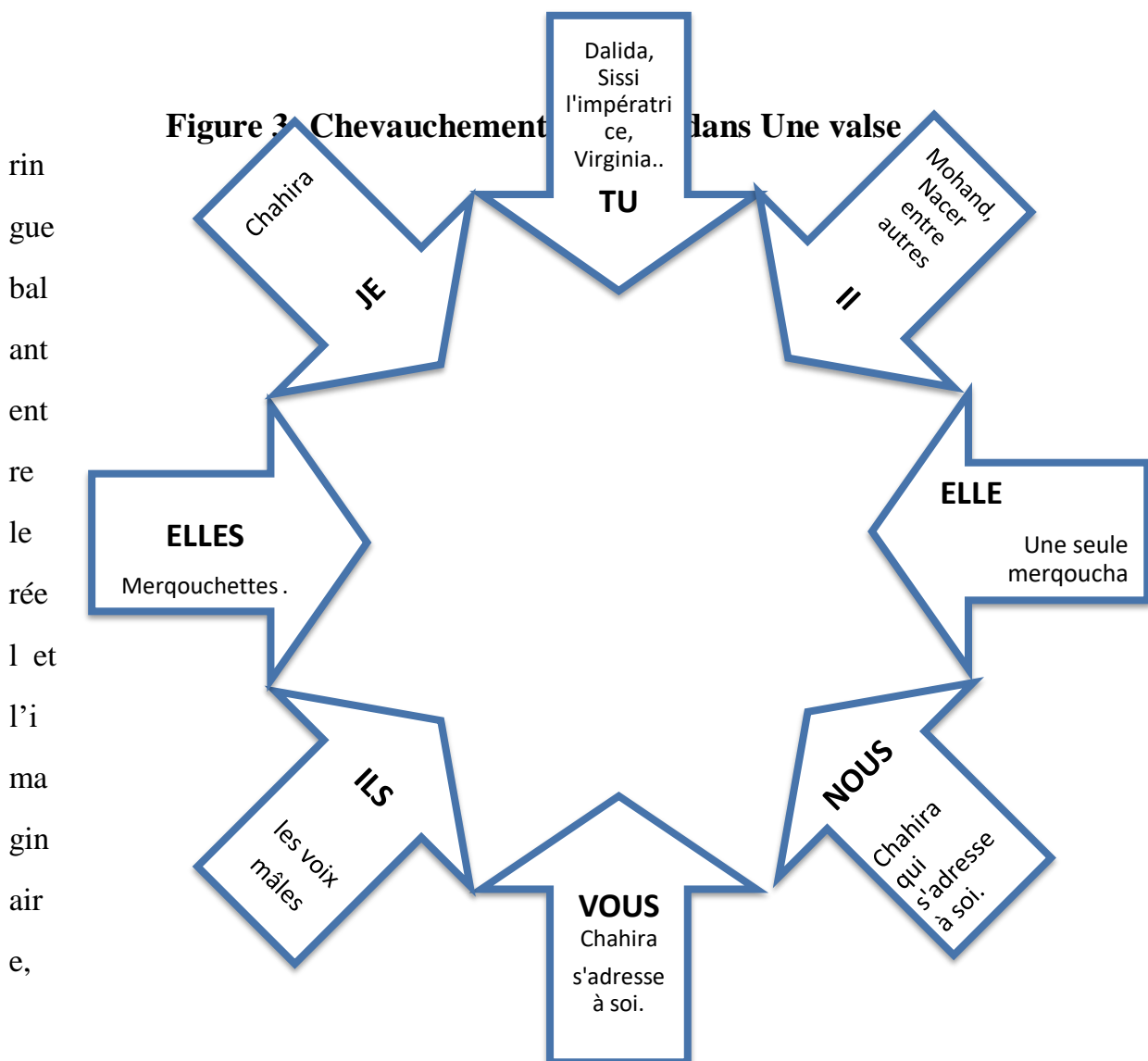
Chouiten est dans cet acte de conjuguer un personnage en plusieurs. Voici que Chahira s'identifie à des personnages, puis se met dans leur peau. Que ce soit personnages qui ont réellement existé dans la vie telle que : Asmahan El Atrache, Dalida, Sissi L'impératrice, Virginia Woolf ou des personnages qui ont existé dans la fiction telle que, Madame Bovary, Ophélie. C'est là que Chahira emploie le « tu » pour

⁵⁷ Latachi, Imene, De la folie et de son expression, étude du phénomène de la folie dans le roman Une valse de Lynda Chouiten, L'Harmattan, Paris, 2023, p.87.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

parler de soi. « *Ta voix est délicieuse* » (UV.p104) La référence à ces personnages ou à ses personnes crée l'effet d'intertextualité et d'intermédiarité à l'intérieur de l'œuvre ce qui renvoie le lecteur à tisser des liens entre le roman *Une valse* et les autres romans cités. Ce procédé scriptural a pour viser de projeter le lecteur dans la polyphonie du texte et ces voix parlantes dans le texte le renvoie délibérément à la folie contenue dans l'esprit même du personnage principal.

Nous représentons l'ensemble des voix qui habitent l'héroïne dans le schéma qui s'en suit :



Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Chahira paraît telle une figurine malmenée de sa propre démence qu'est la psychose. Elle quitte le sentier de la raison et s'installe définitivement dans celui de la déraison à partir du moment où elle échange, elle aussi, avec les voix/ les fantômes qui habitent sa tête.

Mohand, émerveillé, ouvrait grand les yeux et souriait doucement.
D'autres eurent un sifflement d'admiration

- _ Merci, vous êtes adorables, murmura-t-elle. Je l'ai cherché partout, cette dentelle. Dans les plus grandes merceries de la capitale et de Tizi. (UV.p13)

Ce sont ces voix qui vont l'accompagner durant toute sa quête, la basculant dans des situations des plus agréables comme dans cet exemple où elle remerciait ses propres fantômes, comme ils la font chavirer dans des conditions les plus lamentables, jusqu'à la pousser au suicide, pour se jeter dans le Danube:

Les merqouchettes riaient, tandis que toutes sortes de voix lui répétaient en chœur :

- _ Danube, Danube !
- _ Oui, le Danube m'attend. Je ne suis pas en train de me rétracter, répondit-elle mentalement, avec beaucoup de rancune. (UV.p194)

Paradoxalement, ce sont toujours ces voix qui vont l'empêcher de se donner la mort, rendant sa folie une douce folie :

- _ Ne pleure pas, dit Nacer, en lui effleurant doucement le bras.
- _ Ne pleure pas, dirent les merqouchettes d'une voix émue.
- _ Ne pleure pas Chahira, dit enfin Mohand d'une voix timide et embarrassée.
- _ Encore toi, Mohand ? S'entendit-elle dire à haute voix. (...)

Et maintenant, que faire ? Il ne restait plus qu'à renouer avec ces fantômes qui contrôlaient sa vie et sa pensée. Pourtant, qu'il était doux ce moment qu'elle passait maintenant avec eux, recevant leurs mots chaleureux et leur soutien sincère. Après tout, tous ceux qui décidaient de la vie d'autrui n'avaient pas autant de compassion, de cœur. (UV.p202)

Nonobstant les limbes de sa folie, Chahira parvient à réunir ces voix, qui, au

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

lieu de la faire sombrer dans son malaise psychique, la libère de son mal. Au milieu de ces voix, elle se fraye une voie de salut : celle qui mène à l'apaisement de son âme.

Cette polyphonie contenue dans chaque roman, offre une place aux lecteurs afin qu'ils puissent réunir toutes les voix, de rétablir une réalité plurielle et de reconstruire le sens du texte. « *Des compétences autres que narratives lui (le lecteur) sont nécessaires afin de construire la cohérence des récits fragmentés, car la polyphonie que ces derniers mettent en place consigne au lecteur des stratégies énonciatives différentes.* »⁵⁸ Car la polyphonie brouille les pistes dans le Roman. Pulvériser les voix à l'intérieur d'une seule voix a une portée hautement symbolique qu'il incombe aux lecteurs de lui donner signification.

Synthèse

Le Roman algérien contemporain est une œuvre labyrinthique qui embrasse des genres, des langues et des voix aussi multiples que variés. S'inscrivant dans une perspective de l'évolution romanesque, ce Roman vient attester que la littérature algérienne est en évolution perpétuelle donnant lieu à une réalité linguistique, culturelle et identitaire complexe d'une Algérie plurielle.

La parole libérée, femmes comme hommes de lettres se réunissent pour écrire l'être contemporain sans restriction et transgressent la règle du roman classique enfermé dans les diktats du formalisme. Ecrire devient synonyme de s'écrire soi-même, écrire l'autre, écrire soi comme l'autre, et l'autre comme soi, effaçant de cette manière les tabous et toute limite d'un territoire séparative du genre humain. C'est là que l'acte d'écriture devient réconciliant et l'acte de lire reconstitue une géographie de lettre qui serait une géographie-monde, effaçant les frontières.

Les trois textes qui constituent le corpus de notre recherche se sont avérés d'une

⁵⁸ Sari Mohamed, Latifa, La polyphonie et le fragment textuels dans l'écriture djebarienne : Le cas d'Oran, *Langue morte*, p17.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

hybridité qui déstabilise le lecteur à travers une multiplicité de formes textuelles et linguistique qui a fait écho à la multiplicité des voix du même personnage. Une esthétique de la non-cohérence s'établit solennellement déroutant le lecteur et rendant compte d'un individu algérien tout autant égaré ne sachant dans sa pluralité donner sens à son existence

Chapitre 02 : L'éclatement dans l'intertexte

Introduction :

Nous nous sommes attardés dans le chapitre premier sur la manifestation de l'éclatement comme folie d'expression à travers une lecture analytique plurielle. Pour ce faire, nous avons pris en considération trois dimensions qui forment l'essence de notre corpus, à savoir : le polymorphisme, le polylinguisme et la polyphonie. Cette première étude a touché principalement le texte.

Dans ce deuxième chapitre, nous proposons d'étudier un autre aspect de cet éclatement, mais dans l'intertexte du corpus. Il est question d'aller au-delà du texte, au-delà du corpus, et de trouver l'origine-même de celui-ci. Tous les trois romans se rejoignent pour exprimer une folie d'expression qui se manifeste dans le texte et même en dessous du texte.

Loin d'être une action de retirer des citations du corpus et de dire le patent, le manifeste, l'étude de l'intertexte, au contraire, est le fait de fournir les assises sur lesquelles repose l'inter plan du texte. C'est là que le texte se socialise et devient interlocuteur d'autres. En d'autres termes, il est un acteur social stricto sensu. Philippe Sollers avance cette assertion : « *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur* »⁵⁹.

⁵⁹ Sollers Philippe, Théorie d'ensemble, Coll Tel Quel, Paris, Seuil, 1968, p75

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Cette lecture intertextuelle étend le texte à travers la transgression de la notion du texte clos qui caractérisait le structuralisme littéraire des années soixante. C'est à Julia Kristeva que revient le mérite d'introduire la notion de l'intertextualité qu'elle a mis en évidence dans son premier article consacré à Bakhtine dont l'intitulé est « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », puis, elle l'a affiné dans son deuxième article : « Le texte clos » d'où nous tirons cet extrait définitoire: « *Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »⁶⁰ En définitif, l'étude de l'intertexte met fin au mythe de la pureté de la création et dépeint la potentialité des textes de s'interposer, de s'interpeller et de s'interpénétrer les uns aux autres à travers de multiples réseaux et dans un seul texte.

De fait, notre étude se propose de plonger au cœur des romans et de décoder deux formes intertextuelles mises en aval dans nos trois textes, à savoir l'intertexte religieux et mythologique. Puis, nous proposerons l'étude des relations intertextuelle qu'elles soient co-présentes ou dérivées.

Avant d'entamer cette analyse, nous allons proposer dans ce qui suit un bref aperçu sur cette notion d'intertexte. Notre objectif est de vulgariser cette notion et au même instant de baliser l'analyse qui s'en suit.

En clair, une lecture intertextuelle est un processus grâce auquel un texte s'écrit au travers d'un autre, l'implante dans son même espace et le compose, se l'approprie, puis l'incorpore tout en le transformant. Gérard Genette l'explique comme étant « *la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire (...) la présence effective d'un texte dans un autre* »⁶¹. Cette analyse est le fruit des lecteurs dit averties, dotés d'une culture et de plusieurs lectures.

Dans ce sens, c'est le texte B qui dicte implicitement avoir comme arrière-plan un texte A, faisant en sorte que le lecteur remonte à l'origine de ce même texte B. Par

⁶⁰ Julia Kristeva, *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.145.

⁶¹ Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 08.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

ce processus, le texte devient l'espace où l'auteur se croise avec son lecteur et que ce dernier crée le sens et aperçoit la genèse de cette création textuelle. De fait, cette lecture intertextuelle est le propre des lectures préalables, car « *aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes* »⁶² et il consiste à revenir sur ces lectures et de rétablir des rapprochements entre eux ainsi que le texte récent lu ambitionnant de puiser le fond de cette œuvre littéraire.

Mais avant tout, l'intertexte est : « *un effet de lecture (...) non seulement il appartient au lecteur de reconnaître et d'identifier l'intertexte mais sa compétence et sa mémoire deviennent les seuls critères permettant d'affirmer sa présence* »⁶³. Gérard Genette discerne dans cette citation deux types d'intertexte. Le premier serait repérable dans le corps du texte car l'auteur lui-même le signale. Mais le second est plus profond, car il n'est pas flagrant mais sournois, c'est dans ce type que le lecteur se doit de lire dans le texte un intertexte qui pourrait même échapper à son auteur. « *L'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire* »⁶⁴ Sur ce, le lecteur devient la cheville ouvrière dans la construction de la sémantique textuelle.

A La folie et le sacré, de l'intertexte religieux :

Dans le dernier sous chapitre de cette première partie, nous avons cogité la notion de la polyphonie narrative, et nous avons établi sa signification dans la voix qui habite les personnages, que nous avons approché comme une pièce vocale à voix multiples, d'où la notion de la polyphonie.

Nous souhaitons dans ce qui suit revenir vers cette notion de voix et de l'appréhender différemment. Car la voix n'est pas simplement un phénomène

⁶² Nathalie Piégay-Gros, Introduction à l'intertextualité, Dunod, Paris, 1996, pp. 15-16

⁶³ Gérard Genette, *op cite*, p. 08.

⁶⁴ Nathalie Piégay-Gros, *op cite*, pp. 15-16

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

acoustique qui se limite dans un organe de la parole, producteur d'un ensemble de sons par les vibrations des cordes vocales, elle peut aussi avoir une connotation autre qu'un son humain, c'est le son divin. En effet, le susurrement de la voix chez nos personnages pourrait être examiné comme étant une symbolique de divination. Il s'agit principalement de l'oracle, cette voix qu'entendent les prophètes durant la révélation.

La polyphonie qui se dégage de l'intertexte religieux présent dans le corpus nous nous mène à poser le questionnement suivant : Comment le discours religieux se greffe sur le discours du romancier ?

Le texte sacré est l'un des éléments primordiaux dans les différentes formes d'expression artistique, particulièrement dans la littérature. La référence à l'Islam, à travers le texte coranique, fait écho dans le roman *Une valse* et *Dis-moi ton nom folie*. Nous lisons une dimension intertextuelle avec le texte coranique présente tacitement dans ces deux créations romanesques. Nous nous appuyons à travers notre analyse sur le texte sacré et de la traduction du Coran par Mohamed Hamidullah⁶⁵

Dans le déroulement des événements d'*Une valse*, nous lisons une image de la folie comme figure d'inspiration et de prophétie, « *la poésie est un délire inspiré par les dieux* »⁶⁶. Alors que Chahira recevait les flots de parole, sortis des voix de sa tête, accentuant ainsi son malaise psychique, elle entendit une voix qui apaisa son âme en lui révélant un texte poétique de langue arabe. Nous tirons du roman cette citation :

Et tout à coup, plus de voix. Plus de mains invisibles. Du silence ; de la paix. Du repos ! Enfin du repos ! La jeune femme essaya de se répéter ce poème salvateur. Au milieu de mille démons, un ange lui avait susurré les vers de la victoire, de l'invincibilité. Puis elle courut prendre son ordinateur. Il fallait qu'elle note ces vers magiques. (UV.p123)

Cette citation rappelle comment les prophètes recevaient la révélation, et

⁶⁵ Le Coran en français www.coran-francais.com

⁶⁶ Aron Paul, Saint-Jaques Dennis, Viala Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige, 2004, p.240.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

l'apaisement qui s'en suivait étant donné la Parole de Dieu que l'Ange Gabriel rapportait. Chahira ne sentait pas les vers sortis comme dans une inspiration poétique, mais c'est plutôt comme une révélation, comme des versets prophétiques dont elle n'est pas l'auteure, c'est pour cela qu'il fallait les noter pour ne pas les oublier. Nous avançons dans la lecture du roman :

Oui, cela ne pouvait être qu'un ange qui les avait dictés ; un ange envoyé par Dieu. Car cela faisait tellement longtemps qu'elle n'écrivait plus de vers ! Elle avait cessé d'en écrire une ou deux années après avoir quitté Lalla Zineb. (UV.p124)

Ces deux extraits révèlent le sous-entendu sacré qu'ils portent dans leurs entrailles. Ne pas écrire de vers depuis l'adolescence, depuis qu'elle était élève au lycée *Lalla Zineb*, et se surprendre du jour au lendemain, dans l'âge adulte, en train d'écrire comme une sorte de révélation poétique et sous la dictée d'un ange, tous ces indices donnent à voir un sous-entendu religieux. Pour ainsi dire, nous trouvons l'origine de ce texte dans le verset 51 de la Sourate Achoura: « *Il n'a pas été donné à un mortel qu'Allah lui parle autrement que par révélation ou derrière un voile ou qu'Il [Lui] envoie un messenger (Ange) qui révèle, par sa permission, ce qu'Il [Allah] veut. Il est sublime et sage.* »⁶⁷. Ce verset est venu en réponse aux détracteurs du prophète Mohamed qu'ils lui demandaient avec arrogance : « *Pourquoi Allah ne nous parle-t-il pas directement, ou pourquoi un signe ne nous vient-il pas ?* »⁶⁸ C'est là que le verset cité supra est venu expliquer les mécanismes de la révélation et comment Dieu ne saurait s'adresser à un être humain, qu'Il a choisi pour accomplir la mission prophétique, si ce n'est sous une forme d'inspiration. Celle-ci peut prendre deux

﴿ وَمَا كَانَ لِبَشَرٍ أَنْ يُكَلِّمَهُ اللَّهُ إِلَّا وَحْيًا أَوْ مِنْ وَرَاءِ حِجَابٍ أَوْ يُرْسِلَ رَسُولًا فَيُوحِيَ بِإِذْنِهِ مَا يَشَاءُ ۗ إِنَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ ﴾ [الشورى: 51] 67

سورة [وَقَالَ الَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ لَوْلَا يُكَلِّمُنَا اللَّهُ أَوْ تَأْتِينَا آيَةٌ كَذَلِكَ قَالَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ مِثْلَ قَوْلِهِمْ تَشَابَهَتْ قُلُوبُهُمْ ۗ قَدْ بَيَّنَّا الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يُوقِنُونَ ﴾ 68 [البقرة: 118]

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

formes : la première consiste en le fait que Dieu s'adresse au prophète de façon à ce qu'il entende Sa voix, sans qu'il puisse Le voir. La deuxième forme réside dans l'envoi divin d'un ange, un messenger, tel que l'Ange Gabriel qui révèle à son tour au messenger humain ce que Dieu veut, permettant ainsi la révélation.

Chouiten, dans sa narration, a fait appel à cette deuxième forme de révélation, puisque Chahira recevait les vers par l'intermédiaire d'un ange qui venait les lui susurrer. Il faut dire que c'est depuis l'Antiquité que la folie a endossé une vision prophétique. Dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault nous révèle que « *La folie détient une force primitive de révélation : révélation que l'onirique est réel, que la mince surface de l'illusion s'ouvre sur une profondeur irrécusable.* »⁶⁹.

Un autre paramètre de divination⁷⁰ très essentiel est révélé dans la suite de la citation d'Une valse :

D'ailleurs, elle ne se souvenait pas avoir jamais écrit de poème en arabe. Ses poèmes du lycée –ceux qui lui revenaient souvent en mémoire– était tous en français (...) Elle suivait les informations en arabe. Lisait en arabe. Mais de poèmes, elle n'écrivait point(UV.p71)

Ce paramètre de la langue arabe joue un rôle primordial dans cette révélation poétique, qu'on peut rapprocher à une élévation prophétique, qui est la langue arabe classique, la langue du Coran. Une allusion à la langue de révélation qui paraît ici dans le verset 07 de la même Sourate d'Achoura. Nous lisons : « *Et c'est ainsi que Nous t'avons révélé un Coran arabe, afin que tu avertisses la Mère des cités (la Mecque) et*

69 Foucault, Michel, *Histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1972, p 38.

⁷⁰ Entendons-nous sur le fait que cette divination qu'on traite n'est pas une déviation. Nous ne voulons à aucun moment prouver la prophétie d'un personnage d'une fiction, ce qui serait absurde, mais plutôt nous tentons de démontrer que l'auteur de ce texte fictionnel s'appuie sur un arrière-plan d'un texte coranique, d'où l'étude de l'intertexte.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

ses alentours. » 71

Si la langue arabe fut privilégiée dans la révélation pour le prophète Mohamed, c'est pour un souci sociolinguistique qui a rapport avec le lieu où se devait de tenir la *dawaa el mouhamadiya*, c'est-à-dire à la Mecque et l'ensemble des villes arabes qui l'entourent, où les peuples parlaient cette langue majoritairement.

Pour appuyer nos propos en ce qui concerne l'intertexte religieux que nous percevons dans le choix de la langue arabe dans les vers de Chahira, nous citons le verset 03 de la sourate *Fussilat* : « [C'est] une Révélation descendue de la part du Tout Miséricordieux, du Très Miséricordieux. Un Livre dont les versets sont détaillés (et clairement exposés), un Coran [lecture] arabe pour des gens qui savent. »⁷².

Le titre de cette Sourate s'inspire de ce verset qui vient mettre l'accent sur l'utilisation de la langue arabe dans le processus de révélation, en montrant que le Coran est un livre dont les versets sont explicités clairement afin que les humains puissent méditer le sens.

D'ailleurs, on retrouve dans cette même Sourate que par l'utilisation de cette langue arabe, Dieu défiait les mécréants. En effet, si les versets étaient dans une langue étrangère, ils auraient demandé l'intelligibilité des versets, puis l'explication et la traduction des sourates en prétextant n'avoir pas compris et auront des doutes quant au fait qu'un messenger arabe puisse avoir une révélation dans une autre langue que sa langue mère, dans une langue qui lui est étrangère en somme. « Si Nous en avions fait un Coran en une langue autre que l'arabe, ils auraient dit: « Pourquoi ses versets n'ont-ils pas été exposés clairement ? quoi ? Un [Coran] non-arabe et [un Messenger]

وَكذَلِكَ أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِتُنذِرَ أُمَّ الْقُرَىٰ وَمَنْ حَوْلَهَا وَتُنذِرَ يَوْمَ الْجُمُعِ لَا رَيْبَ فِيهِ ۚ فَرِيقٌ فِي الْجَنَّةِ وَفَرِيقٌ فِي السَّعِيرِ (الشورى: 7)

[فصلت: 3] (كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ 3) 72

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

arabe ?» »⁷³

Les polythéistes sont allés jusqu'à prétendre que ce n'était pas un ange, mais plutôt un être humain qui inculquait au prophète Mohamed le Coran, un roumi qui s'appelle Belam, connu pour ses lectures diversifiées et qui fréquentait le prophète. Alors le verset 103 de la Sourate *An-nahl* est venu réclamateur de l'innocence et de la prophétie de Mohamed, en révélant que l'homme dont ils font allusion (Belam) parle une langue étrangère, tandis que le Coran a été révélé en langue arabe très claire. En voici le verset : « *Et Nous savons parfaitement qu'ils disent : « Ce n'est qu'un être humain qui lui enseigne (le Coran). » Or, la langue de celui auquel ils font allusion est étrangère [non arabe], et celle-ci est une langue arabe bien claire. »*⁷⁴

Il est explicitement dit dans le deuxième verset de la sourate *Yusuf* que la finalité de la récitation du Coran dans cette langue réside dans le fait que le peuple originaire de la péninsule arabe manie avec virtuosité la parole et la langue arabe, ils pourront de la sorte en saisir le sens et la signification de ses mots, afin de cogiter par la suite. Car la langue divine ne ressemble en rien à une langue humaine. Nous citons : « *Nous l'avons fait descendre, un Coran en [langue] arabe, afin que vous raisonnez. »*⁷⁵.

Dans ce verset, nous tirons un autre aspect de révélation qui se montre dans sa récitation. En effet, la récitation était le propre du prophète Mohamed, tandis que pour Moïse, la parole d'Allah lui a été révélée sous forme d'écrits gravés sur des tables. C'est pour cela d'ailleurs qu'on trouve dans le texte biblique « *Les écritures* », de *scriptura* « *étym. 1851; « membre d'une secte juive » n. m. 1740* ◇ du latin *scriptura* «

وَلَوْ جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا أَعْجَمِيًّا لَقَالُوا لَوْلَا فُصِّلَتْ آيَاتُهُ أَلَّا نَعْلَمَ لَوَاقِعَ الْبُرْهَانِ وَالَّذِينَ آمَنُوا هُدًى وَشِفَاءً وَالَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ فِي 73
عَمَى أُولَئِكَ يَنَادُونَ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدٍ (فصلت - 44) أَذَانِهِمْ وَقُرُّ وَهُوَ عَلَيْهِمْ

﴿ وَلَقَدْ نَعَلْنَا أَنَّهُمْ يَقُولُونَ إِنَّمَا يُعَلِّمُهُ بَشَرٌ لِّسَانُ الَّذِي يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِيٌّ وَهَذَا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُبِينٌ ﴾ (سورة النحل: 103) [74

إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ (يوسف - 2) 75

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

écriture » »⁷⁶ d'où l'adjectif « *scripturaire* », qui est relative à l'écriture sainte. Tandis que le terme « *Coran* » de son étymologie arabe, vient du terme *qiraa* ce qui serait « *lecture* » « *étym. 1657; Alcoran xive* ◇ *mot arabe al qur'an* « *la lecture par excellence* »⁷⁷ C'est aussi ce qui nous inspire quant à la lecture de la citation d'Une valse : « *La jeune femme essaya de se répéter ce poème salvateur. Un ange lui avait susurré les vers de la victoire, de l'invincibilité.* » (UV.p123 ») Le verbe *susurrer*, veut dire *murmurer, chuchoter*, donc c'est par la voix, et non l'écrit, mais afin de ne pas les oublier Chahira se devait de les noter, tout comme les compagnons du prophète Mohamed qui écrivaient les versets qu'il leur récitait, afin de les garder, de les protéger.

Avant que le Coran soit, il y avait la Thora, qu'Allah avait révélée au prophète Moïse, en guise de guide, servant d'exemple à la vérité et une miséricorde adressée à ceux qui croient en lui et le suivent parmi les Israélites. Le Coran est venu en révélation au prophète Mohamed confirmateur des livres sacrés antécédents dans le but est d'avertir les impies et de récompenser les bienfaiteurs, comme nous le montre clairement le verset 12 de la Sourate *Al-ahqaf*: « *Et avant lui, il y avait le Livre de Musa (Moïse), comme guide et comme miséricorde. Et ceci est [un Livre] confirmateur, en langue arabe, pour avertir ceux qui font du tort et pour faire la bonne annonce aux bienfaisants* »⁷⁸.

Nous trouvons cette même idée reprise dans le verset 37 de la sourate *Ar-raad*, qui se traduit par Le tonnerre : « *Ainsi l'avons-Nous fait descendre (le Coran) [sous*

76 Petit Robert

77 Ibid.

78 ﴿ وَمِنْ قَبْلِهِ كِتَابُ مُوسَى إِمَامًا وَرَحْمَةً ۗ وَهَذَا كِتَابٌ مُصَدِّقٌ لِّسَانِ عَرَبِيًّا لِّيُنذِرَ الَّذِينَ ظَلَمُوا وَبُشْرَىٰ لِّلْمُحْسِنِينَ ﴾

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

forme] de loi en arabe. »⁷⁹

C'est dire que tout comme Dieu a révélé les livres sacrés précédents dans les langues des peuples auxquels ils ont été révélés, Il a aussi dévoilé le Coran en langue arabe pour le peuple qui parlait cette langue, explicitant ainsi la vérité afin que ce peuple puisse faire usage de sa raison pour former une idée claire avant de juger, comme nous le dit clairement le verset 03 de la sourate *Azzukhruf* : « *Nous en avons fait un Coran arabe afin que vous raisonnez.* »⁸⁰.

Nous trouvons par le biais des versets cités préalablement la justification de l'utilisation de la langue arabe dans la révélation et pourquoi elle a été choisie comme langue du dernier livre sacré, à savoir le Coran. Dans le verset 113 de la sourate *Taha*, nous lisons une autre justification quant à l'utilisation de cette langue : « *C'est ainsi que nous l'avons fait descendre un Coran en [langue] arabe, et Nous y avons multiplié les menaces, afin qu'ils deviennent pieux ou qu'il les incite à s'exhorter ?* »⁸¹ C'est dans le but que le peuple soit incité à se préserver du péché et à méditer les enseignements que leur dicte le texte sacré, et qu'ils pourront probablement craindre Allah, en ayant de la piété, que le Coran fut révélé sous forme d'une récitation en langue arabe.

Puis d'autres versets venaient en guise de continuité de ce que nous venons de citer en relevant les aspects de cette langue qui a été utilisée dans le Coran. Nous trouvons dans le verset 195 de la Sourate *As-shuarraa*, ce verset: « *en une langue arabe très claire.* »⁸² Ou encore dans le verset 28 de la Sourate *Az-zumar*: « *Un Coran*

وَكَذَلِكَ أَنْزَلْنَاهُ حُكْمًا عَرَبِيًّا⁷⁹ وَلَئِنْ أَتَيْتَ أَهْوَاءَهُمْ بَعْدَ مَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ مَا لَكَ مِنَ اللَّهِ مِنْ وَلِيٍّ وَلَا وَاقٍ (الرعد - 37) 79

﴿إِنَّا جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ [الزخرف: 3] 80

﴿وَكَذَلِكَ أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا وَصَرَّفْنَا فِيهِ مِنَ الْوَعِيدِ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ أَوْ يُحْدِثُ لَهُمْ ذِكْرًا﴾ [طه: 113] 81

﴿بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ﴾ [سورة الشعراء: 195] 82

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

[en langue] arabe, dénué de tortuosité, afin qu'ils soient pieux ! »⁸³

Ainsi, la langue du Coran est non seulement arabe simple, mais surtout explicite, limpide, en parfaite clarté, exempt de toute imperfection, ne comportant aucune tortuosité et aucune déviation ou ambiguïté, dans le seul but est que ceux qui entendent les paroles du Coran se prémunissent et craignent Allah en se conformant à ses commandements et en renonçant à ses interdits.

D'une lecture intertextuelle avec le sacré dans le roman Une valse, nous passons dans ce qui suit au roman Dis-moi ton nom folie.

Si Chahira recevait ses inspirations sous forme d'un ange qui lui avait fait part des vers, qu'elle compare par la suite aux versets, Skander dans Dis-moi ton nom folie entend une voix dont le nom est révélateur : *Ilham*. Ce terme est un prénom féminin qui signifie l'inspiration. « *Ce prénom est d'origine arabe et il signifie « inspiration ».* *Il est apparenté aux Ilheme.* »⁸⁴ À son tour, l'inspiration est un souffle divin comme nous l'explique Le Petit Robert :

Un souffle émanant d'un être surnaturel, qui apporterait aux hommes des conseils, des révélations; état mystique de l'âme sous cette impulsion surnaturelle. Inspiration céleste, divine, d'en haut. → esprit, grâce, illumination. Inspiration des prophètes, des devins. → divination.⁸⁵

Dans Dis-moi ton nom folie, Skander entend une voix appelé *Ilham* qui s'adresse à lui et qu'il dit être un esprit qui s'envole, raison pour laquelle il est à sa quête : « *Esprit es-tu là ? Ilham ne se retourne pas et pourtant lui murmure « par ici » de manière détachée « p-a-r-i-c-i »...Perisi... »* (DMTNF. p49). Le terme esprit écrit ainsi en majuscule dans cette citation reflète le Religieux. Venu du latin *Spiritus*, dans

﴿فُرَاتْنَا عَرَبِيًّا غَيْرَ ذِي عِوَجٍ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ﴾ [الزمر: 28]

⁸⁴ <https://www.magicmaman.com/prenom/ilhem,2006200,1193509.asp>

⁸⁵ Le petit Robert

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

la Bible le terme « *Esprit* » renvoie au souffle de Dieu. Nous tirons de la Bible ce verset : « *Dieu est esprit* »⁸⁶.

De même que dans le Coran, l'Esprit est un terme très significatif et est un autre nom pour désigner l'ange Gabriel. Nous tirons de Sourate An-nahl le verset 102: « Dis: «*C'est le Saint Esprit [Gabriel] qui l'a fait descendre de la part de ton Seigneur en toute vérité, afin de raffermir [la foi] de ceux qui croient, ainsi qu'un guide et une bonne annonce pour les Musulmans*»⁸⁷. Ce verset démontre comment Gabriel, nommé l'esprit, est descendu avec le livre sacré, ici le Coran, provenant d'Allah et contenant une vérité infaillible exempte de modification ou d'altération. Autre que son prénom Gabriel, il est esprit nous dit ce verset.

Ainsi, la voix qui habite Skander est *Ilham*, inspiration divine. Elle se présente à lui sous forme d'un papillon, *faracha*. « *Un esprit ? Ilham Perisi, qui es-tu ? Faracha a fini par s'envoler* » (DMTNF. p63) . Le point en commun avec l'esprit, le papillon et l'Ange c'est leur capacité de se déplacer dans les aires. Si dans ce passage l'esprit se présente sous forme d'un papillon, il faut dire que l'une des caractéristiques de l'esprit, est qu'il est dans la capacité de se présenter sous plusieurs formes, d'où la *faracha* cet esprit qui se présente à Skander. Dans la Sourate Meryem, verset 17, l'Ange Gabriel s'est présenté à Meryem, Marie, sous une forme humaine parfaite, nous lisons : « *Elle mit entre elle et eux un voile. Nous lui envoyâmes Notre Esprit (Jibril [Gabriel]), qui se présenta à elle sous la forme d'un homme parfait.* »⁸⁸

La *faracha*, le papillon qui s'est présenté à Skander est aussi léger qu'un esprit qui voltige. Elle est pour lui ce que l'Ange Gabriel a été pour les prophètes en lui

⁸⁶ Jn 4, 24

⁸⁷ ﴿ قُلْ نَزَّلَهُ رُوحُ الْقُدُسِ مِنْ رَبِّكَ بِالْحَقِّ لِنُبَيِّنَ الَّذِينَ آمَنُوا وَهُدًى وَبُشْرَى لِلْمُسْلِمِينَ ﴾ [سورة النحل: 102]

⁸⁸ ﴿ فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا ﴾ [سورة مريم: 17]

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

susurrant des prières « *Elle était près de lui. Faracha au poignet lui enserre la poitrine et lui susurre à l'oreille une prière qu'il avait, jadis, il y a des siècles, récitée en embrassant un vert velours.* » (UV.p75)

Ici, nous voyons se dresser une image intertextuelle avec le sacré. Nous nous référons aux dix premiers versets de la Sourate An-najm

1 Par l'étoile à son déclin ! 2 Votre compagnon ne s'est pas égaré et n'a pas été induit en erreur 3 et il ne prononce rien sous l'effet de la passion;4 ce n'est rien d'autre qu'une révélation inspirée.5 Que lui a enseigné [l'Ange Gabriel] à la force prodigieuse, 6 doué de sagacité; c'est alors qu'il se montra sous sa forme réelle [angélique], 7 alors qu'il se trouvait à l'horizon supérieur.8 Puis il se rapprocha et descendit encore plus bas,9 et fut à deux portées d'arc, ou plus près encore.10 Il révéla à Son serviteur ce qu'Il révéla.⁸⁹

Nous souhaitons, à travers cette citation, pointer du doigt le mécanisme de révélation. Ces versets viennent nier les fausses accusations et les calomnies que *koureych* faisait circuler à propos du Prophète Mohamed, tout en témoignant qu'il a effectivement vu l'Ange qui lui a transmis le savoir et les sourates. Parfaitement comme Chahira qui voyait un ange lui transmettant des vers poétiques/ versets prophétiques et Skander qui écoutait l'Ilhem lui révéler des prières. Mais, lorsqu'elle ne se manifeste pas, Skander devient d'humour chagrin, c'est là qu'elle se manifeste à nouveau: « *mais elle n'a pas oublié de laisser un fil pour la suivre, non pour la retrouver, mais l'espérer. Un fil, un lien ?* » (DMTNF. p76)

Cette citation a dans ses entrailles un incident qui s'est survenu avec le prophète Mohamed alors qu'il attendait Gabriel et que l'inspiration a tardé, il a fini par croire que Dieu l'a abandonné. *Koureych* a profité de cela pour lui signifier qu'il a cessé d'être prophète tant qu'il ne reçoit pas la révélation. De suite, l'Ange Gabriel est descendu lui révéler toute une sourate à ce sujet, c'est la sourate *Ad-duha*, dont nous

وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَىٰ (1) مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَىٰ (2) وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ (3) إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ (4) عَلَّمَهُ شَدِيدُ الْقُوَىٰ (5) ذُو 89
(مِرَّةٍ فَاسْتَوَىٰ (6) وَهُوَ بِالْأُفُقِ الْأَعْلَىٰ (7) ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّىٰ (8) فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ (9) فَأَوْحَىٰ إِلَىٰ عَبْدِهِ مَا أَوْحَىٰ (10)

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

tirons ces trois versets : « 1 Par le Jour Montant ! 2 Et par la nuit quand elle couvre tout ! 3 Ton Seigneur ne t'a ni abandonné, ni détesté »⁹⁰

Lorsque nous avançons dans la lecture du roman Dis-moi ton nom folie, nous nous rendons compte que l'« esprit » est aussi associé à l'âme, el *rouh* dans « *Khit el rouh, Faracha s'est envolée et je reste dans la terrasse grillagée à la voir éthérée, légère et immatérielle.* » (DMTNF. p63) *Khit el rouh*, littéralement fil de l'âme, est un diadème algérien traditionnel incrusté de pierres précieuses. D'un point de vue syntaxique. « *Kheit* » veut dire fil et « *El Rouh* » veut dire l'âme. Ilhem dans le roman est représenté sous cet aspect d'un fil d'âme et le fil représente le lien, notamment dans le passage ci-dessous :

Skander n'a jamais su expliquer son lien avec elle. Ni même pourquoi elle était toujours là à ses côtés à virevolter comme une rengaine, mais il était mutique sur ce lien. On avait beau lui poser des questions, il ne savait répondre ni comment ni pourquoi ; toujours, il était obsédé par elle. (DMTNF. p58)

Ce lien est ce qui lie Skander au principe spirituel, parfaitement comme Gabriel qui liait l'esprit des prophètes avec le divin « *Parmi ces messagers, Nous avons favorisé certains par rapport à d'autres. Il en est à qui Allah a parlé ; et Il en a élevé d'autres en grade. A 'Isa (Jésus) fils de Maryam (Marie) Nous avons apporté les preuves, et l'avons fortifié par le Saint-Esprit.* »⁹¹.

Après avoir essayé de démontrer le religieux qui se manifeste dans la voix de tête des deux personnages Chahira et Skander, nous revenons au roman Une valse. « *Prennent en charge la diversification des thèmes abordés, Chouiten ne manqua pas d'insinuer la forme sacrée dans son récit à travers la voie de la poésie in folie ; c'est-*

والضحى (1) والليل إذا سجي (2) ما ودعك ربك وما قلى (3) سورة الضحى 90

(وَأَتَيْنَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ الْبَنَاتِ وَأَيَّدْنَاهُ بِرُوحِ الْقُدُسِ) سورة البقرة الآية 253 91

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

à-dire à travers son personnage fou écrivant la poésie »⁹² Chouiten revient sur ce rapprochement entre la voix qu'à entendu Chahira lui récitant des vers et la voix qui récitent des versets qu'entendent les prophètes durant la décente de l'Ange Gabriel ; puis tisse une relation entre poésie et prophétie.

Un frisson la traversa. Mais ce n'était pas un poème ! Bien sûr que non ! Elle avait bien raison de penser que c'était un ange qui lui avait envoyé ces rimes.

Et si c'était le sens de toute sa maladie ? Une épreuve de Dieu qui s'achevait sur la révélation de sa sainteté ? Oui, elle était certainement l'élue de Dieu ! Une sainte, ou peut-être une prophétesse...(UV.p45)

Dans cette citation, nous voyons Chahira, qui est folle : « *Elle était folle* » (UV.p72); « *Il n'y avait qu'une chose à comprendre : sa fille était folle* » (UV.p59) se rapprocher de la poésie et de la poésie à la prophétie. Nous trouvons ce lien à trois dimensions (Folie/Poésie/ Prophétie) dans le Sacré aussi. Effectivement, lorsqu'un prophète se proclamait l'être après la révélation, son peuple le nommait généralement « *fou* », et comme les versets ont une dimension poétique frappante, on le qualifiait de « *poète* ». Comme dans la Sourate *As-saffat*, où le verset 36 révèle : « *Allons-nous abandonner nos divinités pour un poète fou ?* »⁹³

Effectivement, nous lisons dans l'extrait ci-dessous un intertexte avec le Sacré en ce qui concerne la folie, la poésie et la prophétie. Étant donné que le fou est habité par des voix, il se voyait être un porteur d'un message divin. La narratrice fait allusion à cela dans Une valse :

Les fous, c'est bien connu, n'ont pas le droit à la parole ; que peuvent-ils bien proférer, sinon des délires que leurs pauvres têtes chaotiques et peuplées de mirages confondent avec la vérité.

92 Latachi, Imene, De la folie et de son expression, étude du phénomène de la folie dans le roman Une valse de Lynda Chouiten, L'Harmattan, Paris, 2023, p.110

93 [36] ﴿ وَيَقُولُونَ إِنَّا لَنَارِكُوا إِلَهَيْنَا لِشَاعِرٍ مَّجْنُونٍ ﴾ [الصافات: 36]

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Pourtant, il n'y avait pas si longtemps, les fous se confondaient avec les saints. On venait les écouter comme on écoutait une parole révélée, porteuse d'une sagesse et d'un savoir divin. (UV.p150)

Comme les prophètes ont toujours été taxés de fous lorsqu'ils révélaient que Dieu les a élu prophètes, notamment lorsqu'ils récitaient des versets pour prouver leur sainteté et qu'ils étaient les envoyés de Dieu sur terre, on les qualifie de fous. Alors, les mécréants proclamaient qu'ils n'allaient certainement pas délaisser l'adoration de leur divinité au profit d'une parole d'un poète atteint de folie.

Par exemple, le prophète Moïse fut taxé de fou par Pharaon. Nous citons de la Sourate 26 - As-shuraa, le verset 27 : « *Vraiment, dit [Pharaon], votre messenger qui vous a été envoyé, est un fou.* »⁹⁴ Tout comme le prophète Nuh (Noé) dont les fidèles n'ont pas hésité à le qualifier de fou. Ainsi, nous retrouvons dans la Sourate 23 - Al-muminune: « *Ce n'est en vérité qu'un homme atteint de folie, observez-le donc durant quelque temps.* »⁹⁵

Pharaon se proclamait lui-même Dieu. Car, c'est dans le fait que Moïse ose dire être un prophète, il annule de la même manière la divinité de Pharaon, d'où la complexité de sa mission puisqu'il orientait la réflexion vers un autre Dieu, un vrai, et montre du même coup que Pharaon fabule son propre mythe, raison pour laquelle ce dernier le qualifia de possédé et d'un prétendu envoyé de Dieu qui aurait perdu toute sa raison. Se fut la même histoire avec Noé et sa société qui le qualifia d'aliéné n'ayant aucune conscience de ce qu'il dit.

Le coran met la lumière sur « la folie » dont on qualifiait le prophète Mohamed. Comme par exemple dans la sourate 15 - Al-hijr: « *Et ils (les mecquois) disent: « Ô toi*

(قَالَ إِنَّ رَسُولَكُمْ الَّذِي أُرْسِلَ إِلَيْكُمْ لَمَجْنُونٌ) [سورة الشعراء: 27] 94

إِنَّ هُوَ إِلَّا رَجُلٌ بِهِ جِنَّةٌ فَبَرِّئُوا بِهِ حَتَّىٰ جِيئَ بِالْمُؤْمِنِينَ [المؤمنون: 25] 95

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

sur qui on a fait descendre le Coran, tu es certainement fou ! »⁹⁶ Ou encore dans la Sourate 23 - Al-muminune: « *Ou diront-ils: « Il est fou ? » »*⁹⁷ . Comme nous pouvons relever de la Sourate 68 - Al-kalam ce verset : « *Peu s'en faut que ceux qui mécroient ne te transpercent par leurs regards, quand ils entendent le Coran, ils disent : « Il est certes fou ! »*⁹⁸

Dans ces versets les mecquois, c'est-à-dire ceux qui habitaient la Mecque, avec un ton sarcastique, reconnaissaient la sacralité du texte que leur récitait Mohamed⁹⁹, mais le rejetait lui, en tant que personne, en lui disant qu'il n'était en vrai qu'un fou, traitent le messager de mensonger et manquent de le foudroyer de leurs regards, tellement ils le fixaient lorsqu'ils l'écoutaient réciter le Coran. Alors Dieu vient l'innocenter notamment dans la sourate At-takwir, nous lisons dans le verset 22 « *Votre compagnon (Muhammad) n'est nullement fou* 22 »¹⁰⁰ mais aussi dans la Sourate al-araf: « *Il n'y a point de folie en leur compagnon (Muhammad): il n'est qu'un avertisseur explicite !* »¹⁰¹

Le Coran révèle que ce n'est pas que ces trois prophètes qui étaient qualifiés de fous par les impies mais n'importe quel prophète que Dieu choisi. Ainsi, on retrouve dans la Sourate Saba : « *Invente-t-il un mensonge contre Allah ? Ou bien est-il fou ? » [Non], mais ceux qui ne croient pas en l'au-delà sont voués au châtement et à l'égarement lointain* »¹⁰²

96 وَقَالُوا يَا أَيُّهَا الَّذِي نُزِّلَ عَلَيْهِ الذِّكْرُ إِنَّكَ لَمَجْنُونٌ [سورة الحجر: 6]

97 {المؤمنون: 70} « أَمْ يَقُولُونَ بِهِ جِنَّةٌ بَلْ جَاءَهُم بِالْحَقِّ وَأَكْثَرُهُمْ لِلْحَقِّ كُرْهُونٌ

98 { وَإِنْ يَكَادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقُونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ لَمَّا سَمِعُوا الذِّكْرَ وَيَقُولُونَ إِنَّهُ لَمَجْنُونٌ } [القلم: 51]

99 Le terme *Dhikr* veut dire littéralement le rappel, ici son sens exacte est le Coran

100 { وَمَا صَاحِبُكُمْ بِمَجْنُونٍ } [التكوير: 22]

101 { أَوْلَمْ يَتَفَكَّرُوا مَا بِصَاحِبِهِمْ مِنْ جِنَّةٍ إِنْ هُوَ إِلَّا نَذِيرٌ مُبِينٌ } [الأعراف: 184]

102 { أَفَتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أَمْ بِهِ جِنَّةٌ بَلِ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ فِي الْعَذَابِ وَالضَّلَالِ الْبَعِيدِ } [سبأ: 8]

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Il devient clair que dans notre lecture, l'intertexte religieux dans *Une valse* et *Dis-moi ton nom folie*, tisse un lien très intime entre prophétie et folie qui est le propre du texte sacré que nos deux autrices ont insérés implicitement dans leur narration.

Nous avons évoqué dans cette analyse deux romans de notre corpus, à savoir *Une valse* et *Dis-moi ton nom folie* et nous avons démontré que la religion (L'Islam) est fortement implantée en occupant une place de choix dans ces créations. Vacillant entre emprunts et référent religieux, ces textes donnent à voir les diverses manifestations de l'intertexte avec le sacré dans ces espaces romanesques.

Cette lecture analytique des deux romans nous a permis de déceler la référence au texte religieux de façon implicite et explicite pour mettre en relief une société où la religion a toute sa place. Cette référence établie une scène socioculturelle permettant aux lecteurs avertis et de confession musulmane de s'identifier et de lire la création autre qu'un lecteur d'une autre confession puisse la lire.

La polyphonie dont jonche le texte a fait en sorte de donner la voix à un fou/ Une folle et de les insérer sur la voie prophétique pour qu'ils profèrent dans la narration, une parole censée que les autres voient comme une parole délirante, faisant revivre quelques aspects de la vie du prophète Mohamed, Moïse, Noé et bien d'autres, par le biais de la pluralité de la même voix du seul personnage, en faisant éclater l'intertexte avec le Sacré.

B La folie, une figure mythique. De l'intertexte mythologique

Après avoir mené une réflexion sur la présence du texte religieux comme intertexte dans *Dis-moi ton nom folie* et *Une valse*, nous passons à une autre dimension de l'intertexte qui se déploie dans notre corpus, il s'agit du texte mythologique comme fond de l'ensemble de nos trois textes.

Par essence, la littérature est une hoirie commune qui se manifeste dans la production littéraire se nourrissant de plusieurs cultures, imaginaires, mythologies,

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

intellecks, etc. Quelques traces de l'ensemble de cet héritage se dévoilent dans le texte et d'autres se voilent sous l'intertexte, car nulle production textuelle n'est le processus de l'ex nihilo, tel que l'atteste Julien Gracq :

Tout livre (...) se nourrit, comme on le sait, non seulement des matériaux que lui fournit la vie, mais aussi peut être surtout de l'épais terreau qui l'a précédé. Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut être que le génie n'est pas autre chose qu'un apport de bactéries particulières, une chimie individuelle délicate, au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme et finalement restitue sous une forme inédite non pas le monde brut, mais plutôt l'énorme matière littéraire qui préexiste à lui.¹⁰³

Si le roman raconte une histoire, le mythe est « *une parole choisie par l'histoire* »¹⁰⁴, qui apparaît comme une narration et une description métaphorique et allégorique des forces de la nature et de la condition humaine. Théoricien du mythe, Eliade Mircea, développe cette idée :

Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "Commencements" (...) Il raconte comment, grâce aux exploits des êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que se soit une espèce végétale, un comportement humain, une institution.¹⁰⁵

Le romancier peut avoir recours à la mythologie en emploi figural dans sa narration, tout comme il peut forger ce récit légendaire selon les besoins figuratifs de sa trame diégétique par digressions, ajoutant des commentaires, des épisodes, et ce faisant inventant un mythe qui serait actualisé. Ce texte mythique édifie le socle narratif du roman contemporain.

La littérature moderne a également trouvé dans le mythe une source essentielle d'inspiration. Romancier, poètes et dramaturges contemporains se sont

¹⁰³ Gracq, Julien, 1960 Pourquoi la littérature respire mal, repris dans Préférence, Paris, 1961

¹⁰⁴ Roland Barthes, cité dans Le Petit Robert

¹⁰⁵ Mircea, Eliade, Aspect du mythe, Paris, Gallimard, 1966, pp.16-17

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

approprié certains des mythes les plus célèbres de l'humanité pour en donner comme de nouvelles versions littéraires. C'est le cas, par exemple, de Joyce (Ulysse), d'Anouilh (Antigone), de Cocteau (Orphée), de Pierre Emmanuel (Tombeau d'Orphée) ou, plus près de nous, de Michel Tournier (Le Roi des Aulnes, Les Météores).¹⁰⁶

Il est à signaler que le thème de la folie ressource la création mythologique. Elle peut-être symbolisée, c'est le cas d'« *Aesma la déesse de la folie* »¹⁰⁷, ou sinon elle est imposée comme un châtiment infligé par les dieux et les déesses. En guise d'illustration, nous pouvons citer Héraclès qui a été frappé de folie par Héra ; Attis se voyait toucher de folie par Agdistis, et la nymphe chasseresse Aura obtiendra d'Aphrodite la démence.

Pour nos romanciers la folie apparaît différemment. Elle n'est pas une sentence mais constitue plutôt une matière de création littéraire. La folie, qu'ils accompagnent avec la mythologie, est pour eux un prétexte pour mettre en œuvre un personnage fou capable de tout englobé. Monique Plaza a forgé un néologisme pour désigner cette folie qui est une forme de création littéraire, dans son ouvrage *Écriture et folie*, c'est la *folittérature*, qu'il définit ainsi : « *C'est les points de rencontre, les zones de chevauchement, dans un espace mouvant et ambigu qui se créent entre les deux ensembles hétérogènes que sont d'une part la folie et le fou, d'autre part la création et le créateur* »¹⁰⁸

La référence au texte mythique apparaît dans les productions littéraires à partir des mythèmes qui sont « *l[es] plus petite[s] unité[s] du discours mythiquement*

¹⁰⁶ Forest Philippe, Conio Gérard, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Maxi-Livres, Paris, 2004, p269275

¹⁰⁷ Michel Mathieu-Colas, *Dictionnaire des noms de divinités*, 2017. HAL Id: halshs-00794125 <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00794125v7>

¹⁰⁸ Plaza, Monique, *Écriture et folie*, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1986, p. 11

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

significative[s].»¹⁰⁹ Si l'intertexte mythique est un réseau autour duquel s'entrecroise notre trois romans, cela nous pousse à poser cette problématique : comment se manifeste l'intertexte mythique dans notre corpus et dans quelle mesure constitue-t-il l'essence de chaque narration?

Pour tenter d'apporter une réponse à cette problématique, nous allons effectuer une analyse de l'intertexte mythologique comme fondement des trois trames diégétiques, puisque chaque personnage principal représente une figure mythique à part entière.

I. Une valse, le mythe de Narcisse revisité

Dans Une valse le mythe de Narcisse fait surface dès le premier mot de cette narration, puisque Chahira utilise à deux reprises, et dans la même première phrase, l'adjectif sublime pour se décrire : « *Sublime. Je serai sublime dans cette robe* » (UV.p13). « *Sublime* » est le terme le plus élevé pour désigner esthétiquement le beau : « *Qui est très haut, dans la hiérarchie des valeurs esthétiques; qui mérite l'admiration* »¹¹⁰.

L'héroïne confectionnait une robe kabyle et paraît plus satisfaite d'elle-même et de son corps que de sa création artistique : « *Fièrè du beau vêtement qu'elle confectionnait, elle le colla amoureusement contre son corps et fredonna les yeux fermés Layali el uns.* » (UV.p13) Sa passion envers elle-même prendra le dessus puisque les voix qu'elle a créées dans sa tête vont mettre en évidence son amour de soi : « *Mohand, émerveillé, ouvrait grand les yeux et souriait doucement. D'autres eurent un sifflement d'admiration.* » (UV.p13) En effet, les voix de tête de Chahira pourrait être rapprochées aux nombreuses prétendantes que recevait Narcisse et dont il

109 Gilbert Durand, Figures mythiques et visage de l'œuvre, Paris, Dunod, 1992, p.343

110 Le petit Robert

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

dépendait « *Narcisse est peu capable de sublimation. Il dépend donc des autres, qui doivent lui infuser constamment approbation et admiration. Il lui faut s'attacher à quelqu'un* »¹¹¹

Un mythème très essentiel fait apparaître le mythe de Narcisse dans le roman *Une valse*, c'est la glace qui ne quitte pas Chahira. Elle s'y mirait comme Narcisse admirant son propre reflet dans l'eau d'une source :

Elle mérite aussi le plaisir de céder à la tentation de sa petite glace qui, du coin de la table où elle la posait toujours, l'invitait avec insistance à s'y mirer. Elle ne la posait pas avant dix minutes. Comme elle l'avait fait la veille et le jour d'avant, comme elle le fait quotidiennement, elle jaugerait la beauté de ce visage. Elle en admirait l'ovale ; le menton arrondi, à la fois décidé et boudeur ; la symétrie ; la fine sculpture. Tout cela, elle savait d'avance qu'il lui donnerait satisfaction. (UV.p112)

Tel Narcisse qui cessa de s'alimenter en contemplant sa propre image et qui s'affaibli de ce fait, inquiet de voir les changements physiques, Chahira, amoureuse de soi, paraît elle-aussi s'inquiéter quant à ses changements physiques, dû à ses quarante ans :

Puis, elle s'attarderait sur d'autres détails, avec plus d'inquiétude. Elle scruterait les contours de ses yeux, guettant le moindre ridicule. Elle n'en trouvait pas –ou presque pas– mais son regard lui semblerait quelques peu terne et elle noterait l'apparition de deux petites taches brunes. A peine perceptible, il est vrai, mais qu'elle ne verrait que trop bien, elle. L'élasticité aussi commençait à donner des signes de fatigue, et quelques nouveaux cheveux blancs ornaient sa belle crinière auburn. Une panique soudaine la saisit, et une envie de pleurer. Ce beau visage distingué, dont elle s'est toujours secrètement enorgueillie, allait-il la trahir, lui-aussi ? La laisser tomber. (UV.p112)

Chahira, au contraire, cherche ses défaillances. Ce que nous dresse Chouiten dans ce portrait est le renouveau qu'elle ajoute à ce mythe : « *le nouveau Narcisse qui*

111Lasch Christopher, *La culture du narcisse*, essai, Ed Champs, Barcelone, 2018, p. 93

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

contemple son propre reflet, non pas tant pour s'admirer que pour y chercher sans relâche les failles, les signes de fatigue ou de décrépitude. »¹¹² Mais plus amoureuse de soi que Narcisse, Chahira se redonna confiance, notamment à son corps, plus fière que naguère

Elle éloigna le petit miroir d'une vingtaine de centimètres, sourit et se regarda à nouveau en secouant sa riche chevelure. Pff ! Qu'elle était stupide de s'alarmer comme cela ! Elle était plus jolie que jamais, et décidément, non, personne n'eut pu penser, en la voyant qu'elle était à six mois à peine de ses quarante ans. Eh oui, quarante ans. D'ailleurs Mohand poussait un grommellement de surprise, comme il le faisait à chaque fois qu'elle évoquait son âge. Incroyable qu'il montrât autant d'étonnement, qu'il ne retint toujours pas ce chiffre, alors qu'elle en parlait tout le temps. (UV.p16)

L'orgueil et l'amour de soi de Chahira sont trop présents avec la glace qui l'accompagne partout : « *Son hubris, n'était-ce pas ce qu'on disait d'elle ? Qu'elle avait trop d'orgueil ? (...) La glace –encore elle– lui renvoyait encore toutes ces grâces (...)* » (UV.p31) C'est ce qui a fait en sorte qu'elle se compare puis d'identifie aux grandes vedettes de son temps, comme Asmahan El Atrach, la chanteuse syrienne, qu'elle admirait jusqu'à la vénération :

L'identification avec les artistes est poussée plus loin. Chahira fantasme sur la vie d'Asmahan et la prend pour sienne. Narcisse, quant à lui, dans la mythologie est connu pour la contemplation de l'autre, qu'il ne savait être soi. Il faut dire que Chahira voyait dans l'autre sa propre image.

Elle aurait pu avoir la vie d'Asmahan. Enivrer le monde de sa voix puissante mais mélodieuse, qui n'avait rien à envier –ou si peu– à celle de la Syrienne. Être adulée, applaudie, dans des salles pleines à craquer. Avoir des admirateurs transis d'amour, qui vous écrivent des lettres enflammées et qui se meurent de ne pouvoir vous approcher. Avoir parmi eux, quelques élus, parce qu'ils sont beaux, forts et brillants, qui vous susurrent les choses les plus belles à l'oreille et vous emmènent délicatement au septième ciel, pour l'éden des sens. (UV.p104)

112 Lasch, Christopher, *Op Cite*, p. 154

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Puis, écoutant la chanson d'Asmahan *Ya habibi taala ilhaani*, Chahira mettait sa robe qu'elle avait confectionné, et se mira dans la glace plus que jamais amoureuse d'elle-même :

Elle se leva quand la chanteuse commença sa strophe et esquissa quelques pas de danse. Puis, tout à coup, elle courut dans la chambre et revint avec sa robe viennoise, dont elle avait maintenant achevé la couture. Elle se plaça tout de suite devant le grand miroir du couloir. (...) Elle sourit, fière du travail qu'elle avait accompli : «Voilà une robe dont même l'impératrice Sissi ne rougirait pas ! » (UV.p106)

Le sens du beau qu'à Chahira ne se limite pas au reflet de son image, mais est perceptible dans les personnes et les lieux aussi. Raison pour laquelle lorsque Vienne lui inspira le sublime, elle s'oublia et oublie qu'elle était accompagnée par sa collègue Warda, tellement elle était aspirée dans sa contemplation:

« Depuis combien de temps est-ce que je parle seule ? Dit-elle sur un ton de plaisanterie qui camouflait un énervement bien réel.

_ Pardon, je me suis laissé captiver par ce décor d'un autre temps. As-tu jamais vu quoique ce soit d'aussi beau ? Admire un peu toute cette classe.

_ C'est beau, c'est vrai. Mais tu sais bien que je ne sais pas m'extasier, comme toi, Chahira. Je garde toujours la tête sur les épaules et les pieds sur terre, moi, ajouta la rousse en riant. (UV.p106)

Dans ce roman, la figure de Narcisse s'accentue à travers le rejet des amours. Notamment dans la figure du « *sublime* » européen qui admirait Chahira et que, parfaitement comme Narcisse, elle le rejette. Elle sera prise de dégoût lorsque sa collègue Warda, le voyant effectuer une opération de nettoyage, le taxa d'éboueur, alors que Chahira, elle, le qualifiait d'Apollon :

La quadragénaire fut soudain prise de dégoût. Toutes les merveilles que ce beau bucheron offrait à voir avaient laissé Warda indifférente. Il avait beau ressembler à un Apollon, il ramassait du bois, et n'était donc qu'un *Zebbal* –un

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

éboueur à mépriser. Chahira n'avait jamais compris comment cette rousse si grande, si belle pouvait être aussi dépourvue de sens esthétique ; comment elle pouvait avoir une personnalité si commune, elle qui avait l'air si distingué. (UV.p165)

Chahira donc se refuse aux amours, et préfère s'admirer et s'amouracher face à son reflet, ou de voir le portrait d'Elisabeth De Bavière, communément connu pour L'Impératrice Sissi et de voir en elle son propre portrait, immobile telle une statue en marbre de Paros¹¹³. Par son action de stupéfaction et son absorption totale dans la contemplation de la statue, Chahira semble perdre la vie, en se figeant devant son reflet et la vie s'échappe de son corps, telle que le montre la première de couverture. C'est dire que c'est une autre dimension d'amour de soi :

C'est fou comme Sissi lui ressemblait. Elisabeth de Bavière se dressait devant elle, imposante malgré son regard pensif. Romy Schneider, pourtant si ravissante, n'était rien à côté de l'attrait de ce visage, quoiqu'un peu mélancolique. (...) Ah l'extraordinaire crinière ! La légende racontait qu'elle lui arrivait jusqu'aux chevilles et qu'il fallait presque toute une journée pour la laver, tâche que l'impératrice confiait à sa coiffeuse, Fanny Angerer, toutes les trois semaines. Oui, elle lui ressemblait. Certes, sa chevelure à elle était loin d'être aussi longue –elle lui arrivait au milieu du dos– mais elle descendait, elle aussi, en lourde cascades auxquelles le soleil s'empressait de rendre hommage, mêlant ses rayons à sa belle couleur auburn. Et, son teint pourtant fatigué par les longues années d'inquiétude et de tension mentale, persistait un peu de cet éclat, de cette pureté qu'elle détectait chez la dame du portrait et qui, à quarante ans, l'autorisait encore à se contenter de son propre attrait, rejetant fards et bijoux. (...) Elle souriait imperceptiblement, fière de ressembler à cette femme. (UV.p165)

Ne constatant pas la manifestation des voix dans sa tête, Chahira paniqua et eut peur quant à leur rire étant donné le rapprochement qu'elle venait de faire entre elle et la reine Elisabeth De Bavière. Seulement, la situation sera totalement renversée : « *Ces*

¹¹³ Ce marbre blanc est extrait des carrières de l'île de Paros dans les Cyclades

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

ennemis invisibles semblaient elles aussi, hypnotisées par le charme silencieux du portrait. Il sembla même qu'elles hochaient légèrement la tête, approuvant la comparaison qu'elle venait de faire. » (UV.p177). Statue elle-même Chahira resta figée devant la sculpture en voyant en elle sa propre image, à l'heure où ses amis ont parcouru la moitié de la ville:

– Ne me dis pas que tu n'as pas bougé d'ici, s'étonna le jeune homme. Warda et moi avons vu tellement de choses intéressantes (...) et toi, tu es encore là, à contempler ce portrait !

« Tu ne trouves pas qu'elle me ressemble ? » faillit-elle dire. Mais elle se retint

– Je trouve le portrait admirable, dit-elle simplement. Et la femme aussi

Il la regarda tout à coup avec insistance :

– C'est drôle à dire mais, tu sais que tu lui ressembles un peu ? Le même teint, le même regard un peu absent...

Elle rougit de plaisir. (UV.p181)

Comme la vie lui devint insupportable à cause de sa folie, Chahira décide de mettre fin à sa vie, mais tout en beauté, en s'inspirant notamment du suicide de l'écrivaine britannique Virginia Woolf:

Elle s'était mise à chercher sur le moteur de recherche les meilleures façons de mettre fin à sa vie. C'est comme cela qu'elle était tombée sur l'histoire de cette Virginia (...) Elle l'avait trouvé admirable, cette femme qui, trop assaillie par ses hallucinations, avait choisi de partir avant de perdre tout contrôle sur sa tête et sur sa tête. Sa solution était toute simple. Elle s'était rempli les poches de cailloux et s'était laissé avaler par la rivière qui jouxtait sa maison. C'était une belle mort –sereine et pas trop lente. Comme l'illustre anglaise, elle se laisserait engloutir par l'eau ; l'eau bleu du Danube. Elle l'avait vu la veille, le fameux fleuve, et savait qu'il ferait très bien l'affaire. Avec ses pierres dans les poches, elle s'y noierait avant même de se rendre compte qu'elle y était entrée (...) Elle soupira de soulagement à cette idée. Oh, oui, ce serait une belle mort ! Entourée de verdure et d'eau, au cœur de la glorieuse Vienne. Un avant-goût du Paradis. (UV.p189)

Contrairement à l'idée reçue, Narcisse ne s'aimait pas car il n'a pas su prendre

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

soin de lui. Il est tombé, comme Chahira, amoureux de son image, croyant qu'il s'agissait d'un autre. Cette image de l'autre et de soi est saisissante dans le roman Une valse : c'est croire voir l'autre, tandis que c'est une projection de soi. « *Il ne s'agissait que de son propre reflet, impossible à étreindre.* »¹¹⁴ Nous pouvons aussi ajouter une autre dimension celle de croire aimer l'autre, alors qu'il ne s'agit que de sa propre image. « *Narcisse qui voit l'univers comme un miroir de lui-même et ne s'intéresse aux événements extérieurs que dans la mesure où ils reflètent sa propre image.* »¹¹⁵ L'empathie paraît ici une narcose hypnotisant au point de croire voir l'autre alors qu'il s'agit de l'image de soi. Chahira voyait dans l'admiration de ces vedettes qu'elle adulait son reflet. Le lendemain de son suicide, elle était trop soucieuse d'enjoliver sa mort :

Demain le Danube m'étreindra. Demain l'eau me fera sienne ; m'enveloppera de ses beaux taffetas bleutés, m'offrira ses bijoux ocre, m'intronisera reine de ses mystères. L'eau n'accueille que les reines, de toute façon. Asmahan, princesse druze, mais aussi reines des jades et des rossignoles, qui périt dans les eaux du Nil, tuée peut-être par les Britanniques dont elle avait été alliée. Virginia, inégalable reine de la plume, qui choisit de fuir ses démons en élisant domicile dans les profondeurs d'une petite rivière –celle jouxtant sa maison de compagne– pendant que la glorieuse Londres se faisait bombarder par d'autres démons venus d'Allemagne. Et puis, Ophélie, la douce et virginie Ophélie (...) Oui, l'eau est l'ultime refuge des femmes trop belles et trop fières pour un monde voué à toutes les pourritures et à toutes les folies dont les leurs. (UV.p212)

Avec les artistes qu'elle cite, elle n'avait de commun que le prénom : « Chahira », qui veut dire célèbre : « *Et elle dont le monde était plus crasseux et plus chaotique ; elle dont la folie était plus terrible, devait suivre leur voie. Elle qui leur ressemblait tant, bien qu'elle fut si loin de leur célébrité –mensonger prénom que le*

114 Yves Staloni, Jouer les cassandre sans tomber de Charybde en Scylia, Ed au fil des mots, 2022, P. 87

115 Lasch Christopher, La culture du narcissisme, essai, Ed Champs, Barcelone, 2018, p. 103

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

sien– ne pouvait que partager leur destin. » (UV.p213) En vrai, ce personnage qui éprouve une fascination narcissique pour la célébrité, se modèle aux artistes et ne peut ne pas s’y identifier en les voyant comme une extension d’elle-même, sans oblitérer leurs identités.

Dans cette scène d’une mort poétique, Ali, un amoureux de Chahira, apparaît dans cette fin du récit, chamboule son plan, l’annule par sa seule présence, puis lui demanda d’être sienne. Elle s’y refuse, insensible aux multiples sollicitations amoureuses de celui-ci, restant fidèle à son amour de soi : « (...) *Je n’ai pas de prince et je ne tiens pas à en avoir. Elle avait refusé l’invitation d’Ali* » (UV.p213)

Mort de chagrin, Ali, dans cette narration, apparaît comme la nymphe Echo qui vouait de l’adoration à Narcisse, mais que celui-ci avait rejeté, représentant l’amour non partagé.

Il nous semble qu’il ne faut lire en le mythe de Narcisse, l’histoire communément connue d’un être amoureux de lui-même, puisque Narcisse ne reconnaît pas sa propre image reflétée, mais plutôt une relation entre l’autre et soi, qui annule le moi. Narcisse est un mythe de connaissance de soi. Ce culte du moi est flagrant chez Narcisse qui est épris de sa propre âme, de son double embelli, et c’est le reflet de son âme ennoblie que Chouiten dresse dans le portrait de Chahira, et par là-même toute la narration. Par Contre, l’héroïne paraît indécise, en rejetant l’appel à la vie, tout autant que l’appel à la mort. Narcisse indécis. Telle est l’originalité du mythe de Narcisse dans Une valse, qui serait un Narcisse contemporain dans ce mythe revisité par l’auteure.

II. La figure d’Héraclès dans L’effacement

Si la glace dans Une valse reflète les grâces du personnage principal Chahira Lahab et qu’en y abusant l’usage, nous avons décelé le mythe de Narcisse sous cette narration, cette plaque de verre dans L’effacement porte une autre symbolique et fait référence à un autre mythe.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Comme le résumé clairement le titre de ce roman, le miroir ici reflète l'effacement, le néant. Nous ne voyons en un personnage effacé, presque mort, une légende. Mais en celui qui l'habite, c'est-à-dire le portrait de son père le Commandant Hacéne.

Dans cette trame diégétique le profil du père est plus pesant que celui de son fils. Hacéne, est nommé « *Héros* », notamment dans : « *L'héroïque biographie de mon géniteur.* » (L. p.14), et « *Un héros national* » (L. p.70). Ce terme d'héros est un terme clef dans la mythologie antique et a un emploi divin « *1. Myth. antiq. → demi-dieu. Les héros de la mythologie grecque, romaine. Hercule, héros vainqueur d'Antée. Apothéose* des héros. Les dieux et les héros dans l'art antique.* »¹¹⁶

Le portrait du père se dresse ainsi comme un demi-dieu, dans un rang si supérieur, qu'il écrase tout autre portrait des autres personnages. Hacéne symbolise la force surhumaine, lui qui disait avoir « (...) *une grande guerre, une fabuleuse victoire, et la construction d'un immense pays, que demander de plus.* » (L. p.213) Cette phrase : *La construction d'un immense pays* rappelle les légendes antiques, où cette tâche était confiée aux héros, aux dieux et demi-dieux.

Dans la mythologie, la force est souvent représentée dans la figure d'Héraclès, plus communément connu dans la mythologie romaine sous le nom d'Hercule. Pour ainsi dire, Hacéne est le portrait Héraclès. En effet, nous tirons de ce roman un intertexte mythique avec la figure de ce demi-dieu romain.

L'épouse de Hassan apprendra à son fils que son père était atteint de folie : « *Tu deviens fou comme ton père, m'a-t-elle chuchoté à l'oreille, avant de me repousser violemment.* » (L. p.194) Dans ce récit, le portrait de Hacéne se greffe sur celui d'Héraclès qui a été lui-même frappé de folie par la déesse Héra, en guise de

116 Le petit Robert

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

vengeance, étant donné qu'il était le fruit de la tromperie de son époux Zeus, le roi de l'Olympe, avec une mortelle, Alcmène « *Héros divinisé, demi-dieu (fils de Zeus et d'une mortelle), symbole de la force ; frappé de folie par Héra* »¹¹⁷

Les deux héros atteints de folie n'auront plus le contrôle sur leurs nerfs, et c'est ainsi que la violence prend le dessus :

Mon père très colérique, qui, tous les soirs, s'emportait contre ma mère, contre nous, ou contre les domestiques. Le moindre bruit, le moindre mot, le faisait sortir de ses gonds. Il lui arrivait de défoncer les portes à grands coups de pied, de lancer des bibelots et des assiettes contre les murs et de quitter la maison en faisant violemment démarrer sa voiture de sport, tandis que Messaoud s'empressait de lui ouvrir le portail. (L. p.82)

Ce passage rappelle la furie d'Héraclès, qui, de plus, pris de folie, eu des excès de violence et va jusqu'à tuer ses fils et sa femme : « *Héraclès entra un jour en folie, par un nouvel effet de la vengeance d'Héra, et il massacra toute sa progéniture. Il tua même deux autres enfants, que son demi-frère Iphiclès avait eus d'une autre fille de Créon. Il tue ses fils.* »¹¹⁸

Afin d'expier son crime, Hercule se devait de se purifier par les douze travaux que son cousin, et son rival pour le trône, Eurysthée, connu pour sa tyrannie, lui avait recommandé et qui sont connu d'être fatales et plus atroces les uns par rapport aux autres. Ces douze travaux étaient pour Héraclès un énorme châtement qu'il devait surmonter¹¹⁹

¹¹⁷ Mathieu-Colas Michel, Dictionnaire des noms de divinités, 2017. HAL Id: halshs-00794125 <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00794125v7160>

¹¹⁸ Staloni, Yves, Jouer les cassandre sans tomber de Charybde en Scyllia, Ed au fil des mots, 2022, p 34.

¹¹⁹ Les douze travaux d'Hercules variaient entre tueries comme : Le lion de Némée, un animal monstrueux ; L'hydre de Lerne, le serpent à neuf tête ; Le taureau de Crète ; Les bœufs de Géryon ; Les pommes d'or du jardin des Hespérides ; Les cavales de Diomède La biche aux pieds d'airain ; Le sanglier d'Érymanthe ; Les oiseaux du lac Stymphale, ou sinon des travaux forcés qui lui ont été ordonnés, tel Les écuries d'Augias, ou sinon un

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Ces travaux sont bien différents les uns des autres. Certains peuvent d'abord paraître serviles (le nettoyage des écuries d'Augias), d'autres magiques ou contre-magiques (le rapt de la ceinture d'Hippolyte), d'autres encore, les plus nombreux, véritablement héroïques.¹²⁰

Cette torture qu'à fait subir Eurysthée à Hercule se dresse dans L'effacement dans la guerre sans merci qu'à mené Hassan contre le colonisateur français : « *Le vénérable Commandant Hacéne, illustre moudjahid, torturé puis condamné à mort par la puissance coloniale française !* » (L. p.14) Les douze travaux qu'aurait effectués ce héros national sont symbolisés dans L'effacement par les tâches héroïques qu'il a accompli vis-à-vis du colonisateur que le narrateur a dressé sous forme d'une biographie :

Mon père était issu d'une vieille famille de marabouts originaires des Aurès, et son père, qui était le caïd du village, l'avait envoyé en pension au lycée franco-musulman de Ben Aknoun, pour y effectuer sa scolarité. Il avait brillamment obtenu son baccalauréat avant d'entamer des études de droit à l'université d'Alger. C'est en 1956, lors de la grève des étudiants qu'il a rejoint le FLN. Il fut rapidement envoyé dans sa région natale, les Aurès, en Wilaya 1, pour occuper la fonction de secrétaire du colonel qui dirigeait cette région militaire. Sur ordre de ses supérieurs, qui repèrent très vite son potentiel, il réussit à passer la ligne Maurice pour rejoindre la Tunisie, où il fut en charge de la propagande du parti, jusqu'à l'indépendance du pays. (L. p.40)

Le Commandant Hassan, chargé de *construire un énorme pays* se devait de mener sa lutte même après l'indépendance, tout comme Hercule qui continua ses travaux forcés par la suite :

A son retour, il devint un jeune et fougueux député de la première assemblée constituante et se fit très vite remarquer par Ben Bella et ses lieutenants tant ses prises de positions étaient ouvertement contestataires. Il fut mis en résidence surveillée et ne fut libéré qu'en 1965, après le coup d'État de Houari Boumediène. Il fut ensuite nommé ministre, et quelques années plus tard,

enlèvement de Cerbère, le chien gardien des enfers qu'Eurysthée prit peur lui demande de le renvoyer aux enfers.

¹²⁰ Staloni, Op cit. p. 279.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

ambassadeurs à l'UNESCO, pour devenir, à son retour, membre permanent du Comité central du FLN. (L. p.41)

Effectivement, le supplice qu'à subi Hercule n'a pas pris fin aussitôt qu'il eut achevé les douze travaux. A la suite de la décision d'Apollon, Hercule devient l'esclave d'Omphale, reine de Lydie, mena son combat et eu d'autres combats héroïques :

Figure éminente de la force, Héraclès s'est illustré par de nombreux exploits guerriers après les douze travaux, qu'il serait trop long d'énumérer. Le plus célèbre est le combat contre les Lapithes, qui avaient chassé de Thessalie les occupants légitimes, les Pélasges. Il aurait participé à une expédition contre Troie antérieure à la guerre de Troie et aurait voulu participer à celle de Jason et des Argonautes.¹²¹

Le symbole de résilience et de bravoure que fut Hercules/Hassan est perceptible dans la construction de toute une Nation « *Je suis fort et invincible. Je suis le Commandant Hacène, glorieux moudjahid de l'Armée de libération nationale, valeureux bâtisseur de l'Algérie indépendante.* » (L. p.214) Cette citation est allégorique par excellence, on aurait dit que c'est seulement Hacène qui a mené à lui seul une guerre contre le colonisateur, comme s'il a lui-même fixé les bornes de son pays, et cela rappelle les Colonnes d'Hercule que celui-ci avait établi entre l'Espagne et le Maroc, fixant de la sorte les bornes du monde.

Les colonnes d'Hercule correspondaient, pour les Anciens, à ce que nous appelons « le détroit de Gibraltar ». Ou, plus précisément, d'un point de vue strictement géographique, c'était le nom des caps montagneux à l'entrée de ce détroit quand on vient de la Méditerranée. Hercule y aurait posé les bornes du monde, et c'était aussi le terme de ses travaux.¹²²

121 Staloni, Op Cite, p. 282

122 Brunel, Pierre, Les grands mythes pour les nuls, Paris, First édition, 2020, p. 280

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

L'infidélité est un autre mytheme qui se lit dans L'effacement et se lie au mythe d'Héraclès. En effet, Hacène trompait sa femme avec Malika, une femme qu'il aurait autrefois connu et chéri et que son fils a eu avec elle une aventure:

La tête sur sa cuisse, enfouie contre son ventre (...) Je rattrapais ainsi ces longues années d'absences, récoltant l'affection qu'elle aurait dû me donner et dont ma mère m'avait privé en l'éloignant de chez nous. Puis, j'ai imaginé mon père nu, lové contre elle, après lui avoir fait l'amour, dans une chambre d'hôtel, à Romme, à Paris ou Moscou. Je l'ai imaginée, elle, reprenant son souffle après l'orgasme, passant lentement son doigt sur le front de son amant, l'arrête de son nez, ses lèvres, comme elle le faisait avec moi. Elle, lui parlant, et lui, les yeux fermés, sombrant peu à peu dans le sommeil. (L. p.107)

Loin d'être un fantasme du fils, Malika fut en effet l'amante de son père. Car, inquiète de son retard, la mère attendait son fils comme Pénélope attendant Ulysse, elle reconnaît tout de suite l'odeur que portait Malika sur le corps de celui-ci: « *Tu étais chez cette pute de Malika ! a-t-elle hurlé. Je reconnaîtrais son parfum entre mille, ne me mens pas, petite merde, toi aussi tu couches avec elle, c'est ton ordure de père, qui venait se glisser tous les soirs dans mon lit, avec cette odeur sur le corps.* » (L. p.111)

Si la mère consciente des tromperies de son époux lui avait interdit les sorties douteuses, Déjanire, épouse d'Hercule, avait pris un liquide qu'elle avait trouvé ignorant sa source et pensant qu'il était la solution magique pour lier à elle-seule Hercule à jamais.

Déjanire, consciente des nombreuses infidélités de son époux, voulut se l'attacher en s'aidant d'une potion que lui avait donnée le centaure Nessos (Nessus). Le monstre avait voulu enlever la jeune femme, et Héraclès l'avait percé d'une flèche, faisant couler son sang mêlé de sperme. Déjanire n'avait pas compris l'origine du liquide. Elle en imbiba une tunique qu'elle envoya à Héraclès.¹²³

¹²³ Brunel, Op Cite, p. 280.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Malheureusement, le liquide était un poison et tua dans l'immédiateté le héros Héraclès.

Mais le vêtement s'attacha si fortement à sa peau que, chaque fois qu'il tentait de l'arracher, il enlevait des morceaux de sa chair. En effet, la prétendue potion, le sang du centaure, était un affreux poison, qui rongeaient le corps du héros. Il demanda à être transporté sur le mont Cœta et brûlé sur un bûcher¹²⁴

Ceci est une sous-lecture de la tragédie du personnage Hassan puisqu'il va céder à la grande faucheuse qui s'empara à lui sous une forme de cancer : « *Le diagnostic est vite tombé. Mon père était atteint d'un cancer généralisé et son pronostic vital était mauvais. (...) Il est mort quelques jours après son retour.* » (L. p.90)

Ne pouvant réagir face au mal qu'avait fait Héra à son fils demi-dieu Hercule, Zeus l'emmena dans l'endroit le plus majestueux, c'est-à-dire l'Olympe et l'immortalisa : « *Selon la légende, Zeus l'arrache à la Terre et, l'ayant emmené dans l'Olympe, lui accorde l'apothéose et l'immortalité* »¹²⁵

Dans L'effacement, le mort de Hacène est tout autant déifié, puisqu'en plus de la prise en charge étatique dont il a bénéficié dans l'hôpital américain de Neuilly-sur-Seine, ses obsèques étaient dignes d'un demi-dieu qu'on a enterré au Carré des martyres du cimetière des olympes, c'est-à-dire El Alia, avec tirs de fusils et chants patriotiques

Une équipe de la présidence de la République a pris en charge la veillée et l'enterrement. En début de soirée, les gens ont commencé à affluer à la maison. Les salons et les terrasses étaient encombrés, le défilé des visiteurs n'a pas cessé. (...) Nous aurions dû préparer les déjeuners et diners, mais pour en faire honneur au statut de mon père défunt, les services de la Présidence ont tenu à prendre en charge tous les repas. Des serveurs en livrée blanche et en nœud papillon ont assuré le service, et ce, jusqu'à la veillée du troisième jour. La

¹²⁴ Ibid. p. 283

¹²⁵ Brunel, Op Cite, p. 160

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

vaisselle en porcelaine, les verres en cristal et les couverts en argent provenaient de la Résidence d'Etat, Djenane el Mizane. Les grandes tables, soigneusement dressées, étaient agrémentées de bouquets de roses posés sur des nappes de taffetas blanc. (...) Devant la maison, des policiers et des motards tentaient de réguler le flux des véhicules, et des sirènes annonçaient régulièrement l'arrivée de cortège d'officiels. (L. p.92)

In fine, L'effacement puise le fond de la quête narrative dans le récit mythique que nous avons essayé de démontrer dans la figure d'Hercule. Doté d'une force herculéenne, les exploits du Commandant Hacène sont rapprochés à ceux d'Hercule dans leurs multiplicités et leurs délicatesses. Les deux héros Hassan/ Hercule se fusionnent dans le roman L'effacement laissant lire un intertexte mythique très présent sous cette narration.

III. Théséo-Icare, le mythe de Thésée et d'Icare dans *Dis-moi ton nom folie*

L'intertextualité avec la mythologie est dans *Dis-moi ton nom folie* différente par rapport à *Une valse* et *L'effacement*. Effectivement, si dans *Une valse*, Chahira tombe amoureuse d'elle-même, comme Narcisse s'amourachant sur son propre reflet dans les eaux, et que dans *L'effacement* la figure du père se rapproche avec celle d'Hercule, jusqu'à l'incarner, Skander dans *Dis-moi ton nom folie* combine à lui seul deux mythes, à la fois le mythe de Thésée et d'Ariane, et celui de Dédale et d'Icare. Ajoutant à cela que, contrairement aux romans analysés plus haut, le récit mythique n'est pas dans ce roman en filigrane seulement, mais il est aussi énoncé dans la narration.

À l'image des créatures mythologiques qui combinaient parfois être humain et animal, tel minotaure¹²⁶ dans le mythe de Thésée, Tebbani forge une narration-mythologique, incarnat l'hybridité dans tous ses états. Pour pouvoir saisir cette

126 Créature fabuleuse, moitié homme, moitié taureau

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

méthode combinatoire, nous allons essayer de repérer successivement le fil d'Ariane entre le récit de Tebbani et le mythe de Thésée pour en pouvoir déceler l'intertexte. Une fois cette entreprise faite, nous reprendrons le même roman et nous nous placerons à mi-chemin entre celui-ci et le mythe d'Icare, en y relevant l'intertextualité contenue.

Dis-moi ton nom folie est une cour de Minos où Skander se verra porté, dans une relation de complétude, l'ombre de Thésée puis d'Icare, passant du royaume d'Athènes au royaume de Crète. Le point d'ancrage dans les deux mythes est la voie labyrinthique dans laquelle Thésée, tout autant qu'Icare devaient faire face. Ce lien a été narrativisé dans notre récit étant donné qu'avant d'être installé dans la Banlieue Sud de Paris, Skander se retrouve perdu dans les dédales du chemin de fer ne sachant quelle voie emprunter.

Métronome, resté seul, se demande ce qui a bien pu arriver à cet homme qui semble moins perdu qu'égaré. Se perdre dans une gare comme le jour de son arrivée. Ce jour-là, il n'a pas su lire une carte. On lui avait pourtant bien dit de tourner à gauche à la sortie mais lui inconsciemment, a pris la droite, et là, fatalement, il s'est perdu. Il ne s'est pas perdu concrètement au sens où il a cherché son chemin, il a juste erré, égaré de rue en rue, si petite fut la ville, regardant les portes, surtout le numéro de porte. Alors, descendu au quai A, ayant pris à droite direction centre-ville au lieu de prendre à gauche direction le bois, il s'amusa à regarder les portes. (DMTNF. p22)

Ce labyrinthe dans lequel Skander se retrouve rappelle celui des deux héros Thésée et Icare. En effet, Pasiphaé, qui était l'épouse du Roi de Crète Minos, a demandé à l'ingénieur Dédale de lui concevoir un lieu qui lui permettrait de s'accoupler avec le taureau qui a été offert à son époux par Poséidon, pour prouver sa royauté à ses deux frères ainsi que son peuple. Mais ébloui par sa beauté, Minos refusa de la sacrifier. Alors, en guise de châtiment, Poséidon a insufflé une folie érotique entre Pasiphaé et le taureau, qui verra naître Minotaure, un monstre mythique ravageur mi-homme mi taureau qui demande chaque année le sacrifice de sept jeunes femmes et

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

de sept jeunes hommes. Fou de rage contre Dédale, Minos lui ordonna la conception d'un labyrinthe permettant d'emprisonner la bête sauvage.

Le roi de Crète, Minos, a recueilli sur son île le prestigieux ingénieur Dédale, chassé de Grèce. L'épouse du roi, la lascive Pasiphaé, s'étant éprise d'un merveilleux taureau blanc envoyé par Poséidon, demande à Dédale de lui construire une machine lui permettant de s'accoupler à l'animal. De cette union contre nature naît le Minotaure, mi-homme, mi-taureau, qui réclame en sacrifice chaque année un contingent de jeunes gens et de jeunes filles venus d'Athènes. Minos fait construire par l'architecte-ingénieur un Labyrinthe, réseau de couloirs d'une complexité telle qu'il est impossible d'en trouver l'issue, afin d'y enfermer le monstre.¹²⁷

Refusant le sacrifice annuel de son peuple, Thésée demanda à son père Egée, roi d'Athènes, de le laisser combattre la bête féroce qui dévore injustement des êtres innocents pour mériter légitimement le trône en le succédant. C'est là qu'il combattit la bête sauvage et l'abattit, puis parvint à sortir du labyrinthe grâce à sa bien-aimée Ariane, fille du roi de Crète Minos, par le biais d'un fil qu'elle le lui a conçu après avoir consulté l'architecte Dédale.

Ariane avait été immédiatement séduite par ce beau jeune homme et ne pouvait admettre qu'il fût livré au Minotaure. En disciple de l'ingénieur Dédale, et avec son aide, elle fabriqua un fil qui devait permettre à Thésée de ne pas se perdre dans le labyrinthe, de trouver le monstre, de le tuer et de regagner aisément la sortie où elle aspirait à rejoindre le bien-aimé.¹²⁸

C'est à partir de ce moment que le deuxième mythe d'Icare fait son entrée. Ariane, ayant trahi son père et son peuple pour son amant Thésée, s'échappe avec lui et ses compagnons. Se rendant compte de cette trahison de sa femme puis de sa fille, le roi, fou de rage contre Dédale, sans qui Thésée n'aurait pas pu trouver issue dans le

¹²⁷ Stalony, Yves, *Jouer les cassandre sans tomber de Charybde en Scylia*, Ed au fil des mots, 2022, P 43

¹²⁸ Brunel, Pierre, *Les grands mythes pour les nuls*, Paris, First édition, 2020, p. 396

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

labyrinthe, l'emprisonne avec son fils Icare dans son propre labyrinthe d'où l'architecte s'échappe avec lui par les airs.

Minos enferma Dédale dans ce labyrinthe dont il avait été l'architecte. Il y retint aussi prisonnier Icare, le fils que Dédale avait eu d'une esclave du roi de Crète, nommée Naucraté. Le jeune homme n'avait pourtant, lui, rien à se reprocher.

Le père et le fils étaient très liés, et par un fil nullement inventé qui était celui de l'affection réciproque. Dédale, ne pouvant accepter l'injustice commise à l'égard d'Icare, et désireux lui-même de ne pas rester enfermé jusqu'à sa mort, eut une nouvelle idée ingénieuse. Il fabriqua des ailes d'oiseau ainsi qu'une cire particulièrement efficace avec laquelle il fixa à ses épaules et à celles d'Icare l'organe factice qui devait leur permettre de s'échapper par le toit toujours ouvert du labyrinthe.¹²⁹

Dis-moi ton nom folie est un récit qui reprend ces deux scènes. Le labyrinthe dans lequel Tebbani place son personnage Skander est tortueux, fait d'enchevêtrements de ruelles et de couloirs, de telle façon que le héros est condamné à s'y égarer, mais il parvient à trouver issue après une longue endurance, en faisant référence à la quête d'Icare et de Thésée.

Qui sait une âme peut-être charitable viendrait à lui ouvrir son logis et lui dire vous êtes perdu monsieur comment avez-vous réussi à vous égarer en ces lieux ? Mais point de repos pour les exilés en fuite, ni demeure de halte. De toute façon, depuis l'accident, il hait les trains. Mais cela est une autre histoire et sa mémoire s'égare... Combien de fois faut-il se perdre pour arriver à se nommer ? Il a tout perdu jusqu'à son nom, il ne sait plus ; on lui avait pourtant dit de tourner à gauche. Skander el Ghaib, l'errant aux motifs bigarrés qui débarqua de sa solitude trompée de pluie dans cet asile un jour de printemps précoce, comme on arrive non invité chez les gens qui n'ont pas assez de couverts pour le souper. Mais il n'avait pas faim, il ne ressentait que le besoin d'une halte et d'un peu de paix. C'est que, malgré tout, il a longtemps marché avant d'arriver. Longeant le chemin de terre qui lui-même longe le chemin de fer, il avait fini par retrouver le repère. (DMTNE. p23)

¹²⁹ Ibid. p. 403.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Dans toute la trame diégétique Skander paraît cherchant son chemin, et même lorsqu'il a trouvé l'asile qui l'abrite, il en est dedans et est égaré « *assoiffé au milieu de la nuit, il cherche son chemin dans le couloir noir en posant sa main sur le mur. Il ne veut pas allumer la lumière ; il préfère voir l'obscurité que la fin de ce couloir qui l'effraie.* » (DMTNF. p22) . Voyant que son patient Skander se rétablissait, le psychiatre lui autorisa des petites sorties de l'asile. C'est là que Skander commence à voir dans ce lieu un labyrinthe et essaye de s'en esquivier.

C'est un métier que l'esquive, cela prend du temps d'analyser le chemin qu'il ne faut pas prendre, le côté de la rue qu'il faut éviter, les heures auxquelles il ne faut pas sortir. C'est un métier, et cela demande de l'endurance. Cela fait mal à la tête de toujours s'interroger, de toujours épié. Si on a la conscience tranquille, on marche, on savoure la brise printanière, les cerisiers en fleurs, les paillions qui butinent. Skander esquive, il aurait été un merveilleux champion d'escrime se tenant droit, altier. Son flegme aurait servi à quelque chose pour une fois. C'est un métier que l'esquive. C'est un art. Alors, il est dans la rue, ses yeux tiennent l'épée, dans sa main il tient quelque chose, il ne sait pas, il ne sait plus, il ne veut pas savoir. D'un regard, il maintient ses yeux sur le bitume, et d'un autre, il vérifie chaque encablure, chaque carrefour. Il ne se rappelle plus depuis quand il esquive mais il sait que les impasses l'angoissent. Les impasses et les couloirs...(DMTNF. p83)

Skander ne paraît que cherchant sa voie, et lorsqu'il en retrouve une enfin, il décale n'être pas sa voie et s'installe définitivement dans l'asile dans laquelle il perdra aussi sa voix et deviendra un être fait de silence, en essayant de trouver dans les mots sa voie et par conséquent sa voix.

Lui serrant les mains si fort, elle reprit avec lui en cœur et en duo la Chahada pour lui permettre de retrouver la voix et le souffle. Et de mot en mot, un à un énoncé, il reprit en canon sa voix et elle qui le regardait dans les yeux comme pour le rassurer et le reprendre alors que tout autour de lui disparaissait. Lignes de fuite pour un prétexte à sa perte, le convoi n'en finissait pas de l'emporter loin d'un présent qui se résumait des mains serrées le caressant comme une mère un nouveau-né, lui l'homme sans passé en train de hurler de moins en moins fort, mais toujours la bouche bée (DMTNF. p82)

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

En suivant le fil de Faracha, Skander lui parle, sort de son silence et paraît peu à peu retrouver la voie, celle de la raison :

Pour se noyer et fuir et sombrer dans le labyrinthe d'un fil qu'il enroule sur lui-même comme pour mieux se protéger ou éviter de dénouer, éternel retour du doigt autour du fil accroché au cœur et au poignet. Désenchantement et repli sur soi, Skander el Ghaib ne sait plus s'il rêve éveiller, si ses pieds ont quitté le ciment de la terrasse grillagée(DMTNF. p33)

Ce fil est le mytheme qui rattache ce récit à celui de Thésée et le fil d'Ariane, expliqué supra. Dans Dis-moi ton nom folie, Tebbani invente le fil de Faracha. C'est un fil que Skander s'imagine tendu par un paillon qui lui montre la voie, la sienne. « *Quel chemin à refaire et défaire pour pouvoir maintenir le lien ou ce fil qui lui tient au poignet ? Faracha qui lui murmurait : « Envole-toi », quand il savait qu'il lui fallait plonger* » (DMTNF. p51) Faracha est ce papillon que Skander s'imagine en train de lui tendre un fil pour la rejoindre dans les cieux. Alors, nous passons du fil d'Ariane/ Faracha dans le mythe de Thésée, au vol et le mythe d'Icare

Se voyant emprisonné dans un asile, notamment dans la terrasse grillagée, qui empêche le contact avec l'écrasant soleil « *Il sait que sombre et grave restera sa teinte malgré le plus éclatant soleil inondant la terrasse grillagée. Il erre, lui, le fugitif, non dans la rue, il ne peut le faire ici, il erre dans son silence* » (DMTNF. p72) . Dans cette condition où Skander ne peut ni vivre dans l'asile, ni le fuir lorsque l'occasion se présente à lui, il se terre dans son silence.

Skander se voit Icare ne pouvant déployer ses ailes, alors il reste prisonnier du lieu, de l'espace. Une intertextualité frappante entre ce récit et le mythe d'Icare prend corps par la suite, notamment dans cette citation : « *Perdu sur terre, Skander ne souhaite que rejoindre les cieux dans une vie parallèle où il ne ferait que voler, mais qu'il ne peut retrouver. Il refuse de s'échapper, il le sait, il se le répète inlassablement : s'échapper, c'est sombrer. Il ne veut pas.* » (DMTNF. p17)

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Skander a dans sa conception de fuite la retrouvaille de sa perdition, et là le récit est une réécriture du mythe d'Icare puisqu'en voulant fouir le labyrinthe, Skander a eu un destin tragique s'écrasant dans la mer, une mer qui portera par la suite son nom : la mer icarienne

Icare fut enthousiaste quand son père lui fit part du projet et lui apprit comment user de son invention. Mais il ne fut pas assez attentif aux conseils qu'il lui donna : il ne fallait voler ni trop bas ni trop haut. Dans le premier cas, on risquait d'être vu et abattu. Dans le second, le soleil pouvait faire fondre la cire et ainsi entraîner la chute. Ivre d'espace, fasciné par le soleil comme si celui-ci était son père divin, Icare monta trop haut. La cire ne résista pas à la chaleur du soleil. Ses ailes se détachèrent. Il fut précipité dans la mer où il se noya, sans pouvoir rejoindre l'île la plus proche.¹³⁰

Dans la fin de ce mythe, Icare s'écrase dans la mer, Tebbani fait usage de ce mythe implicitement dans sa narration en le vêtissant d'une nouvelle allure qui sied avec le récit qu'elle recrée. En effet, Skander subira un accident de train et le crache aérien d'Icare sera représenté dans l'explosion du train dont Skander sera victime.

J'allais descendre du train comme lors d'un mirage, j'ai entendu un chant qui annonçait le malheur à venir, je n'ai pu que serrer les dents... Une explosion m'a plaqué au col en m'arrachant pas lambeaux la peau. Un Allah Akbar retentait de partout à la fois. Dieu en soit témoin, on le prie si vite quand la mort arrive. (DMTNF. p108)

Suite à cet accident, Skander perdra non seulement le chemin et la raison, mais surtout celui de la mémoire « *Depuis l'accident, il hait les trains. Mais cela est une autre histoire et sa mémoire s'égare...* » (DMTNF. p22) En effet, Skander va jusqu'à oublier son nom. D'ailleurs Skander n'étant qu'un nom qu'il s'est approprié. Son vrai nom est Abdelkader, connu pour Kader.

Cet attrait de perdition de mémoire, d'oubli, lie, encore une fois, ce récit à celui du

130 Brunel, Pierre, Les grands mythes pour les nuls, Paris, First édition, 2020, p. 72

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

mythe de Thésée. Car lorsque le père Egée autorisa à son unique fils Thésée d'aller combattre le Minotaure, il lui demande d'hisser une voile blanche, signe de victoire, s'il revient vivant de cette expérience qui paraît mortelle étant donné la vigueur du monstre. La voile noire, au contraire, signifiera l'échec, et subséquemment sa mort. Attendant le retour du bateau du plus haut mont, Egée vit le bateau de son fils revenir mais portant une voile noire, que Thésée avait oublié de changer en voile blanche, il le cru mort et se précipita en se jetant dans la mer, qui elle aussi, porte son nom. C'est la mer Egée.

À l'approche d'Athènes, Thésée oublia qu'il devait remplacer par une voile blanche la voile noire du bateau funèbre. C'est ce qui avait été convenu avec son père, Égée, au moment du départ des victimes destinées au Minotaure. Égée, qui guettait son retour, apercevant la voile noire, pensa que Thésée était mort et, de désespoir, il se précipita dans la mer, qui porte désormais son nom.¹³¹

Donc, Dis-moi ton nom folie se tisse entre deux mythes. Tebbani approche dans son roman le personnage principal comme un fil qui lie les deux mythes, tel que nous le présentons dans le schéma ci-dessous.

131 BRUNEL, Pierre, Op Cite. p. 399

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

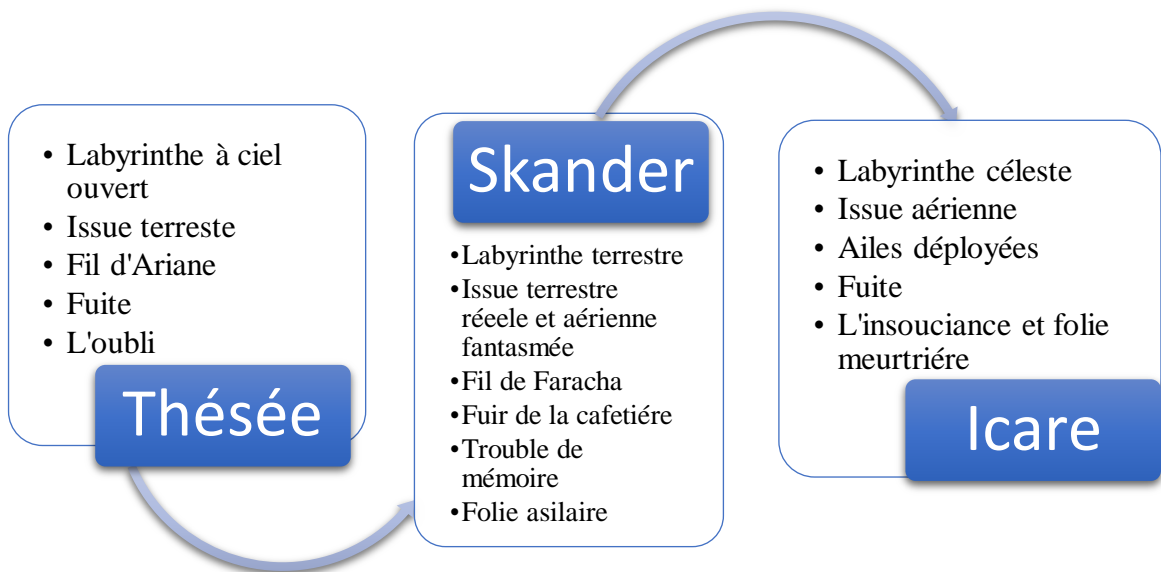


Figure 4: Dialogismes entre le roman *Dis-moi ton nom folie* et les deux mythes de Thésée et d'Icare.

En clair, Tebbani à travers son récit met en abyme deux mythes et échafaude son propre récit ciselé à mi-chemin entre le mythe de Thésée et celui d'Icare. L'intertexte mythologique se déploie alors librement dans la narration, créant un personnage mythique qui puise son essence dans la quête de deux héros roumains, en créant la sienne et faisant du récit une mosaïque mythique.

En somme, nos trois auteurs font valoir dans leurs écrits l'univers mythologique en vue de l'obtention d'une production littéraire totalement éclatée et nourrie par les différentes cultures et imaginaires qui ne font que nourrir leur trame diégétique davantage ainsi que la poétique de leur écriture, donnant une dimension monde à leur narration et inscrivant du même coup le thème de la folie dans la polyvalence et l'universalité.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

C L'intertextualité, une dynamique textuelle

Après avoir pris notre corpus comme un tout, nous avons fait le point sur la présence de l'intertexte, en décelant de l'intertexte religieux, notamment coranique et biblique, mais aussi un intertexte mythologique qui nous a permis de voir comment les trois écrivains fondent leur narration sur un arrière fond mythique étant donné la mythification de leur personnage. Ainsi, et à tour de rôle, le recours a été fait au mythe de Narcisse dans *Une valse* ; L'effacement incarnait la figure d'Héraclès ; quant à *Dis-moi ton nom folie*, il a été placé à mi-chemin entre le mythe de Thésée et celui d'Icare rendant compte de la complexité, mais aussi de la somptuosité diégétique

Si cette pratique intertextuelle fait corps avec un texte déjà existant, elle n'empêche pas de faire appel à la créativité à l'intérieur de la création littéraire qui libère et développe de nouvelle perspective dans le texte d'origine et offre un regard actualisé, romancé et surtout innovateur d'où le renouveau esthétique. Tomachevski évoque cet aspect de renouvellement des formes : « *Pour combattre la mécanisation du procédé, on le renouvelle grâce à une nouvelle fonction ou à un sens nouveau. Le renouvellement du procédé est analogue à l'emploi d'une citation d'un auteur ancien dans un contexte nouveau et avec une signification nouvelle.* »¹³²

Le génie créatif consiste donc à puiser à l'intérieur d'un texte existant un nouveau regard, une nouvelle perspective. C'est dire qu'une même citation pourrait être prise dans un contexte et en revêtir un autre, engendrant le Renouveau. L'intertextualité est donc ce dialogue provoqué par le génie dans l'écriture, et pour être compris, il demande de la connaissance, de la culture dans la lecture. Tout compte fait, l'intertextualité crée une dynamique textuelle grâce aux catégories transcendantes auxquels renvoie chaque texte.

Dans la typologie des pratiques intertextuelles, nous distinguons deux types de

132 Nathalie Piégay-Gros, Introduction à l'intertextualité, Paris, Dunod, 1996, p 24.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

relation. La première assoie ses bases sur la relation de coprésence entre deux ou une pluralité de texte auquel il réfère. La deuxième se base plutôt sur des relations de dérivation. Laurent Jenny appelle la première typologie une intertextualité explicite et la deuxième étant implicite.

Se basant sur les travaux de Julia Kristeva et Gérard Genette, Nathalie Piégay-Gros distingue la relation de coprésence (entre deux ou plusieurs textes) et celle de la dérivation. La première relation englobe la citation, l'allusion, le plagiat et la référence. Quant à la deuxième relation, elle prend en ligne de compte la parodie et le pastiche.

Nous allons, dans ce qui suit, analyser les formes qu'a pu prendre l'intertexte dans notre corpus en illustrant nos propos par des exemples tirés de chaque roman afin de montrer comment se manifeste la pratique intertextuelle comme une dynamique textuelle.

I. Les relations de coprésence :

i. La citation

La citation fait appel à un discours à l'intérieur d'un autre et s'insère dans le texte par des marques typographiques tel que le décalage de la citation, les guillemets ou bien les italiques. Cette insertion peut inclure les propos « *d'un auteur, d'un personnage célèbre et donné comme tel* »¹³³. Elle est selon Nathalie Piégay-Gros « *La forme emblématique de l'intertextualité : elle rend visible l'insertion d'un texte dans un autre* »¹³⁴

Le roman *Une valse* est un faisceau de citation, de textes littéraires et musicale.

¹³³ Le petit Robert

¹³⁴ Nathalie Piégay-Gros, *Op Cite*, p.11

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Des écrivains et philosophes modernes et classiques font escorte au roman. Ainsi, on retrouve dans le côté des philosophes plusieurs références qui seront exploitées dans le troisième type de cette relation de coprésence.

Ne se limitant pas à citer des noms d'écrivains et de leurs personnages, Chouiten fait appel à leurs discours. Ainsi, une citation émane dans la page 24 « *Chahira sourit inconsciemment en disant pour la énième fois, cette phrase. Une petite couturière d'El Moudja citant Sartre. (...) Oui, l'enfer, c'est les autres. Les autres, c'est le dégoût permanent.* » (UV.p24)

Nous décelons d'emblée la citation de Sartre dans : « *L'enfer, c'est les autres* » tirée de sa pièce théâtrale *Huis clos*. Cette citation est largement répandue dans notre époque et sa signification a été totalement détournée puisque le sens commun entend par cette citation que les relations avec autrui sont nécessairement infernales. Pourtant, Sartre lui-même a précisé n'avoir pas sous-entendu ce sens, mais plutôt que si les relations avec autrui sont viciées, alors l'autre ne peut-être que l'enfer. C'est-à-dire ce qu'il y a de plus important pour la connaissance que nous avons de nous-mêmes, ce sont les autres ; c'est grâce aux autres que l'être peut avoir une connaissance de sa propre personnalité.

Il fut savoir que Chouiten n'insère pas « gratuitement » une telle citation dans le corps de son texte. Un nouveau regard est donné à cette citation, tel que l'atteste Antoine Compagnon dans son ouvrage *La seconde main ou le travail de la citation*.

La plus grande attention doit être accordée à l'identification de la citation et à son interprétation : le choix du texte cité, les limites de son découpage, les modalités de son montage, le sens que lui confère son insertion dans un contexte inédit... sont autant d'éléments essentiels à sa signification.¹³⁵

« *Les autres* » dans le roman *Une valse*, rappellent le film *The Others* de Nicole

¹³⁵ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p.65

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Kidman. Une étude intertextuelle pourrait être envisagée entre ce film et ce roman. Au fait, Les autres dans *Une valse* sont les ennemis de tête de Chahira, ce sont ces voix qui habitent les psychotiques, tout autant que les schizophrènes, et menacent la paisibilité de leur quotidien le rendant sens dessus dessous. Lorsque les Autres réagissaient, ce sont les crises de tête chez Chahira, qui infarnalisent sa vie. *Les autres c'est l'enfer* prend une signifiante de la folie et la manifestation des crises épileptique.

Si la littérature est ainsi citée et repérée, il faut reconnaître que le texte musical est aussi présent. Nous retrouvons au corps du texte des citations du chant oriental, égyptien, kabyle et algérien, tel que nous l'avons mis en exergue dans les chapitres antécédents.

Ces citations diversifiées créent un dialogue entre les différentes cultures compte tenu du fusionnement des aires culturelles. Un style d'écriture qui efface les frontières et alimente une ouverture vers l'Autre, et, subséquemment, vers le Monde À ce sujet, l'auteure nous a révélé :

J'ai choisi, dans *Une valse*, de fusionner des influences artistiques diverses. En plus du texte du narrateur omniscient, on y retrouve des vers en arabe classique (ceux de Chahira), des paroles de chanson en dialecte égyptien, d'autres en dialecte algérien, des références à des classiques français comme *Madame Bovary*, de Flaubert, une allusion à un film américain – *Will Hunting*, avec Robin Williams etc. Ce mélange trouve son explication d'abord dans une volonté de « flouter » les genres artistiques et de confirmer ainsi la vision bakhtinienne selon laquelle le roman est moins un genre qu'un « anti-genre » où se peuvent se mêler poèmes, théâtre, chansons, récits de voyage etc. Mais le plus important est que ces intertextes ont été empruntés à des sphères géographiques et culturelles diverses, qui vont de l'Algérie à l'Autriche, en passant par la Syrie et la France. Comme vous le dites si bien, cette caractéristique trahit une volonté de prôner une ouverture sur l'Autre, de célébrer le contact, voire l'hybridité, linguistique et culturelle et de rejeter fermement tous les appels aux crispations identitaires. Cette hybridité est manifeste au niveau de la langue même du roman. Bien qu'il soit écrit en français, c'est un texte où cohabitent kabyle, arabe

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

algérien, allemand – et français, bien sûr.¹³⁶

En somme, l'insertion des citations à l'intérieur du texte ouvre les perspectives d'une ouverture vers le monde et est ce terrain fertile où tout peut cohabiter sans pour autant se faire la guerre. La citation nous pousse vers « *Une communication globalisante dessinant ainsi une vision du monde que la grande bibliothèque imagée par Jorges Louis Borges figurait déjà* »¹³⁷, nous disent Marie-France Chambat-Houillon et Anthony Wall. Nous pouvons dire que la citation rend visible le rapport à la bibliothèque ainsi que le texte citant.

ii. L'allusion

L'allusion serait une citation qui ne dit pas son nom, une citation implicite, en filigrane, comme un clin d'œil de l'auteur vis-à-vis de ses lecteurs. Elle renvoie à un texte antérieur sans être aussi direct que la citation. Piégay-Gros nous dit qu'une « *citation proprement dite n'est jamais la preuve d'une érudition facile commune ; mais belle allusion est quelquefois le sceau d'un génie* »¹³⁸ C'est là que le lecteur doit faire preuve d'une culture générale et d'un œil de lynx pour percer le mystère d'une citation qui ne dit pas son nom : l'allusion. Georges Molinie nous la décrit ainsi :

Figure microstructurale, selon laquelle un même signifiant prend un signifié par rapport à un autre signe du discours, et un signifié différent par rapport à un ensemble de formations extérieur à ce discours (...). Il y' a donc nécessairement jeu de deux réseaux linguistiques à la fois pour que la production de sens soit efficace ; mais il faut que chacun soit homogène et que la rencontre se fasse, au point où l'un se ferme et l'autre s'ouvre, par un signe congruent aux deux isotopies¹³⁹

¹³⁶ Latachi Imene, Interview avec la romancière et l'universitaire Lynda Chouiten : «La folie perturbe, dérange notre confort moral et intellectuel, suscite en nous des interrogations, de la réflexion. » Langues & Cultures, vol. VII, n°3, décembre 2023, p 6. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/237837>

¹³⁷ Marie-France Chambat-Houillon et Anthony Wall, Droit de citer, Rosny-sous-Bois, Editions Bréal, Coll. Langage & Co, 2004, p.18.

¹³⁸ Piégay-Gros, Op Cit.

¹³⁹ Georges. Molinie, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, P.U.F., 1989, p.12

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Nous trouvons dans *Dis-moi ton nom folie* des allusions mythologiques obsédantes ; des allusions culturelles et artistiques dans *Une valse* et d'autres, historiques dans *L'effacement*. En guise d'illustration, nous n'allons pas prendre en considération les allusions extratextuelles, c'est-à-dire quand le référent n'est pas un texte, mais seulement des allusions intertextuelles puisqu'il est question dans ce chapitre de l'étude intertextuelle.

Une valse, nous l'avons dit, fait de l'écriture une danse, une valse en somme. Nous tirons de ce roman la citation que voici :

Quel esprit brillant l'avait donc écrite cette phrase ? A chaque fois qu'elle essayait de s'en souvenir, c'était la lettre K qui lui venait à l'esprit. Elle savait qu'elle figurait plus d'une fois dans le nom de cet écrivain tchèque dont elle avait lu quelques extraits quand elle était encore au lycée, mais dont elle ne se rappelait du nom que confusément à présent. Oui, cette phrase ne pouvait être que de cet écrivain qui avait raconté l'histoire d'un jeune commis voyageur métamorphosé en cafard. Car c'était bien ce qu'on devenait quand on était déclaré psychotique, donc fou : un misérable insecte qu'on traquait et piétinait, à qui on ne pardonnait pas le crime de continuer à vivre après la déshonorante transformation ; après la déchéance. (UV.p66)

Cet extrait fait allusion à l'écrivain tchèque Franz Kafka et à son texte *La Métamorphose*. L'auteure Chouiten rapproche le passage de son personnage Chahira d'un être normal à une folle, à une métamorphose kafkaïenne. Par une telle allusion, l'attrait d'une atmosphère absurde et inquiétante fait surface. L'auteure prend la figure mythique de Gregor Samsa qui se métamorphose en un vulgaire cafard c'est ce qui permet à Kafka de dresser une analyse économique et sociétale de cette époque. Puis, Chouiten place son récit dans un autre contexte d'un personnage atteint de folie, mais surtout pour dénoncer la condition des femmes.

De plus, Chouiten donne à l'allusion deux fonctions. La première est ludique, la

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

deuxième est comique. L'allusion devient un jeu de devinette dans ce roman que le lecteur prend plaisir à trouver l'énigme, comme dans la citation plus haut, tout comme la description peut être aussi d'un aspect drôle, laissant le lecteur percer le mystère de l'allusion en riant, nous citons : « *C'est comme cela qu'elle était tombée sur l'histoire de cette Virginia, cette écrivaine britannique dont elle ne retenait plus le nom. Un nom d'animal, si elle se souvenait bien. Virginia Renard ou Loup, ou quelque chose comme cela.* » (UV.p88)

Il est question dans ce passage de l'écrivaine Virginia Woolf, qu'on reconnaît dans cette description humoristique. Un jeu de traduction dans le nom de Virginia Wolf devenue Virginia Renard ou Virginia Loup. Nathalie Piégay-Gros note que « *Lorsque l'allusion repose sur un jeu de mots, elle apparaît d'emblée comme un élément ludique, un clin d'œil amusé adressé au lecteur.* »¹⁴⁰

En plus de cet attrait comique, l'auteure parsème son roman par les non-dits. Elle laisse les vides que le lecteur doit combler. Dans ce rapprochement entre son personnage Chahira et l'écrivaine britannique Woolf, Chouiten fait surtout allusion à la fin poétique dont les deux héroïnes aspiraient. Nous basculons dans le même paragraphe d'un ton comique à son opposé, le tragique étant donné la similitude de la finitude des deux héroïnes. Toutefois, il y a une certaine dégradation dans la tonalité puisque le tragique a été apaisé par une sorte de poésie de mort, de suicide.

Après l'allusion faite à Grégoire Samsa, le personnage de Franz Kafka dans son court roman *La métamorphose*, nous avons vu une autre allusion de l'auteure britannique Virginia Woolf, nous tirons à présent un autre type d'allusion, il s'agit d'une allusion contenue dans une citation. « *« Famille, je vous hais », avait dit un jour un artiste ou un écrivain. Elle s'appropriait cette phrase avec la plus grande conviction.* » (UV.p66)

¹⁴⁰ Nathalie Piégay-Gros, op.cit., p.52

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Il serait plus au moins difficile de reconnaître une phrase d'un roman lu. La figure du personnage principal et des autres personnages pourrait être mémorisée pour une langue morte, mais une phrase contenue dans un roman, l'entreprise s'avère ardue. C'est pour cela que Chouiten a eu recours à la note de bas de page et a précisé : « *La phrase est, en réalité, d'André Gide.* » (UV.p162)

Nous voyons se dessiner ainsi l'intention de l'auteure dont le but n'est pas de paralyser la compréhension de son lecteur en ne reconnaissant pas l'origine du texte, mais c'est le contraire puisque Chouiten se place entre son texte et son lecteur qu'elle prend sa main pour lui expliquer la provenance du texte initial à l'intérieur de son texte, en un mot elle lui explique l'origine de l'intertexte. L'ambiguïté prend de suite fin et la lecture promet une balade littéraire propre à distraire.

iii. La référence

Ce dernier type d'intertexte explicite que nous allons traiter, institue in absentia une relation avec un autre texte. Il est question de faire référence à un texte sans pour autant le citer, tel que nous l'explique Nathalie Piegay-Gros : « *La référence, comme la citation, est une forme explicite d'intertextualité. Mais elle n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie.* »¹⁴¹ Tout comme son nom l'indique ce type d'intertexte se réfère à un autre, il dresse un pont entre les textes sources.

Dans les deux premiers types de relation de coprésence nous nous sommes appuyés sur le roman *Une valse* pour illustrer nos propos. Nous allons prendre en ligne de compte, dans ce type de La référence, les deux autres romans pour que l'analyse touche l'ensemble du corpus.

Dans *L'effacement* la référence est faite sur des textes musicaux majoritairement. « *Habillé comme un banquier, Kada chantait Superstitious de Stevie*

¹⁴¹ Ibid.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Wonder. (...) Sur la scène, un jeune homme efféminé, à la voix suraigüe, chantait Rock with you de Michael Jackson » (L. p.136)

Mais on retrouve aussi des références à d'autres artistes, à d'autres tubes dans : « *Le patron-chanteur a débuté son show avec Tombe la neige d'Adamo et a enchaîné avec les tubes d'Otis Redding, de Joe Cocker, d'Aznavour et de Michel Sardou (...) Sur une mélodie douce, sonnante comme un tube de Mike Brant, les paroles de la chanson étaient simplistes.* » (L. p.139) Le texte L'effacement devient un tissage musical harmonieux qui combine une variété de tubes aussi bien qu'une variété d'artistes, de lieux et d'époque dans une organisation textuelle artistique, ouvrant les portes pour une référence à des œuvres picturales : « *J'ai pu reconnaître une œuvre de Baya, un Issiakhem, deux petits Khadda, et un tableau de Martinez.* » (L. p.101). Nous pouvons pour ainsi dire que le rôle de ce genre de référence est de présenter un texte qui s'inscrit dans une esthétique monde : tout lecteur est en mesure de reconnaître ces figures emblématiques de l'art et donc approcher la lecture de ces textes dans une vision poétique-monde. Entre autres, cette insertion référentielle multiple crée non seulement une dynamique à l'intérieur du texte, mais lui donne un écho artistique dans un jeu assumé entre auteur, narrateur et lecteurs ; entre la réalité, la fiction et la fiction réelle.

Dans *Dis-moi ton nom folie*, la présence des références mythologique est apparente, récurrente et multiple et occupe un emploi fonctionnel dans la trame diégétique puisqu'il est son soubassement. Nous allons regrouper dans ce qui suit l'ensemble des références mythologiques contenues dans le roman.

La référence commence dès la première page de ce récit, avec le mythe d'Icare nous citons : « *Skander el Ghaib, Icare perdu sur terre.* » (DMTNF. p17) ; Puis, nous passons au dieu des enfers, Hadès, dans : « *Avant de ne pouvoir finir le mot, il avait rejoint Hadès. C'est pathétique un drogué. C'est pathétique.* » (DMTNF. p88) . D'autres figures mythologiques sont référées comme Sybille, la déesse de la mémoire

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

et mère des Muses Mnémosyne, que nous trouvons dans cet extrait : « *Je suis un esprit, mais elle est Sybille ou Mnémosyne, toujours accrochée à mon poignet.* » (DMTNF. p63) ; Tel que nous l'avons étudié dans le chapitre précédent, Thésée est aussi référencé, dans : « *Le silence est d'or, Thésée Yacarus.* » (DMTNF. p24) . Un autre héros grec fait irruption dans ce récit, il s'agit d'Ulysse et son épouse Pénélope dans : « *Tu files ! Ah , quelle est bien bonne, celle-là. Et tu files, quoi ? Le tapis de Penelope ? En même temps, à attendre Ulysse ! Tu as de quoi faire. Tu veux un métier à tisser pendant que tu y es ?* » (DMTNF. p35) En plus des dieux et des héros, nous retrouvons aussi dans les références mythiques la figure du géant tel qu'Orion qui était un chasseur de la mythologie grecque. « *Je sais qu'elle me parlait toujours d'Orion, le chasseur chassé...* » (DMTNF. p45)

Autre plus que les références mythologiques, nous trouvons des références tirées de la littérature que ce soit des personnages ou bien des hommes de lettres. Par exemple, Tebbani ne cesse de se référer à Maurice Blanchot dans son récit qu'elle cite sept fois dans le roman : « *Skander ne quittait pas Maurice Blanchot, ou est-ce l'inverse ?* » (DMTNF. p46) Puis d'autres auteurs cités notamment Gogol et Miller : « *Comme si du jour au lendemain, par surprise, on lui aurait laissé un Gogol, un Miller et, le plus insolite, un Maurice Blanchot. Or, le seul qu'il possédât était cet exemplaire du Ressassement éternel qu'il relisait par défi.* » (DMTNF. p110) En plus de ces écrivains, nous trouvons dans cette citation la référence à l'ouvrage de Maurice Blanchot intitulé justement Le Ressassement éternel.

L'écrivaine n'a pas opté pour ce choix involontairement puisqu'elle explicite clairement que son roman est une réécriture assumée de Maurice Blanchot. Skander El Ghaib n'est autre qu'une autre face du personnage de Blanchot Alexandre Akim revisité par Tebbani selon ses propos : « *Alexandre Akim m'a obsédée et cette obsession a pris un nom : Skander el Ghaib. (...) Skander interroge Alexandre. Mais je*

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

ne dirais pas pour autant que Lynda-Nawel interroge Maurice ! »¹⁴² Au-delà de cette réécriture avec ses propres aspirations, nous soulignons que Tebbani avoue plus d'une fois vouer son travail à Maurice Blanchot : « *Je dévoue mon travail à Foucault, Husserl et Blanchot.* »¹⁴³. Le fonctionnement des références a pour objectif de renvoyer le lecteur incessamment vers les écrits blanchotiens pour en puiser la source même de l'écriture et de la narration chez Tebbani.

Une valse, lui aussi, est un roman qui regorge de référence littéraire. Ainsi, on retrouve dans le côté des philosophes : « *Selon Platon, selon Aristote, selon Kant, selon Nietzsche, selon Sartre et selon tant d'autres.* » (UV.p23), et des Hommes de lettre, tels que William Shakespeare, André Gide, Frantz Kafka, Virginia Woolf et bien d'autres qui seront accompagnés de leur personnages fétiches dans :

Elle avait découvert Stendhal, méprisé son Julien Sorel et admiré Fabrice del Dongo ; elle avait été à la fois fascinée et agacée par les hésitations philosophiques d'Hamlet et plaint sa douce fiancée, Ophélie ; elle s'était indignée de l'horrible fin d'Emma Bovary, une femme gracieuse et intelligente dont le seul tort était de refuser l'ennui et la médiocrité. (UV.p44)

Le texte musical est aussi présent, des maîtres de musique classique sont cités, notamment dans : « *Quel génie avait enfanté de cette merveille sonore ? Mozart, Strauss ou Schubert ?* » (UV.p161)

Après avoir décelé les relations de coprésence de l'intertexte qui se sont manifesté dans la citation, l'allusion et la référence, et en avoir étudié la poétique de cet usage qui constitue l'effacement des frontières entre les disciplines mêlant mythologie, musique, peinture, etc. L'art est alors conjugué dans tous les temps et les

¹⁴² Mamoun, Issam, entretien avec Lynda-Nawel Tebbani, <https://algeriecultures.com/actualite-culturelle/ecrire-cest-plonger-en-apnee-dans-un-univers-sans-fin-lynda-nawel-tebbani-ecrivaine/#:~:text=d%C3%A9vorent%20l'%C3%A2me,-.Ecrire%2C%20c'est%20plonger%20en%20un%20univers%20sans,la%20critique%20d'un%20roman>, consulté le 11/04/2023.

¹⁴³ Ibid.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

époques des plus baroques au plus contemporaines. Le texte quant à lui est traversé par une chorale intertextuelle qui nie l'unicité et prône la pluralité, la multiplicité et l'éclectisme. Nous proposons dans ce qui suit l'étude de la forme d'intertexte implicite. Il s'agit des relations de dérivation, c'est-à-dire de détournement du texte original (l'hypotexte) à travers l'imitation (Le pastiche) ou bien la transformation de son style (La parodie).

II. Les relations de dérivation :

i. Le pastiche

Cette technique consiste à présenter une version imitée d'un hypotexte, qui le laisse pourtant paraître, elle ne l'efface pas. On peut dire que le pastiche est un exercice de style qui entend dire la même phrase, sans pour autant la transformer, la changer. « *Pasticher, ce n'est pas déformer un texte précis, mais imiter un style : le choix du sujet est donc indifférent à la réalisation de cette imitation* »¹⁴⁴ nous dit Piégay Gros.

Cette imitation convoque d'emblée le texte A. En d'autres termes, le pastiche est cette « *Œuvre littéraire (...) dans laquelle l'auteur a imité la manière, le style d'un maître, par exercice de style ou dans une intention parodique (→ imitation ; copie* »)¹⁴⁵ Dans cet exercice d'écriture et de réécriture, c'est le style qui compte, l'hypotexte se dévoile et se déduit dans la morphologie textuelle.

Chahira Lahab, l'héroïne du roman *Une valse*, écrit des vers dont nous tirons un pastiche avec le texte sunnite. Nous allons exposer ces vers qui étaient écrit en langue arabe dans le roman :

Elle récita à voix haute :

¹⁴⁴ Piégay Gros, op cité p 65

¹⁴⁵ Le petit Robert

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

العالم كله يهلل باسمي ينادي به صباح مساء
العالم كله يهلل باسمي ينادي به صباح مساء
و أنا كتمثال بوذا جالس القرفصاء
فلم أبالي و لم أتولى ا فليس إلى الأنبياء يساء
فان اكفهر وجهي ارتدوا جميعا وصمتوا كلهم رجالا نساء
وقالوا يا أخت ما أنت فاعلة فأقول اذهبوا انتم التعساء (UV. p124)

L'auteure Lynda Chouiten a traduit en note de bas de page ce texte, et tel a été sa traduction :

Le monde entier glorifie mon nom, et le répète du matin du soir.

Le monde entier glorifie mon nom, et le répète du matin du soir.

Je reste imperturbable, tel un Bouddha assis en tailleur :

Pourquoi me soucier ? Pourquoi même détourner le regard ? Ne s'en est-on pas pris aux prophètes ?

Mais il suffit que mon visage s'obscurcisse pour qu'ils se renient et se taisent tous, hommes et femmes Ils me demandent alors : « Sœur que feras-tu de nous ? »

Et je réponds : « Partez, misérables ! » (UV.p124)

Ces vers ont été écrit par Chahira durant ses crises, dont nous avons analysé l'intertexte religieux qui traverse le texte et sa poétique dans le sous-chapitre précédent qui lui a été entièrement dédié, et dont nous rappelons ici le contexte.

Nous nous intéressons dans ce qui suit au dernier vers, plus précisément à ce fragment : « وقالوا يا أخت ما أنت فاعلة فأقول اذهبوا انتم التعساء » ce vers convoque implicitement le texte original qui est le discours prophétique de Mohamed, que le salut soit sur lui. En effet, lors de son exode le prophète a eu gain de cause et s'est

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

installé victorieusement à La Mecque avec ses compagnons après avoir défait *Quraysh*. Quand il vit ses ennemis et ceux qui ont tout fait pour le combattre devant lui, il leur demanda : « À quel traitement vous attendez-vous, de ma part ? ». Ils répondirent : « Vaillant jeune homme dont le père est tout aussi vaillant ». Sur ce, le prophète répondit Je ne vous dirai que ce que Youssef [le prophète Joseph] a dit à ses frères : Point de récriminations contre vous aujourd'hui ! Que Dieu vous pardonne. Il est le plus Miséricordieux des miséricordieux. »¹⁴⁶ (Coran 12:92). Après il ajoute : Partez, vous êtes amnistiés¹⁴⁷ ! C'est cette dernière partie qui est l'intertexte du dernier vers que nous avons relevé.

Il faut souligner que ce texte sacré a été proféré en langue arabe, idem pour Chahira dans son texte, la raison pour laquelle nous allons clarifier la présence de l'intertexte avec la sunna, en langue arabe afin d'exposer l'arrière fond du texte qui est ici la parole mohammadienne.

Le texte sunnite dit : « ما تظنون أني فاعل بكم قالوا خيرا أخ كريم وابن أخ كريم فقال اذهبوا » *فانتهم الطلقاء* alors que dans les vers de Chahira, nous trouvons la même formule dans ce vers : « وقالوا يا أخت ما أنت فاعلة فأقول اذهبوا انتم التعمساء »

Le pastiche est d'emblée repéré. Le texte sunnite n'est pas déformé, mais imité stylistiquement, cette pratique est donc essentiellement formelle.

ii. La parodie

Si le pastiche est une imitation fidèle de l'hypotexte ; la parodie, elle, est plutôt une

(قَالَ لَا تُثْرِبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ) [سورة يوسف: 92] 146

حدثنا ابن حميد قال حدثنا سلمة عن ابن إسحاق عن عمر بن موسى بن الوجيه عن قتادة السدوسي أن رسول الله قام قائما حين وقف 147 على باب الكعبة ثم قال لا إله إلا الله وحده لا شريك له صدق وعده ونصر عبده وهزم الأحزاب وحده ألا كل مأثرة و دم او مال يدعى فهو تحت قدمي هاتين إلا سدانة البيت وسقاية الحاج ألا وقتيل الخطأ مثل العمدة السوط والعصا وفيهما الدية مغلظة مائة من الإبل منها أربعون في بطونها أولادها يا معشر قريش إن الله قد أذهب عنكم نخوة الجاهلية وتعظمها بالآباء الناس من آدم وأدم خلق من تراب ثم تلا رسول الله يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم 1 الآية يا معشر قريش ويا أهل مكة ما ترون أني فاعل بكم قالوا خيرا أخ كريم وابن أخ كريم ثم قال اذهبوا فأنتم الطلقاء فاعتقهم رسول الله

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

transformation de cet hypotexte. Samoyolt le dit clairement : « *La parodie transforme une œuvre précédente, soit pour la caricaturer, soit pour la réutiliser, en la transposant.* »¹⁴⁸

L'origine de la parodie remonte depuis La Poétique d'Aristote et ne cesse de s'employer en diversifiant les aspects pour en donner une touche nouvelle à cette pratique. Dans notre corpus c'est tout le roman *Dis-moi ton nom folie* qui est une parodie. Nous lisons sur la quatrième de couverture la présentation du roman de Sarah Slimani, la coéditrice: « *Réécriture assumée de Maurice Blanchot, ce roman cherche moins à décrire le silence de Skander El Ghaib qu'à le faire entendre dans une ambiguë solitude entre exil et folie.* ». Au fait, l'auteure prend le récit de Maurice Blanchot dont l'intitulé est *Le Ressassement éternel* et le modifie en greffant sur lui sa narration. Tebbani explique dans l'une de ses interviews comment l'idée de concevoir un roman en une réécriture de Maurice Blanchot lui est venue à l'esprit :

Ce personnage est venu à moi. Il m'est apparu une première fois alors que je finissais L'Eloge de la perte et que je finissais ma thèse. J'ai toujours cette habitude de faire plusieurs choses à la fois. J'ai besoin d'une échappatoire et je m'étais mise à lire frénétiquement Michel Foucault, Husserl et Blanchot – tout particulièrement ses récits et ses textes romanesques. J'ai eu un double choc avec les travaux de Foucault sur Roussel et avec les récits blanchotiens. L'obsession foucauldienne pour la psychiatrie et l'écriture de Blanchot ne m'ont pas emmenée concrètement vers un personnage fou en tant que tel mais vers l'espace de son langage. C'est peut-être différent. Skander n'est pas fou, il est perçu comme tel. Il est dans un ailleurs plus subtil, celui de son propre univers qui est peuplé de musique, de langage et de souvenirs.¹⁴⁹

Alexandre Akim, le personnage principal de Maurice Blanchot dans *Le*

¹⁴⁸ Samoyolt Tiphaine, Introduction à l'analyse du roman, Paris, édition Nantes/ Her, 2021

¹⁴⁹ Mamoun, Issam, entretien avec Lynda-Nawel Tebbani, <https://algeriecultures.com/actualite-culturelle/ecrire-cest-plonger-en-apnee-dans-un-univers-sans-fin-lynda-nawel-tebbani-ecrivaine/#:~:text=d%C3%A9vorent%20l'%C3%A2me,-.Ecrire%2C%20c'est%20plonger%20en%20apn%C3%A9e%20dans%20un%20univers%20sans,la%20critique%20d'un%20roman>, consulté le 11/04/2023.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Ressassement éternel, devient Skander el Ghaib dans Dis-moi ton nom folie. La ressemblance est perçue dans le nom du personnage que l'auteure explicite clairement, car il ne s'agit pas de plagier l'auteur initial, mais plutôt de se référer à lui et de récrire son style, voire son œuvre.

Dis-moi ton nom folie est une réécriture assumée du Ressassement éternel de Maurice Blanchot, dont le personnage principal se nomme, effectivement, Alexandre Akim. J'ai toujours le souvenir de ce choc littéral premier à la lecture de ce court récit. Alexandre Akim m'a obsédée et cette obsession a pris un nom : Skander el Ghaib. Pourquoi ? Comment ? Je ne saurais l'expliquer vraiment. Il y va de certitudes d'écriture qui nous dépassent. Skander est un double, un écho, un reflet. Je ne sais réellement, mais c'est bien voulu. Skander interroge Alexandre. Mais je ne dirais pas pour autant que Lynda-Nawel interroge Maurice ! Hahahahah. Ou, peut-être est-ce l'inverse ? C'est la partie obscure d'un questionnement sur sa propre écriture. C'est le lecteur qui saura mieux y répondre. Et qui sera surtout le plus libre pour le faire !¹⁵⁰

Il faut dire que le roman est tout parsemé du nom de Maurice Blanchot et de son récit Le Ressassement éternel. D'ailleurs ce roman lui est dédié la première épitaphe inscrit l'une de ses citations : « *Quand vous n'aurez plus le sentiment d'être un étranger, alors il n'y aura plus d'inconvénient à vous voir redevenir un étranger* » (DMTNF. p05) ; puis, après avoir écrit l'intitulé de son premier chapitre *La rengaine silencieuse*, on retrouve une autre citation de lui

Vous apprendrez dans cette maison qu'il est dur d'être étranger. Vous apprenez aussi qu'il n'est pas facile de cesser de l'être. Si vous regrettez votre pays, vous trouverez ici chaque jour plus de raison de le regretter ; mais si vous parvenez à l'oublier et à aimer votre nouveau séjour, on vous renverra chez vous, où dépaysé une fois de plus, vous recommencerez un nouvel exil. (DMTNF. p08)

Lorsqu'enfin Tebbani se décide d'écrire le premier mot dans son récit à elle, elle l'entame encore une fois avec une autre citation toujours de Blanchot tiré du même récit : « *C'est la règle. On ne peut échapper au spectacle du bonheur* »

¹⁵⁰ Ibid.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

(DMTNF. p11) Cette citation, qui, rappelons-le, est une forme de coprésence de l'intertexte dans sa forme explicite sera suivi par le deuxième type de cette coprésence qui est la référence de cette citation citée en note de bas de page.

Tel que nous venons de le montrer tout le récit crie le nom de Blanchot et son écriture, mais cela ne s'arrête pas là puisque le personnage sera lui-même obsédé par Blanchot. Nous lisons dans la page 46 : « *Souvent Métronome passait dans sa chambre pour le voir assis sur son lit à relire ce petit livre qui ne le quittait pas. Skander ne quittait pas Maurice Blanchot, ou est-ce l'inverse ?* » Et dans sa logorrhée verbale, Skander se répète : « *Je lui avais dit de lire Maurice Blanchot.* » (DMTNF. p83) Quant à ses lectures, elles portent toujours sur le même auteur, sur sa même création : « *on lui aurait laissé un Gogol, un Miller et, le plus insolite, un Maurice Blanchot. Or, le seul qu'il possédât était cet exemplaire du Ressassement éternel qu'il relisait par défi.* » (DMTNF. p110) Tebbani dit alors dévouer son travail à Blanchot :

J'ai l'habitude de dire que je dévoue mon travail à Foucault, Husserl et Blanchot. Ensuite, effectivement, Blanchot est partout dans le texte : dédicace, citation, Skander lit Blanchot. Je ne sais comment. Peut-être qu'une lectrice ou un lecteur l'expliquera mieux que moi. Ce que je sais c'est que la figure de Blanchot est au-delà d'une figure tutélaire ou d'un héritage : c'est un horizon. Un ultime inaccessible. Une phrase a accompagné mon manuscrit : comment oser écrire après Blanchot. Je n'ai pas osé, je n'irai pas jusque-là. Je dirais seulement que j'ai tenté d'offrir à Alexandre Akim, un jumeau algérien sans lui ressembler qui lui parle et lui donne écho : d'un silence l'autre.¹⁵¹

En somme, à travers son roman Tebbani réécrit le récit de blanchotien et donne naissance à un personnage principal jumeau d'Alexandre Akim. La parodie porte dans ce sens une esthétique singulière qui se manifeste dans la poéticalité de l'usage parodien. Ce n'est plus l'utilisation des langues de l'autre qui met fin aux frontières inexistantes pour sa compréhension, c'est même la narration qui offre un personnage jumeau d'une autre narration pour jumeler la différence et faire appel à la même mère

¹⁵¹ Ibid.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

génératrice : la Terre, le Texte, le Monde.

Synthèse

La lecture intertextuelle que nous avons effectuée dans notre corpus nous a offert une vision qui consiste à aller dans les profondeurs du texte jusqu'à atteindre sa genèse, quant à la forme textuelle, elle s'est révélée complètement éclatée, c'est ce qui a enrichi la production littéraire davantage.

L'intertexte mythologique et religieux que nous avons analysé dans ce chapitre sont les signes qui disent que le texte/l'être est un foisonnement de cultures qui dialoguent harmonieusement et mettent fin au mythe de la pureté du texte/ de la race.

Cette lecture a été pour nous l'occasion de distinguer les diverses formes que peut prendre l'intertextualité et de voir dans cette pratique une vision poétique monde qui efface les frontières et réduit la distance par le biais d'un texte qui prend en charge ce dont le monde est fait, loin de tout régionalisme ou une quelconque tendance qui favorise un Centre et en délaisse une périphérie. Tout est désormais centre : le texte, l'être et le monde. C'est à partir de là que le texte n'est plus clos, mais est un éternel dialogue avec l'autre, jusqu'à en être son pareille, son jumeau, s'effacer en lui pour le devenir.

Tout au long de notre analyse, nous avons pu voir le texte comme un être qui prône la valeur de l'Universalité et boude l'unicité réductrice. La perspective intertextuelle est un renouveau esthétique aussi qui accroche le simple lecteur et fascine le lecteur averti capable d'en déceler les sources du texte par une lecture souterraine.

Chapitre 03 : L'éclatement de l'espace

Dans le chapitre premier, nous avons vu se manifester la folie dans l'œuvre à travers la technique de l'éclatement qui a traversé le texte, puis l'intertexte. Nous

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

passons dans ce qui suit à une autre dimension : celle de l'éclatement de l'espace.

Au prisme de notre corpus, l'éclatement est le paradigme de la folie. C'est dire que la folie conjugue l'éclatement selon plusieurs aspects. Ainsi, folie et éclatement vont de pair dans notre corpus, car lorsqu'elle s'enclenche elle génère l'éclatement. Ce lien là nous renvoie à nous interroger sur cette poétique spatiale, principalement sur quelle fonction occupe l'espace et comment peut-il être vecteur de la folie à travers son éclatement ?

En vue de pouvoir apporter une réponse à cette problématique, nous proposons de scinder ce chapitre sur trois parties. La première sera réservée à l'espace avant la folie ; l'espace de folie s'en suivra pour finaliser ce chapitre sur l'Après-folie.

Il est de fait que le paramètre spatial donne corps à la folie, puisque c'est en lui que nous reconnaissons l'atteinte du personnage de trouble mental. Ensuite, lorsque ce personnage est déclaré fou, il se fait enfermer dans un asile psychiatrique. Alors, d'un espace nous passons à un autre : celui de l'enfermement. In fine, s'il y a rétablissement du personnage, alors un autre lieu s'offre à celui-ci pour symboliser son retour à la normalité ; ou sinon il est condamné à sa folie, en revenant à l'espace d'Avant-folie. Dans ces conditions, l'espace cyclise la folie en condamnant le personnage à son délire, comme Sisyphe condamné à rouler perpétuellement le rocher jusqu'en haut d'une montagne, d'où il retombait incessamment.

Dans l'ensemble des trois récits, lorsque l'entité spatiale est double le personnage est aliéné ou schizophrène ; et lorsqu'elle se tripartie, la folie passe dans les trois lieux, ne laissant aucun répit au personnage pour perdre à jamais son repère. Dans ces entrefaites, le personnage se déambule sur une pluralité spatiale sans autre objectif que le voyage vers soi, pour retrouver soi avant la déchéance, avant la folie.

Avant d'entamer cette étude, nous allons proposer dans ce qui suit un aperçu sur la notion de l'espace dans une narration qui raconte la folie.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Introduction

L'espace est une partie constitutive dans l'ensemble de notre corpus, car il permet aux personnages d'évoluer et son changement est étroitement lié à l'état progressif de leur malaise mental. En conséquence, la création romanesque a besoin nécessairement d'un espace qui lui permet de déployer l'ensemble des troubles comportementaux et mentaux. Henri MITTERAND précise que « *C'est le lieu qui fonde le récit, parce que l'événement a besoin d'un ubi autant que d'un quid ou d'un quando* »¹⁵² c'est-à-dire que l'espace établit le fonctionnement de l'œuvre.

De ce fait, l'étude de l'espace permet de comprendre le comportement des personnages, car « *L'espace n'est pas un cadre vide à remplir de comportement, il est cause, source de comportement.* »¹⁵³ La composante spatiale éclatée dans ces fictions, donne accès à la compréhension du psychisme de chaque personnage, c'est ce qui nous permet d'amorcer l'étude psychanalytique que nous allons effectuer dans la deuxième partie qui s'en suivra.

Ce chapitre se veut être une réflexion sur la corrélation existante entre espace et folie ainsi que l'ensemble de leur éclatement aussi bien que leur représentation sur la diégèse fictionnelle. Cette composante folie-spatiale est impliquée dans les trois romans et elle s'ouvre sur des quêtes initiatiques visant à la convalescence du personnage fou ou sa condamnation dans l'univers romanesque.

Pour ainsi dire, la circulation spatiale des personnages qui est multiple participe à la déconstruction de la trame narrative. En effet, les espaces se chevauchent en s'ouvrant vers une progression narrative et donc à une évolution spatiale.

Il convient de souligner que les espaces cités dans notre corpus ont majoritairement un effet de réel, car ils renvoient à un ancrage réaliste par un espace

¹⁵² Mitterand, Henri. «Le lieu et le sens: l'espace parisien dans Ferragus, de Balzac», dans *Le discours du roman*. Paris : Presses universitaires de France, 1986. p. 194.

¹⁵³ Moles, Abraham & Rohmer, Elisabeth (1982), *Labyrinthes du vécu : l'espace, matière d'action*, Coll. sociologie au quotidien, p. 111.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

référentiel avec des indices précis qui correspondent à l'espace algérien, français et viennois. Dans *L'effacement*, il est question d'Alger et d'Oran ; dans *Dis-moi ton nom folie*, nous passons de Constantine à Paris et finalement *Une valse se meut d'El Moudja*, un lieu créé par l'auteure, puis nous passons au réel avec la ville de Tizi pour être projeté dans Vienne. En plus de cet univers vraisemblable que le lecteur peut percevoir hors du texte, l'éclatement spatial se déploie pour rendre compte d'un récit in folie.

A L'espace d'Avant-folie

L'espace d'Avant-folie s'offre à la lecture des deux romans *Une valse* et *Dis-moi ton nom folie*. Il est question d'El Moudja et de Constantine. Dans ces deux villes, Chahira tout autant que Skander n'étaient pas encore atteints de trouble mental, ou pas profondément. L'installation d'une atmosphère qui s'apprête à la normalité est de mise, mais c'est dans cet espace que nous reconnaissons les symptômes de la folie qui va être déclenchée par la suite. Nous allons analyser dans ce qui suit l'ensemble de ces deux espaces.

I. El Moudja

Le roman *Une valse* est répartie sur trois chapitres qui sont les lieux où le personnage principal Chahira progresse. Il s'agit d'El Moudja, Tizi N'Tlelli et Vienne. El Moudja amorce le récit dans lequel Chahira est encore lycéenne. Le lieu fait rêver de par la poésie que dégage sa nomination toponymique. Littéralement *El Moudja* veut dire *Une Vague*. Une sémantique aquatique se déferle dans cette toponymie de lieu. « *Elle (Chahira) qui naquit sur une vague (...)* » (UV.p214). Paul Ricoeur appelle cette symbolique une « *Structure langagière spécifique* »¹⁵⁴ Car sa spécificité tient de la poésie de son utilisation.

¹⁵⁴ Ricoeur, Paul, *Herméneutique et symbolique*, Paris, Seuil, 1988, p. 19.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Dans cet espace d'El Moudja Chahira est lycéenne, elle fréquente le lycée Lalla Zineb, elle lit sans cesse et écrit de la poésie. « *Elle a toujours le nez plongé dans les livres, et on appelle ça de la grande poésie.* » (UV.p41). Cette lecture lui offre un havre de paix et constitue pour elle une ouverture vers le monde.

Elle en gardait un bon souvenir (...) : la bibliothèque. Que de pages parcourues en attendant l'arrivée d'un enseignant retardataire ; que de livres entiers dévorés pendant les longues heures d'étude, où ses camarades tentaient de tenir tête aux plus redoutables exercices de mathématique et de physique. (UV.p44)

Cependant, aussi poétique que le lieu puisse donner l'allusion d'être, sa connotation est ironique. La narratrice clarifie la sémantique toponymique de cet espace dans ce fragment: « *Dans cette bourgade (El Moudja) qui n'avait de poétique que le nom et la mer qui l'avait inspiré* » (UV.p19) Cet emploi ironique dans le récit génère une forte symbolique qui ouvre la voie à Chahira pour voir en ce lieu-même qui l'a fait rêver un espace de claustration ce qui ouvre le récit sur les débuts des symptômes de son malaise psychique, à savoir la psychose.

Ce changement d'avis envers l'espace s'opère à partir du moment où ses parents décident de mettre fin à ses études alors qu'elle était sur le point de passer son baccalauréat afin d'accéder à l'Université :

Et elle, quelle note aurait-elle eu au bac ? Elle était pourtant sûre qu'elle l'aurait décroché, ce fameux diplôme, le plus important de tous. Sauf qu'elle n'allait jamais le passer. Les « autres » ne voulaient pas. C'était aussi cela, l'enfer : se voir interdire d'aller au bout de ses études, quelques mois à peine avant la fin de son parcours secondaires, alors qu'on était si brillant. (UV.p24)

Peu à peu El Moudja devient l'espace détenteur de son destin, puisqu'il va lui déterminer sa fonction, par le biais de ses parents qui commandent à présent sa vie. Chahira n'est devenue couturière que « faute d'espace », puisqu'il a fallu lui trouver un métier pas très loin de chez elle car la décennie noire obligeait la prudence :

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

La seule coiffeuse d'El Moudja était à environ cinq cents mètres de la maison familiale, et leur insensée et épuisante fille refusait obstinément de se couvrir la tête en sortant. Pure folie en ces temps où les têtes, justement, étaient coupées pour le moindre des prétextes et jonchaient, un peu partout, les routes du pays. La seule solution était donc qu'elle ne sortit pas beaucoup ; d'où le stage de couturière. Car Khalti Nouara, la vieille couturière qui devait lui apprendre les secrets du métier, habitait dans le même immeuble, deux étages à peine en dessous, voilà qui était pratique. (UV.p34)

El Moudja sera détesté par Chahira qui ne verra que dégoût vis-à-vis de cet espace, et c'est là que la description ponctue et donne sens au récit « *plus que de simples moments d'arrêt, les descriptions contribuent à organiser le récit.* »¹⁵⁵

La description de ce patelin sera élaboré selon plusieurs paramètres dont nous citons : les habitants dans « *Les Moudjadouas avaient un corps difformes ; leurs vêtements étaient usés ; leurs mentalités poussiéreuses; leur interdits et leur imaginaire était moisi et puant* » (UV.p27) mais aussi le paramètre de l'hygiène dans : « *Leurs rues comme leur mentalités étaient poussiéreuses* » (UV.p27) Un dernier paramètre se révèle c'est celui de la doctrine : « *Elle qui naquit sur une vague prisonnière de l'obscurantisme* » (UV.p214)

Florence Paravy souligne dans son ouvrage *L'espace dans le roman africain francophone contemporain* que la compréhension de l'unité spatiale est le résultat des « projections subjectives » que l'être a de telle ou telle spatialité :

L'espace est (...) un champ de projections subjectives, qu'elles soient individuelles ou collectives, qui déterminent la perception même. Lieux, objets et mouvements se répartissent en catégories antinomiques, dont le statut axiologique régit les réactions et les motivations du sujet par rapport à son espace vécu¹⁵⁶

¹⁵⁵ Chevalier, Michel (S/D), *La littérature dans tous ses espaces. Mémoire et documents de géographie*, CNRS éditions, nouvelle collection 1993, p. 91

¹⁵⁶ Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, L'Harmattan, Paris, 1999, p.8

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

À partir de là l'espace Moudjaoui¹⁵⁷ devient synonyme de réclusion et d'une présence parentale qui efface Chahira. « *EL MOUDJA, ce coin perdu, cette prison nommée la famille Lahab* » (UV.p39) C'est ce qui fera étouffer l'héroïne qui essaiera de trouver cet air dont elle était privée en passant des heures hors de la maison parentale qui l'abritait certes, mais délimitait surtout sa liberté, pour être par la suite l'origine de sa psychose :

- Où étais-tu, maudite graine ? Où as-tu disparu, pendant tout ce temps ? Ah mon Dieu, mon Dieu, qu'ai-je fait pour avoir une calamité pareille ? (...) Qu'as-tu fais malheureuse ?

Les mots s'arrachèrent douloureusement aux lèvres de la fille : « Je suis malade, maman, très malade. ». Et elle se remit à pleurer. (...) Le nom de la maladie tomba comme un couperet. Une psychose. (UV.p58)

La déclaration du nom de la maladie mentale de Chahira marquera la fin du chapitre El Moudja, elle se décidera à un changement spatial puisqu'elle se réfugiera au Col de la liberté, Tizi, pensant trouver refuge et liberté telle que sa toponymie le révèle.

II. Constantine

Dis-moi ton nom folie est un roman anachronique, car le roman s'ouvre sur un personnage ayant perdu la mémoire et la raison, sans aucun indice sur l'origine du chaos dont le personnage principal Skander était victime. Cette confusion diégétique fonde toute l'originalité et le renouveau du roman algérien contemporain caractérisé par son trait distinctif « *le nouveau roman algérien contemporain tient à marquer sa singularité, à partir d'enjeux esthétiques, une composante essentielle en littérature.* »¹⁵⁸

¹⁵⁷ Relatif à El Moudja

¹⁵⁸ Bouanane, Kahina, (D) écrire le roman algérien contemporain. Le dynamisme d'une représentation, in Le Roman Algérien Contemporain, Sous la direction de Sari Mohamed Latifa et Tebbani Lynda-Nawel,

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Le lecteur cherche les indices qui lui permettent de situer le récit dans une localisation spatiale ce qui permet aux lecteurs de s'identifier « *le processus d'identification (qui) le conduit à intégrer les balises spatiales du protagoniste, à ancrer dans sa perception du monde et à situer l'ici et l'ailleurs par rapport à sa position dans l'espace.* »¹⁵⁹

La fin du récit marque son début. Le lecteur saura qui est Skander dans les dernières pages lorsque Docteur Oliver lui demande de se rendre dans la salle de réception pour reconnaître un visiteur qui lui est venu après avoir lancé un avis de recherche sur lui. Lui Skander qui a passé des années d'internement dans l'asile psychiatrique de la banlieue Sud de Paris

- _ Monsieur, je dois vous parler au plus vite.
- _ Monsieur ? Docteur Oliver, que me vaut cet élan si diplomatique et courtois ?
- _ Monsieur, suivez-nous.

Skander se tourna et remarquait enfin la présence de cet homme qui accompagnait le patricien.

- _ Monsieur aimerait s'entretenir avec vous et...
- _ Mais, appelez-moi, Skander, voyons.
- _ Il ne peut pas, monsieur.
- _ Et pourquoi donc ?
- _ Car Skander n'est pas votre nom. (DMTNF. p112)

Alors le lecteur apprendra que Skander n'est pas le nom du personnage principal, mais qu'il était/est un haut gradé militaire appelé Colonel Kader. « *Skander est le colonel Kader, disparu depuis l'explosion du train Constantine-Alger et retrouvé fou dans un asile de la banlieue Sud de Paris* » (DMTNF. p117)

L'espace d'Avant-folie dans ce récit coïncide avec l'arrivée de Skander dans la

contemporain ; nouvelles postures, nouvelles approches, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021, p. 127.

¹⁵⁹ R. Bouvet, « cartographie du lointain : lecture croisée entre carte et texte », dans R. Bouvet et B. El Omari (dir.), *L'Espace en toutes lettres*, Québec, Nota bene, 2003, p.281

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

gare de train de Constantine et l'explosion de celui-ci avant d'arriver à sa destination, à Alger. Constantine, Alger et "Paris trois dimensions spatiales référentielles insérées dans une fiction, génère l'effet de réel chez le lecteur

Une habile insertion de l'espace réel et du temps historique dans l'univers du roman confère au récit un caractère réaliste tout à fait conforme aux canons du vraisemblable. L'ensemble de la narration crée, autour d'un personnage parfaitement invraisemblable, un « effet de réel ».¹⁶⁰

Le récit Dis-moi ton nom folie est lui-même tiré d'un fait divers que Tebbani renverse dans sa narration le cheminement du train d'Alger à Constantine, à Constantine à Alger qui peut suggérer une lecture intertextuelle entre le texte narratif et le texte journalistique. En voici le fait divers dont il est question :

Un accident de train fait 4 blessés et un disparu près de Boumerdès C'est un véritable cauchemar que vient de vivre, tôt ce jeudi, la région d'Aumale dans la wilaya de Boumerdès avec le télescopage entre un train de marchandises assurant la ligne Alger-Constantine et une locomotive venant de Bouira. On connaissait les multiples déraillements des trains de marchandises entre Mohammadia et Saïda, voilà que la SNTF doit faire face, au moment où elle a lancé un important chantier de modernisation de ses locomotives et même des voies de liaison, à un nouveau drame qui a fait, jusqu'à maintenant 4 blessés et un porté disparu. Sitôt l'accident connu, des équipes mixtes constituées des éléments de la Protection civile et ceux de la Société nationale des transports ferroviaires (SNTF) ont tenté de retrouver la personne disparue, en l'occurrence un technicien de la SNTF. Ce dernier, selon les informations reçues, se serait retrouvé sur les lieux au moment de l'accident. Un accident compliqué par l'explosion de citernes de plus de 700 mètres cubes de fuel rendant l'accès au tunnel où a eu lieu l'accident difficile voire impossible. L'on apprendra également que les 4 blessés ont quitté l'hôpital de Lakhdaria vers lequel ils ont été dirigés, après avoir reçu des soins. De son côté, le ministre des Transports, M. Meghlaoui, s'est déplacé, hier, sur les lieux pour constater de visu l'ampleur des dégâts, accompagné du DG de la SNTF et du DG de la Protection civile. Dans le même contexte, une commission ad hoc a été constituée par la wilaya de Boumerdès et présidée par le wali pour évaluer les dégâts occasionnés par ce sinistre. L'accident s'est produit

¹⁶⁰ Chevalier Michel, op. cit. p. 91

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

jeudi à 5h25 lorsqu'un train de marchandises assurant la ligne Alger-Constantine est entré en collision avec une locomotive venant de Bouira, au niveau d'un tunnel près de la gare d'Aumale. Il serait, pour le moment, dû à une «erreur d'aiguillage». L'enquête qui suivra ne manquera pas d'indiquer exactement les causes de cet accident. Jusqu'à hier, en milieu de journée, la liaison Alger-Constantine était interrompue en raison des flammes nées de l'explosion de citernes de fuel. Des flammes qui empêchent les techniciens de pénétrer dans le tunnel. Cette situation rend impossible le rétablissement de la ligne ferroviaire à cet endroit. L'on saura qu'une liaison terrestre provisoire entre les régions d'Aumale et Lakhdaria a été proposée en attendant la réparation de ce tronçon de la voie ferrée.¹⁶¹

Cette manière de s'inspirer d'un fait réel et de faire de lui une matière pour la fiction atteste de la créativité narrative du récit:

La théorie de l'espace narratif montre comment fonctionne en profondeur le roman réaliste. (...) Des possibles de l'espace à partir duquel tous les événements, prennent sens en fonction du lieu où ils se déroulent. C'est en imposant au réel cette grille d'interprétation que l'auteur prouve son génie créatif, et sa capacité à transformer le fait divers en mythe, l'histoire de tous les jours en épopée ou en leçon d'initiation aux secrets du monde moderne.¹⁶²

Tebbani place son personnage dans un espace précis afin qu'il puisse évoluer dans sa quête, ce qui permet de mettre en valeur toute l'imagination et la créativité de l'auteure, comme le souligne Henry Mitterrand

Tandis que, le personnage, en son principe est dynamique (...), le lieu est apparemment inerte ; à la différence du personnage, qui se déplace de lieu en lieu en conservant son pouvoir d'intervention, et dont l'être, même lorsqu'il est absent, conserve sa place et son rôle dans la structure actancielle, le lieu n'a d'importance que s'il et lorsqu'il s'y passe quelque chose. Le lieu présuppose les personnages et l'action, non l'inverse¹⁶³

¹⁶¹ Farida K. <https://www.vitamedz.com/fr/Algerie/le-tunnel-en-feu-empeche-toute-160670-Articles-0-0-1.html>

¹⁶² Chevalier Michel (S/D), *La littérature dans tous ses espaces. Mémoire et documents de géographie*, CNRS éditions, nouvelle collection 1993, p. 112

¹⁶³ Mitterrand, Henri, *Le discours du roman*, éd PUF écriture 1986, p. 195

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Constantine est ce lieu d'explosion du train, mais aussi de la mémoire de Skander, puisqu'il y perdra mémoire, puis s'installera à Paris pour perdre la raison à son tour

J'allais descendre du train comme lors d'un mirage, j'ai entendu un chant qui annonçait le malheur à venir, je n'ai pu que serrer les dents... Une explosion m'a plaqué au col en m'arrachant pas lambeaux la peau. Un Allah Akbar retentait de partout à la fois. Dieu en soit témoin, on le prie si vite quand la mort arrive. Je n'ai pas le temps de réfléchir ou de penser, aucun son ne sort de ma bouche brûlée, alors je me tais. Respirer me tue. Me lever m'est impossible. Je n'ai que cette porte fermée et ce fil au poignet qui me lance avec du liquide. Un antidouleur qui ne fait pas effet. (DMTNF. p108)

Ce lieu là (Constantine) a dans le roman un seul terme pour le désigner implicitement et ou explicitement, c'est *l'explosion*. Ce terme aussi remuera son souvenir traumatique et ouvrira toutes ses plaies, car Skander a été gravement blessé suite à cet accident.

A demi-nu et demandant à l'infirmier de pouvoir prendre, à plus de deux heures du matin passées, une douche, sachant pertinemment que le protocole l'interdisait, marchant vers la chambre docilement après avoir été rabroué par cet officier du silence à la nuit tombée, Skander se mit à hurler de la douleur de sa peau qui se mit à sentir le brûlé. Mais ne brûlait que la mémoire retrouvée à sa rétine aveuglée, et dans ce couloir d'asile à demi-nu, Skander se souvint de sa dernière mission avant le déraillement du train après son départ de la ville de Constantine. Le train qui n'aura jamais eu de fin à son voyage puisqu'il explosa avant d'arriver. Explosion, le voilà enfin le mot qui depuis tant d'années expliquait les brûlures sur son corps sans donner nom aux ratures de son langage. Le long chemin sinueux de sa mémoire qui ne peut reprendre comme seul sentier celui d'un cri rauque d'un homme apeuré. (DMTNF. p27)

Skander n'est certes pas déclaré fou à Constantine, c'est à Paris qu'il sera interné dans un asile de fous, mais c'est l'accident ferroviaire qui lui fera perdre la mémoire et qu'il se décidera de porter un nom qui n'est pas sien, pour devenir étranger à lui-même.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

B L'espace de folie

L'espace de folie coïncide avec le lieu où se retrouve le personnage principal, au moment où sa folie jaillit ou qu'elle s'accroît. L'espace a ici un rôle important, il est détenteur de sa liberté, car qui dit folie, dit un enfermement, une errance et une perte sous plusieurs aspects : spatiale, identitaire et mémorielle.

I. Alger

Si nous n'avons évoqué L'effacement dans la phase d'Avant-Folie, c'est parce que le récit commence directement par un personnage narrateur fou qui monopolise la parole dans le roman. Il n'y a pas dans ce roman un espace d'Avant-folie, car la folie génère ce roman du début jusqu'à sa fin. Alger et Oran sont les deux seuls espaces où le personnage mène sa quête. Deux espaces réels que Toumi nous les décrit comme par les procédés de photographie qui constitue pour lui son métier, autre que l'écrivain et l'ingénieur qu'il est.

Le romancier, comme le peintre ou le photographe, choisit d'abord une portion d'espace qu'il cadre et se situe à une certaine distance... ces déplacements du regard introduisent dans la description un élément dynamique en y permettant une 'circulation', une exploration de l'espace en plusieurs sens [...] dans le roman, l'écrivain guide l'œil le long des chemins qu'il a lui-même tracés »¹⁶⁴

Dans ce récit, le personnage principal est enfermé dans l'espace-folie, et principalement dans deux espaces clos : son lieu de travail et son studio. Le lieu de travail aurait pu être pour ce personnage l'occasion qui lui aurait permis une ouverture, de croiser, entre autres, ses collègues de travail. Or, ce n'était pas le cas pour celui-ci qui fuyait ses collègues ainsi que leur invitation pour une balade quelconque, ne serait-ce que pour une pause dans la cantine ou le restaurant situé en bas de l'immeuble où il occupait le poste de chef de service principal à la SONAGPA, la Société nationale des

¹⁶⁴ Bourneuf, R., Ouellet, R., *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1981. p. 109

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

pétroles et gaz algériens.

Le lendemain, j'ai croisé mon collègue Hamid à la cantine, il a fondu sur moi pour me saluer. J'ai hoché la tête, bredouillé un bonjour qui le dissuade de me toucher avec sa main moite. Je n'aimais pas beaucoup les contacts physiques et Hamid me répugnait particulièrement. Prenant un air complice, il m'a demandé, à voix basse, si ma mère avait consulté le Docteur B. Je l'ai remercié, en lui disant que j'étais sûr que grâce aux conseils et aux prescriptions de ce dernier, tout allait rentrer dans l'ordre. Les yeux humides et brillants, il m'a alors invité à déjeuner, il voulait que je lui donne plus de détails. J'ai prétexté une réunion urgente et me suis empressé de quitter la cantine, écoeuré par tant de proximité. Au travail, et ailleurs, je ne fréquentais personne, car le contact humain avait tendance à me stresser. (L. p.18)

Son lieu de travail est un endroit sombre et clos où les travailleurs s'enferment dans leurs bureaux privés de lumière et d'aération. La description de cet espace s'apparente à une prison à ciel ouvert.

Mon statut de chef de service, obtenu par promotion automatique, m'a permis de disposer d'un minuscule bureau individuel, situé au fond d'un long couloir dont toutes les portes étaient closes. (...) C'est dans ces quelques mètres carrés, qui contenaient à peine une table et une chaise, que je passais mes journées, face à mon ordinateur, comme suspendu dans le vide, hors du temps, à attendre que les heures passent. (L. p.20)

Quand enfin le personnage quitte son lieu de travail et va dans la maison parentale, il se dérobe pour rejoindre son studio qu'il a bâti à l'intérieur de la maison familiale : « *J'ai pris la porte dérobée qui menait directement à mon studio, je ne voulais croiser personne.* » (L. p.20) Croiser sa mère en dînant était pour lui une épreuve qu'il ne pouvait surmonter : « *À la maison, je n'avais plus le courage de m'attabler avec ma mère pour le dîner. Je demandais à Bahja de me préparer un plateau et de le monter au studio.* » (L. p.37)

Nous voyons ainsi se dresser le portrait d'un personnage qui fuit. Il s'efface de l'espace peu à peu jusqu'à s'effacer lui-même et n'être que le reflet de son père. C'est là que la poétique de l'espace revêt un autre sens par rapport au géomètre, tel que

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

l'explique Bachelard dans sa *Poétique de l'espace* « *L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu et il est non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination.* »¹⁶⁵.

Cet espace dans le roman résume le projet romanesque de l'auteur ; car d'après Abraham Moles et Elisabeth Rohmer dans *Labyrinthes du vécu* : « *L'espace est la matière première de l'existence, le lieu donc de la quotidienneté. On vit dans un espace, un volume, une surface, on vit dans une pièce, un appartement, une ville ; la référence à l'espace est tacite mais omniprésente.* »¹⁶⁶ De plus, cette dimension spatiale reflète aussi la quête du personnage qui commence d'abord par s'effacer d'un espace avant de s'effacer derrière une identité qui n'est pas sienne. Alors, la spécialité a un aspect fonctionnel dans ce récit et est une matière d'écriture : « *L'espace, qu'il soit représenté ou évoqué, se trouve donc associé, voire intégré aux personnages, comme il l'est à l'action ou à l'écoulement du temps.* »¹⁶⁷

Cette lecture vise à démonter l'isolement et l'enfermement du personnage principal qui en plus d'être enfermé dans son lieu de travail durant plusieurs heures, construit une maison à l'intérieur d'une maison, recroquevillé contre lui-même dans le silence absolu, installant de plein gré l'atmosphère de la folie dans son quotidien. Le lieu n'est plus ici synonyme de décor, mais est plutôt le fond même du roman

Lorsque le circonstant spatial devient à lui seul d'une part la matière, le support, le déclencheur de l'événement, et d'autre part l'objet idéologique principal, peut-on encore parler de circonstant, ou, en d'autres termes, de décor ? Quand l'espace romanesque devient une forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit, il ne peut rester l'objet d'une théorie de la description, tandis que le personnage, l'action et la temporalité relèveraient seuls d'une théorie du récit. Le roman, depuis Balzac surtout, narrativise l'espace, au sens

¹⁶⁵ Bachelard, Gaston, *la poétique de l'espace*, ed.puf, 2007, p.17.

¹⁶⁶ Moles, Abraham & Rohmer, Elisabeth (1982), *Labyrinthes du vécu : l'espace, matière d'action*, Coll. sociologie au quotidien.

¹⁶⁷ Bourneuf R., Ouellet, R., *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1981. p 122

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

précis du terme : il en fait une composante essentielle de la machine narrative.¹⁶⁸

Nous pouvons dire que le bureau et le studio sont ces deux lieux externes que le personnage principal rend internes pour s'enfermer à son tour dans un délire profond qui décrit sa perturbation et son enfance ignorée par ses proches et camarades de classes, ne montrant de l'intérêt qu'à son père le Commandant Hacène ainsi qu'à son frère aîné Fayçal

Son aplomb me fascinait, et je n'étais pas le seul à tomber sous son charme. Mes parents ne lui refusaient jamais rien, ils finissaient, de guerre lasse, par lui passer tous ses caprices. À l'adolescence, Fayçal était l'une des figures de proue du lycée. Il sortait avec les filles les plus jolies et, régulièrement, organisait à la maison des boums très courues, puis, plus tard, de grandes soirées (...) N'ayant pas d'amis, je n'organisais aucune fête à la maison (...) On me saluait par obligation, parce que j'étais le petit frère de Fayçal. Je me tenais toujours à l'écart, dans ma posture favorite, debout, dos au mur, et j'épiais mon frère, le suivant de pièce en pièce. (L. p.58)

Dans ce saut temporel qui a remonté à l'enfance, le personnage narrateur laisse décrire son ex-fiancée Djawida les quartiers d'Alger tels qu'ils étaient pendant leur jeunesse :

Djaouida se remémorait alors ses souvenirs d'été à La Crique, la plage où elle allait se baigner *au temps où l'Algérie était encore un pays normal*. Elle me demandait si je me souvenais des soirées dans les belles villas du Club des Pins, et citait les noms de tous ceux qui avaient quitté le pays, les gens normaux, assénait-elle, alors qu'elle et moi, étions les rares à être restés en Algérie. Ya hessra, tu te rappelles, hein ? Hein ? Aujourd'hui, on n'est plus chez nous, tu ne trouves pas, hein ? hein ? Tu te rends compte que c'est désormais le seul coin de plage propre de tout le pays, hein ? Hein ? Et nos enfants, quel avenir auront-ils, hein ? hein ? (L. p.33)

En plus de cette description qui donne une vue sur l'espace d'Alger des années

¹⁶⁸ Mitterrand, Henri, Le discours du roman, PUF, 1980, p.211

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

soixante dix avec les quartiers chics de Hydra, Club des pins et avoir frôlé le phénomène de l'immigration ainsi que la fuite de l'élite algérienne vers l'étranger, il y a une relation qu'on lit/ lie dans cette citation entre le temps présent à Alger et la folie. Nous nous appuyons sur ce fragment : « *Au temps où l'Algérie était encore un pays normal.* » Le passé est donc lié dans cette description à l'état normal quant au présent, il représente le temps de la folie. Alger actuelle devient un espace-folie. Cet espace folie se dessine notamment dans les interminables embouteillages, qui vont, dans une relation de corrélation, causer la folie du personnage

Une fois à l'extérieur, mon agacement s'est exacerbé. Une camionnette bloquait l'impasse dans laquelle j'étais garé et m'empêchait de sortir. Je suffoquais dans ma voiture. Après un temps qui m'a paru une éternité, je me suis résolu à klaxonner jusqu'à ce qu'un jeune homme en sweat-shirt à capuche sorte de l'immeuble en s'excusant. La voie était enfin libre, j'ai accéléré violemment pour me déloger de ce trou. À cette heure de la journée, le boulevard du Télémy était très encombré et j'ai mis plus d'une heure pour rejoindre mon domicile. (L. p.35)

Le personnage narrateur décrit une Alger folle de par son quotidien routier : « *Déterminé, j'ai affronté les embouteillages de seize heures, le pire moment de la journée pour circuler dans Alger* » (L. p.75) et commence peu à peu à dresser son propre portrait derrière une ville, Alger, qui n'est plus ce qu'elle était : « *Dans le quartier du Paradou, à Hydra. Malika y habitait une petite villa de plain-pied, l'une des dernières de la rue à ne pas avoir été démolie et transformée en immeuble de plusieurs étages.* » (L. p.75) Cette détérioration urbanistique que le personnage expose n'est autre que sa détérioration identitaire et l'installation de sa folie à partir du moment où il ne fait que s'enfermer dans un espace ou de créer un espace fermé dans un espace ouvert pour se réfugier.

Toute sortie est non désirée et lorsqu'elle est imposée comme par devoir vis-à-vis de sa fiancée Djaouida, elle fait surgir en lui tout son malaise psychique et une sorte de violence incontrôlée : « *Un samedi, alors que nous déjeunions dans notre*

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

pizzeria habituelle, j'ai violemment giflé Djaouida. Je me rappelle encore du claquement de ma paume sur sa joue, sonnait comme une déflagration dans tout l'espace du restaurant. Tous les regards étaient braqué sur notre table.» (L. p.71)

Nous voyons que l'action est mise sur le lieu bien plus que la gifle donnée à Djawida. C'est le lieu qui compte et les gens qui y sont. Le personnage narrateur sera qualifié de déséquilibré et annulera son mariage : « *J'ai ainsi appris que Djaouida, mon ex-fiancée, déclarait à qui voulait l'entendre que, sous mes airs de « fils de famille » sans histoire, j'étais un homme dangereux, déséquilibré et violent.* » (L. p.189). Toute cette sémantique d'enfermement et de violence incarne la figure du fou qui se voyait d'être interné dans des asiles psychiatriques, car il devenait justement un être pernicieux

Phénomène presque aussi soudain que le grand Renfermement du XVIIe siècle, mais qui, plus encore que lui, est passé inaperçu. Sa signification pourtant est essentielle. Déjà en 1695 on avait ouvert à Aix un hôpital pour les insensés à la condition pourtant qu'ils fussent violents et dangereux¹⁶⁹

Le « *déséquilibré* » perdra en effet tout son équilibre jusqu'à halluciner sur la présence de son père mort et tuer sa présence en prétendant être un effacé tout d'abord du miroir, puisqu'il ne voyait son reflet, puis un effacé d'espace, puisqu'il ne sentira sa présence et qu'elle égale de ce fait même son absence. Il est ainsi la représentation imagée de tout une génération qui s'efface ou qu'on efface relativement à la génération de la révolution, ce qui est une allégorie de la folie.

II. Paris

Revenons à Skander dans *Dis-moi ton nom folie*. Nous avons vu comment ce roman antichronologique débute sur l'espace-folie, et pour pouvoir dresser une analyse de l'espace-Avant-folie, nous étions dans l'obligation de commencer notre lecture analytique par la fin du roman, ce trait-là est l'une des caractéristiques du roman

¹⁶⁹ Foucault, Michel, *Histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1972, p.404

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

contemporain.

En prenant en considération le début du roman, nous passons à cette deuxième partie d'analyse pour pouvoir déceler l'espace folie et analyser ses représentations.

Après avoir été victime d'un accident de train qui allait mener Skander, le colonel Kader, de Constantine à Alger, ce dernier s'est retrouvé du jour au lendemain dans la gare de Paris. Le roman ne donne aucun détail sur comment Skander s'y est retrouvé. La perte et l'errance viennent décrire son installation à Paris et son dérangement mental qui s'est suivi.

Se perdre dans une gare comme le jour de son arrivée. Ce jour-là, il n'a pas su lire une carte. On lui avait pourtant bien dit de tourner à gauche à la sortie mais lui inconsciemment, a pris à droite, et là, fatalement, il s'est perdu. Il ne s'est pas perdu concrètement au sens où il a cherché son chemin, il a juste erré, égaré de rue en rue, si petite fut la ville, regardant les portes, surtout le numéro de porte. Alors, descendu au quai A, ayant pris à droite direction centre-ville au lieu de prendre à gauche direction le bois, il s'amusa à regarder les portes. (DMTNF. p22)

C'est le thème de l'errance qui vient décrire Skander dans la Banlieue Sud de Paris. Cette dernière erre dans un pays où il se sent à la fois exilé et en fuite

Mais point de repos pour les exilés en fuite, ni demeure de halte. De toute façon, depuis l'accident, il hait les trains. Mais cela est une autre histoire et sa mémoire s'égaré... Combien de fois faut-il se perdre pour arriver à se nommer ? Il a tout perdu jusqu'à son nom, il ne sait plus ; on lui avait pourtant dit de tourner à gauche. Skander el Ghaib, l'errant aux motifs bigarrés qui débarqua de sa solitude trompée de pluie dans cet asile un jour de printemps précoce(DMTNF. p22)

Cette errance est en vrai, une manifestation de la folie du personnage qui perd sa mémoire, son identité, puis se perd dans la spatialité, car « *La souffrance de l'exil et la perte d'identité peuvent mener à l'errance. L'exilé connaît son lieu, même s'il en est*

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

retranché. Une des figures de l'errance est la folie »¹⁷⁰ Après cette errance et cet égarement, qu'Edward Glissant nomme « *une pulsion d'abandon* »¹⁷¹ Skander se retrouve enfermé dans un asile. Sa violence dans cet espace vient par la suite le caractériser :

Il était alors debout devant le couloir qui mène à sa chambre et là, marchant docilement avec l'infirmier qui lui reprochait sa dernière frénésie, à se balader torse nu pour évacuer une énième crise de grattage intense que le baume ne pouvait plus apaiser. A demi-nu et demandant à l'infirmier de pouvoir prendre, à plus de deux heures du matin passées, une douche, sachant pertinemment que le protocole l'interdisait, marchant vers la chambre docilement après avoir été rabroué par cet officier du silence à la nuit tombée, Skander se mit à hurler de la douleur de sa peau qui se mit à sentir le brûlé. (DMTNF. p26)

Il faut lire dans la violence d'un fou, la manifestation de ses crises. Afin de le calmer, une femme de ménage s'est portée volontaire pour réciter avec lui en duo la *chahada*, ce qui lui a été d'une grande utilité.

Inspiration, respiration et murmure, Skander toujours psalmodie le Coran et cette nuit il lui fallut le réconfort d'une femme de ménage parlant arabe pour venir lui rappeler dans sa langue qu'il ne faut pas avoir peur, qu'il peut pleurer et qu'il n'est pas seul. Lui serrant les mains si fort, elle reprit avec lui en cœur et en duo la Chahada pour lui permettre de retrouver la voix et le souffle. Et de mot en mot, un à un énoncé, il reprit en canon sa voix et elle qui le regardait dans les yeux comme pour le rassurer et le reprendre alors que tout autour de lui disparaissait. (DMTNF. p27)

Une fois apaisé, Skander prend ce terme « *Apaisé* » et en fait un jeu de mot pour désigner son exil : « *A paese, sans pays.* » (DMTNF. p96) . Dans l'Algérie, ce: « *pays de la folie* » (DMTNF. p112) Skander était exilé chez lui. Dans ces conditions, il a quitté son pays natal ou l'a fuie en s'exilant dans un ailleurs qui l'a rendu au fil du

¹⁷⁰ Arnaud, Jacqueline, Exil, errance, voyage dans "L'exil et le désarroi" de Nabil Farés, 'Une vie, un rêve, un peuple toujours errants' de Mohammed Khair Eddine, et « Talismano » d'Abdelwahab Meddeb, in Exil et littérature, ouvrage collectif présenté par Jacques Mounier. Equipe de recherche sur le voyage, Université des langues et lettres de Grenoble ELLUG, 1986, p.57.

¹⁷¹ Glissant, Edouard, Poétique de la relation, poétique III, Gallimard, Paris, 1990, p. 34.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

temps étranger à soi-même

Un vieux proverbe iroquois dit : « Qui quitte son pays n'a plus du pays. Parce qu'il a deux pays : son ancien pays et son nouveau pays. » La plupart des personnes entraînées dans l'odyssée de l'émigration, vérifient la douloureuse exactitude de ce dicton. Une fois installées dans le foyer d'accueil, elles éprouvent à la fois un sentiment de perte et d'anxiété, d'imputation et de greffe, de manque et d'inquiétude. L'ancien est perdu et le neuf n'est pas acquis.¹⁷²

Dans *Folie et littérature*, Hanania Amer nous apprend que la vie d'un fou « est marquée par l'errance, la violence, l'incohérence des conduites et des engagements. C'est un être fragile, surprenant, impulsif, dépressif, excessif en tout Il a besoin d'amour et ne le trouve pas. »¹⁷³

Enfermé dans sa chambre, l'incohérence des propos de Skander marque son discours, comme venu ponctuer ses dires :

- Tu parles tout seul ?
- Skander, ce silence a-t-il un nom ?
- Oui, Zidane
- Le footballeur ?
- Non, le mode.
- La mode ?
- Le rythme.
- Quoi ! Vraiment, tu ne parles jamais que pour ne rien dire.
(DMTNF. p21)

N'ayant aucune issue pour sortir, ni aucune personne apte à le comprendre, pas même son psychiatre, Skander s'en ferme davantage dans sa chambre asilaire et crée des amitiés et des présences mentales pour se donner contenance. Ces présences sont masculines à travers lesquelles il noue une amitié, le cas de Métronome : « comment le nommer d'ailleurs, ami ? Camarade ? Compagnon d'asile ? Comment se nome

¹⁷² Ramonet, I, « Voyages sans retour », in Le Monde Diplomatique. Manière de voir, Paris, marsavril 2002, n° 62 (Hors série) « Histoire(s) d'immigration », P. 6

¹⁷³ Hanania, Alain Amar, *Folie et littérature*. Essai affectivo-littéraire, Québec, HAA Éditeur, 2019, p. 83

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

cette personne qui vous accompagne dans ce lieu où vous n'existez pas, mais qui vous rend néanmoins à votre humanité quand vous n'avez plus aucune disponibilité à être quelqu'un ? Et d'ailleurs Métronome, comment s'appelle-t-il ? » (DMTNF. p44)

Mais il est aussi question de présence féminine afin de vivre une histoire de passion fantasmée, c'est le cas de Faracha. Mais à se rendre à l'évidence Skander se demande dans son amnésie pourquoi sa femme n'est pas venue chercher après lui depuis tout ce temps passé à l'asile. Une femme. La sienne. Mais a-t-elle un jour existé ?

Il se demande pourquoi personne ne cherche après lui après tout ce temps. Il doit bien y avoir quelqu'un qui s'inquiète pour lui. Une femme éplorée qui se demande où est passé son époux, un enfant qui réclame son père. Mais d'abord, est-il seulement marié ? A-t-il aimé assez fort pour qu'une femme veuille vivre à ses côtés, vivre dans sa folie apaisée loin d'ici ? Il n'arrive ni à le croire ni à l'espérer, mais demandera demain quelles sont les possibilités pour le savoir. (DMTNF. p56)

Dans ce quotidien fantasmatique et délirant, Skander est dans un espace-folie emprisonné dans une terrasse qui fait déployer sa folie « *Il errait de mur en mur pour adosser sa folie, il marchait de la chambre à la terrasse se tenant le poignet et, pour la première fois, ce jour-là, vit le liquide qui coulait depuis tout ce temps.* » (DMTNF. p34). Cette terrasse grillagée sera l'obsession même de Skander dont il se plaira à fumer des cigarettes durant toute la journée à ne faire autre chose que de fixer le lieu du regard essayant de lui donner une poésie et se poser des questions existentielles :

Une terrasse, ou plutôt une ouverture carrée donnant sur un semblant d'extérieur puisqu'elle est ceinte d'une grille pour éviter les fuites, les évasions et les suicides. Alors, on y fume en se tenant à la grille. Le plaisir de tenir le métal froid se mêle à l'aspiration d'une fumée chaude qui enveloppe le corps les jours de pluie. Peut-on passer le ridicule à l'image : laisser s'envoler sa fumée pendant que l'on se tient frénétiquement au grillage d'un vert sapin délavé laissant apparaître le gris métallisé. Les patients ont un accès illimité de jour comme de nuit. Alors, souvent, on peut voir des ombres fumantes qui font des va-et-vient sur une surface pas plus grande que cinq mètres de long et deux mètres de large. A peine la place pour étendre ses jambes lorsque l'on s'assied

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

et regarder au-delà de la grille, au-delà du vert, les arbres du bois, les arbres du bois qui entourent l'hôpital. Un bois, un parc, des arbres en fleurs, tout est là pour faire penser que l'on est loin du gris, de l'aseptisé et pourtant, la grille s'impose toujours au regard et à la maison aventureuse, il est impossible d'ouvrir la fenêtre par crainte d'un patient épris de saut, quand la folie le prendrait au mot. (DMTNF. p111)

Nous voyons que dans ce grand enfermement, le seul lieu ouvert qui s'offre au personnage est le parc conçu en tant qu'une « *hétérotopie* »¹⁷⁴ dans lequel la verdure donne l'allusion que ce lieu (l'asile) est un espace de rétablissement et non d'une prison et où Skander prend plaisir à se perdre

Le parc de l'hôpital est un véritable jardin botanique pour celui qui observe le monde avec le regard de Skander. Un chemin paré de feuilles finissant la danse que leur convoque une brise légère. Ce genre de brise qui tisse sur son sillage une exhalaison odorante. Le chemin du petit parc peut-être pas plus grand que le hall de cet immeuble gris et sale, tout en carré et en angle droit, ce chemin devenait la partition à suivre dans une symphonie de couleur.

Skander aime s'y perdre _ quand il faut comprendre que l'errance s'arrête à faire le tour d'un cercle en suivant le chemin de sable, ou s'amuser à faire des zigzags entre les arbustes où souvent on peut trouver un couple batifolant loin du regard du gardien et de l'infirmier. (DMTNF. p104)

Dans cet espace ainsi décrit, c'est l'imagination de l'écrivaine aussi qui se déploie librement donnant à n'importe quel espace, une condition d'enfermement, tel que le précise Blanchard : « *L'étude de valeurs symboliques attachées soit aux paysages qui s'offrent au regard du narrateur soit à leurs lieux de séjour. La maison, la chambre close, la cave, le tombeau (...) lieux clos ou ouverts, confines ou périphériques, souterrains ou aériens, où se déploie l'imaginaire de l'écrivain.* »¹⁷⁵

Skander cogite l'enfermement dans son espace-folie à travers le mur qu'il ne cessait de contempler, en remontant à l'origine de toute construction murale, c'est-à-

¹⁷⁴ Michel Foucault, Des espaces et autres, Conférence, 1967, p. 756

¹⁷⁵ Vartian. S., Désert et immensité chez J.M.G. Le Clézio, oic-uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/.../cf1-3-vartindésert-et-immensité.pdf

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

dire à travers des briques parallélépipédiques, puis il tisse le lien qu'à a lié l'homme avec la notion de l'enfermement à partir du moment où il a construit des murs.

La brique ne voit pas le mur et on ne la voit pas non plus, cependant le mur est là. Le maçon ne voit pas le mur, il compte les briques... C'est du sable, de l'eau, du ciment. Jadis paille battue au pied, mêlé d'eau, ainsi faisait-on les briques...

On construit des murs depuis que l'homme a décidé de garder une place, un lieu pour lui appartenir et le posséder. Arriver sur une île et on construit une cabane pour se reposer. J'ai toujours préféré le tissu tendu de la tente éphémère des nomades du désert qui n'avaient jamais voulu mettre de mur entre eux et l'éternité ; ils ont réussi pourtant à laisser des traces. Mais le mur... Construire un mur et ne pas le voir quand celui-ci vient vous enfermer, mais le mur peut-il à l'inverse ouvrir les frontières, construire un mur de briques et de ciment, pour mieux s'évader ? Revenons à la brique qui, avec ses yeux de brique, ne sait pas qu'elle est brique au-dessus, en dessous et à côté d'une autre brique. Combien de briques voyons-nous dans un mur face à nous recouvert de ciment et de peinture ? Aucune, on ne les voit pas. Elles fondent dans leur disparition. Les briques ne sont en n'étant pas. Alors le maçon les ajoute une à une et le mur monte, s'érige sans fin. Et l'homme qui passe et voit le maçon lui crie, en le saluant : « alors le voici la Tour de Babel, prière à Dieu, tu nous donnes le Verbe. » (DMTNF. p47)

La spatialité est alors romancée, cogitée, narrativisée dans ce passage. Il n'est pas question d'un espace, où comme dans les autres romans, le personnage évolue ; mais d'un espace où le personnage s'élève spirituellement et qu'il pense l'Homme : « *Quelque chose comme une spatialité active et non passive, signifiante et non signifié, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée* »¹⁷⁶

L'espace romanesque de Dis-moi ton nom folie s'avère plurifonctionnel, où nous voyons se dessiner un espace de folie dans lequel l'errance va de pair avec l'enfermement dans la terrasse grillagée aussi bien que dans la chambre enfermée « *Enfermé ou enclavé dans une grille, c'est moins sa propre folie qui le hantait que*

¹⁷⁶ Gérard, Genette, « La littérature et l'espace », dans Figure II, Paris, Le Seuil (Points), 1976. P. 44

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

son souvenir ... » (DMTNF. p124) . Cet espace d'enfermement est le fruit d'un imaginaire créatif de son auteure qui, à travers cet espace-folie, nous déploie une réflexion et une parole délirante de son personnage Skander qui n'est autre que le reflet d'une société qui porte ce délire dans son quotidien.

III. Tizi N'Tlelli

De tous les trois romans qu'on traite, *Une valse* est ce seul roman où l'espace se tripartie. Étouffante dans un espace d'Avant-Folie, Chahira décide de quitter El Moudja pour s'installer à Tizi, car « *Pour changer la vie, il faut d'abord changer l'espace* »¹⁷⁷.

La ville où l'héroïne a décidé de s'installer se nomme Tizi N'Tlelli. TIZI est un nom propre qui désigne, col ; quant à TLELLI, c'est la Liberté qu'il dénote. En somme ce mot composé signifie Col de Liberté. C'est dans cette toponymie que réside toute la quête de Chahira, elle qui ne cherchait que liberté : « *Loin d'être indifférents, l'espace dans un roman s'exprime dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre.* »¹⁷⁸. Nous pouvons dans un autre sens rapprocher « TIZI » ainsi exposé seul à « TIZI OUZOU » ; d'autant plus que c'est la ville natale de l'auteure. A ce sujet, Christiane Achour et Simone Rezzoug avancent :

La notion d'espace nous invite à réfléchir au contexte spatial où l'histoire racontée se déploie, ou au contexte spatial né du cadre initial et suscité par les événements narratifs. En effets, l'espace est à la fois indication d'un lieu et création narrative : le déroulement narratif peut lui-même faire surgir, du décor qu'il a planté, de nouveaux espaces signifiants (...) L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience. L'espace dans une œuvre n'est pas la copie d'un espace strictement référentiel, mais la jonction de l'espace du monde et de celui du créateur.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Jean-Yves Martin, « Une géographie critique de l'espace du quotidien. L'actualité mondialisée de la pensée spatiale d'Henri Lefebvre », *Articulo - Journal of Urban Research* [En ligne], 2 | 2006, 17 July 2006. Disponible sur: <http://articulo.revues.org/897> ; DOI : 10.4000/articulo.897

¹⁷⁸ Bourneuf R., Ouellet R., *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1981. p. 109

¹⁷⁹ Achour Christiane et Rezzoug Simone, *Convergence Critiques : Introduction à la Lecture du Littéraire*, Alger, OPU, réimpression 2005, p.204.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

D'ailleurs, la description de Tizi la fictive, va de pair avec Tizi la Réelle, voici un passage qui illustre nos propos : « *Revoilà donc Tizi N'Tlelli, la ville faite de fleurs et d'épines, comme l'ajonc qui la symbolisait* » (UV.p37), car justement OUZOU équivalait le genêt épineux « *Le nom de Tizi Ouzou signifie en kabyle 'le col des genêts'. Uzzu ou azezu est, en effet, le genêt épineux, autrefois très abondant dans la région.* »¹⁸⁰ Et c'est justement cela la visée de l'auteure qui a avoué dans un café littéraire entrepris à AOKAS ceci : « *Vous aurez compris que cette ville (TIZI N'TILI) n'existe pas ; elle est fictive, mais je m'inspire de ma propre ville, qui est TIZI OUZOU, pour la décrire.* »¹⁸¹; C'est ce qui, conséquemment, crée l'effet du réel.

Les lieux vont d'abord fonder l'ancrage réaliste ou non réaliste de l'histoire. Ainsi, ils peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'ils reflètent le hors texte. Ce sera le cas lorsque le texte recèle des indications précises correspondant à notre univers, soutenues si possible par des descriptions détaillées et des éléments typiques, tout cela renvoyant à un savoir culturel repérable en dehors du roman (dans la réalité, dans les guides, dans les cartes...). Les lieux participent alors, avec d'autres procédés à la construction de l'effet de réel (on croit à l'existence de cet univers, on le « voit »).¹⁸²

Dans *Une valse*, TLELLI est un leurre : Chahira part à la recherche d'une liberté dans une ville qui prétendait en être le col, mais cette Liberté était fallacieuse, ne se lisant que dans sa toponymie. « *Elle qui s'était réfugiée dans un Col de La Liberté dont le nom et la réputation n'étaient, comme son prénom, qu'un doux mensonge* » (UV.p213), c'est ce qui fait l'ironie du terme.

En plus d'être ce lieu qui favorise son assujettissement, Tizi verra la psychose de Chahira s'intensifier, un espace où elle ne cesse d'errer de jour comme de nuit pour apaiser ne serait-ce que relativement son malaise, or elle n'y parvient pas. Dans ce

¹⁸⁰ Revue algérienne insanyates <https://journals.openedition.org/insaniyat/13001>, consulté le 18/2/ 2020

¹⁸¹ Chouiten, Lynda, in Café littéraire à Aokas <https://www.youtube.com/watch?v=u1XuwUrQtLY>

¹⁸² Reutier, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Armond Colin, P. 37.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

même contexte, Deleuze et Guattari firent usage du terme « *déterritorialisation* » pour qualifier un tel état d'errance d'un souffrant, dans leur ouvrage *Capitalisme et schizophrénie ; l'Anti Œdipe* :

Quant au schizo, de son pas vacillant qui ne cesse de migrer, d'errer, de trébucher, il s'enfonce toujours plus loin dans la déterritorialisation, sur son propre corps sans organes à l'infini de la décomposition du socius, et peut-être est-ce sa manière à lui de retrouver la terre, la promenade du schizo. Le schizophrène se tient à la limite du capitalisme : il en est la tendance développée, le surproduit, le prolétaire et l'ange exterminateur. Il brouille tous les codes, et porte les flux décodés du désir. Le réel flue. Les deux aspects du processus se rejoignent : le processus métaphysique qui nous met en contact avec le « démoniaque »¹⁸³

En d'autres termes, l'installation à Tizi est le début d'un nomadisme Chahirien, qui sera d'ailleurs mal vu, puisqu'on la traitera tacitement dans un bus de « *dévergondée* » :

De vraies dévergondées, je te dis, je ne généralise pas, bien sûr. Hamdoulah, il existe encore des « filles de famille ». Je parle de celles qui ne connaissent pas leurs limites. Elles sont plus méchantes que le Diable, et personne n'a d'autorité sur elles. Elles passent leur temps sur la route, à vadrouiller. Toujours loin de chez elles ; chaque jour dans une ville nouvelle. Un silence gêné s'installe. Cette dernière phrase était une attaque trop évidente contre la Moudjaoua. C'était une allusion à peine voilée à son accent étranger : c'était elle la dévergondée toujours dans une ville nouvelle. (UV.p102)

Tizi, telle que l'héroïne se l'imaginait, n'était qu'une image qu'elle a elle-même forgée en s'identifiant à cet espace : « *L'espace est manifesté en tant que réalité immanente. Il structure les relations entre les êtres et les choses. Chacun de nous s'identifie à un espace sur les plans cognitif, objectif, rêvé ...De ce fait l'espace peut*

¹⁸³Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, CAPITALISME ET SCHIZOPHRÉNIE 1 ; L'ANTI-ŒDIPE, Paris, édition de Minuit, 1997, P. 22.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

être pris comme territoire, domaine, étendue, liberté, texte »¹⁸⁴ Dans son imaginaire Chahira liait cette ville à l'ouverture dans son sens large et n'hésite pas à fantasmer sur ce lieu par le biais des clichés et de stéréotypes, très vite elle s'est rendue à l'évidence : « *En venant à Tizi, elle avait espéré fuir la saleté, la laideur et les barbus. Et c'étaient les premières choses qu'elle y rencontrait !* » (UV.p97) Or, la psychose de l'héroïne se développa davantage, et elle était sommée, malgré elle, de reprendre son médicament Olanzapine, en dépit de ses effets secondaires qui la faisait courber l'échine. C'est le moment qui marque l'échec de l'héroïne :

Il ne restait plus qu'à reconnaître sa défaite et à se soumettre au joug du tout puissant Olanzapine. Chasser les fantômes au prix de sa tête et de son énergie. Redevenir un zombie qui marche au hasard, la carcasse lourde, le pas lent et le regard éteint. Vendre sa conscience et son intelligence pour acheter un peu de paix. Chahira retira ses lunettes noires de ses cheveux et les ajusta rapidement sur ses yeux, car les larmes avaient déjà forcé leur chemin, poussées par le poids de l'amère défaite et les « ennemis » qui faisaient bruyamment la fête dans sa tête.

— Lahab, tu es vaincue, vaincue !!!! (UV.p145)

Au lieu de consulter son psychologue, Chahira décide de voir un psychiatre et cela dit le développement de sa psychose et son anéantissement total dans cet espace-folie : « *Puis l'image du psychiatre lui revint, souriante, avenante. Malgré sa honte, malgré sa défaite, ce n'était pas sans plaisir qu'elle allait le revoir.* » (UV.p149)

La dimension spatiale fait dans *Une valse* l'objet d'un éclatement éminent, puisque le nomadisme va s'étaler sur tout le roman, s'appropriant à la fois l'aspect d'un nomadisme physique et mental également, en vue d'être source d'accroissement pathologique pour Chahira. Dans ce sens, Dominique Berthet déclara dans *Les figures de l'errance* ces propos :

¹⁸⁴ Meke, M, « Langue et représentation spatiale chez Barbey d'Aurevilly », in *En-Quête* N°1, Abidjan, PUCI, 1997, P.52

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

L'errance a de nombreux visages et revêt différents aspects. Elle peut relever du déplacement physique, cheminement intellectuel, ou encore une pathologie mentale, errance de la pensée, de l'esprit, de l'imagination vagabonde, errance de la recherche, de l'écriture.¹⁸⁵

C'est l'errance nocturne se faisait dans cette ville puisque Chahira n'était plus sous contrôle parental, une sorte d'errance thérapeutique puisqu'elle l'a souhaitait amortir son mal, qui ne faisait que se développait davantage en rendant sa vie infernale, hélas sa psychose prenait de plus en plus d'ampleur :

Elle pensa trouver refuge à l'extérieur. Ne dit-on pas que le contact avec le Réel, avec les autres, chasse les démons ? Et puis, cela lui ferait du bien de marcher dans les rues quasi-désertes. Elle s'habilla vite et sortit. C'était bien, au début. Cela la calmait, en effet, de marcher seule en ce premier mai boudé par les passants (...) Elle erra encore une demi-heure, les joues rouges de honte et de colère, des larmes s'échappèrent discrètement de ses yeux fatigués. Puis elle rentra enfin, épuisée et meurtrie(UV.p162)

Donc, cette marche nocturne est révélatrice d'une recherche de soi. Car, en perdant contrôle sur sa maladie, Chahira devenait Autre : un être qu'elle ne reconnaissait plus.

Consciemment ou non, l'homme qui marche est un homme qui cherche ou se cherche, qui découvre le monde ou son absence ou son non-sens ; la marche se présente ainsi comme une conquête de l'espace et spatialisation du temps¹⁸⁶

En décortiquant la relation existante entre Tizi et l'héroïne, nous constituons la signification de l'espace, non pas tel que Chahira se l'est fantasmé, mais tel qu'il est réellement. La dynamique spatiale nous a donné accès à comprendre le fonctionnement et le développement de la psychose de Chahira à qui son malaise ne s'est pas amoindri par le changement de l'espace et de son éloignement de la bourgade dont elle est née. Toutefois ce déplacement crée une mouvance narrative qui est la source de la fluidité textuelle qui a commencé dans une Bourgade, une ville, pour

¹⁸⁵ Berthet, Dominique, *Les figures de l'errance*, Paris, Harmattan, 2007, P..9-10

¹⁸⁶ De Magny, Olivier, *Panorama d'une littérature romanesque*, Esprit n=° 263-264, 1958, p. 8.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

passer à un autre pays, un autre continent : de l'Afrique à l'Europe centrale, à Vienne plus précisément, Capitale de l'Autriche.

C L'espace d'Après-folie

Selon notre corpus, Si la quête du personnage principal le mène vers la folie, il peut appréhender la dimension spatiale selon deux perspectives. La première serait de revenir vers l'espace d'Avant-folie pour retrouver son repère et se rétablir après avoir trouvé l'élément ou la situation qui a déclenché ce déséquilibre mental. La deuxième voie qui s'offre au personnage fou est de quitter l'espace-folie pour un autre espace qu'il lui est étranger pour purifier son âme. C'est le cas des deux romans de Lynda Chouiten et de Samir Toumi, où les deux personnages principaux optent pour un changement de ville, d'Alger à Oran dans le roman de L'effacement, et un changement continental de l'Afrique à l'Europe Centrale, le cas de Chahira Lahab dans Une valse.

I. Oran

Le personnage de Toumi s'est retrouvé tellement incarcéré dans une routine d'un quotidien meurtrier dans son espace-folie, qu'il a décidé de le quitter définitivement. « *Je suis alors remonté dans la voiture, et j'ai démarré. Je savais que Messaoud avait déjà rouvert le portrait. Je sentais que je ne reviendrais peut-être plus.* » (L. p.112)

Ce voyage entrepris soudainement à Oran va permettre instantanément aux lecteurs de forger une idée claire sur ce personnage et du concept de l'espace clos et l'espace fermé. Le voyage est « *l'objet même du texte, le noyau de la narration* »¹⁸⁷. De même, nous trouvons dans le dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles que le voyage n'est que ce prétexte que l'auteur avance pour mettre son personnage dans une situation où pourrait évoluer. « *Le voyage n'est que le contexte dans lequel le lecteur suit l'évolution du héros, voire le prétexte lorsque,*

¹⁸⁷ Aron, Paul, Saint-Jacques, Dennis, Viala, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Quadrige, Paris, 2004, p 645

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

comme les romans philosophiques, il sert à illustrer les idées. »¹⁸⁸

Prenant l'autoroute Est-Ouest, le personnage cesse de conduire dans un excès de vitesse, en ralentissant sa conduite qui était effrénée à Alger. Le changement s'opère directement sans qu'il soit question d'une sorte de rétablissement progressif. « *Le temps s'est arrêté. Je ne sais combien d'heures j'ai roulé. Toute une journée, probablement. J'ai conduit très lentement, je n'étais pas pressé.* » (L. p.115) L'impact de la ville d'Oran se fait donc ressentir d'emblée sur le personnage, et, au fil des pages, le portrait du personnage narrateur se dresse en opposé de ce qu'il était à Alger.

En effet, au lieu d'être troublé par la disparition de son reflet, seul sujet qui l'obsédait dans l'espace-folie, il se retrouve dans ce nouvel espace apaisé, calme et plein de vie. Son déplacement à Oran va néanmoins chambarder le récit qui était monotone à cause de la parole qu'il monopolisait et la description qu'il faisait de ses séances de thérapie. L'arrivée nocturne et l'errance qui s'en est suivi marque la présence de ce personnage pour la première fois dans un espace. Car, à Alger c'est l'espace qui l'occupait, raison pour laquelle il s'est retrouvé vide de contenance. Cette errance sera l'occasion de mettre en place un nouveau décor, celui d'une ville où la lumière frappe l'esprit du personnage narrateur et l'architecture enivre son âme.

Je suis arrivé à Oran tard dans la nuit (...) J'ai instinctivement suivi la direction du centre-ville et fini par atteindre l'entrée du boulevard de la Corniche. Je me suis alors rappelé que, lors d'un séminaire, j'avais séjourné non loin de ce boulevard, dans un très bel hôtel d'architecture haussmannienne propriété d'un célèbre homme d'affaire. Après avoir longtemps erré dans la ville déserte, j'ai trouvé l'imposante bâtisse. (L. p.116)

Un déplacement qui est en parfaite adéquation avec un dépassement de sa maladie mentale qu'il parvient à mettre en sourdine. De suite, les sorties avec le taxieur Kada, qui devient un « *ami* », viennent montrer le changement radical de ce personnage, lui

¹⁸⁸ Ferereil Gilles, Jucquois Guy, Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles, Armand Colin, Paris, 2003, p.346.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

qui fuyait tout contact humain à Alger.

Kada prend plus de pesanteur et commence peu à peu à insérer son discours dans l'instance narrative coupant de la sorte la monotonie du monologue. Son bavardage intempestif ne semble pourtant pas déranger le personnage qui échange avec son chauffeur et rit aux éclats, lui qui, rappelons-le, mettait fin aux bavardages de Hamid aussitôt que celui-ci osait la parole. « *Kada était un vrai moulin à parole, témoignaient d'une fine intelligence. Étrangement, son bavardage incessant ne suscitait chez moi ni répulsion ni agacement.* » (L. p.126). La visite que Kada faisait à notre personnage a contribué à le faire sortir du cocon où il s'est enfermé. C'est en effet cette dimension spatiale, peinte de découverte et de renouveau, qui marque cette phase de rétablissement.

Il m'a demandé où je voulais aller. *J'aimerais visiter Oran, c'est une ville que je connais très peu. –Je suis l'homme de la situation, je connais Oran comme ma poche. Je suis un enfant de Sidi El Houari, et cette ville, de jour comme de nuit, n'a aucun secret pour moi. Pour découvrir Oran, il faut d'abord la voir d'en haut, pour en apprécier toute la beauté. Je t'emmène donc à Santa-Cruz, le panorama est sublime, tu verras. J'ai accepté, puisque je n'y étais jamais allé.* (L. p.124)

Le déplacement à la ville d'Oran marque le passage à l'espace ouvert par rapport à l'espace clos où le personnage étouffait, car Goldenstein note que : « *La spatialité présente des divers degrés d'ouverture. On trouve un espace limité, fermé voire étouffant lorsqu'action et personnage ne franchissent pas les limites d'un cadre déterminé d'emblée* »¹⁸⁹. Ainsi, la découverte de la ville d'Oran se faisait au fur et à mesure et le personnage change de peau jusqu'à en devenir un autre, ou qu'il devenait soi, car c'est à Alger qu'il était un autre : son père. Dans cette ville (*Alger*) le protagoniste consommait très peu de la bonne chère qu'on lui offrait puis la régurgitait aussitôt. Mais à Oran un appétit de loup s'est emparé de lui. « *L'odeur tiède de cumin*

¹⁸⁹ Goldenstein, Jean- Pierre, op, cite, p 90

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

qui s'échappait du plateau de calentica n'a fait qu'amplifier ma faim et je n'avais qu'une seule hâte, manger, encore et encore, jusqu'à sentir mon corps lourd et plein, au bord de l'explosion. » (L. p.132) C'est en effet dans cet espace d'après-folie que le personnage paraît comme chronos dévorant de toutes ses dents tous les mets qui s'offrent à lui.

La quantité de nourriture était gargantuesque alors que nous n'étions que trois convives. La calentica était coupée en carrés et accompagnée de diverses salades, dont une mechouia, de carottes sautées au cumin et d'un caviar d'aubergine. Kada a lancé un Bismillah de rigueur, et nous nous sommes servis. La calentica était fondante à souhait et la touche de cumin relevait son goût. J'ai dévoré une première part, puis une deuxième, une troisième et une quatrième sous l'œil satisfait et étonné de Kada. Puis je me suis attaqué aux salades, toutes délicieuses, que je tartinais soigneusement sur le pain tout chaud. Je me suis servi plusieurs fois, encouragé par les Zid, zid de Kada et de son frère. à la fin du repas, la belle-sœur est réapparue, a débarrassé la table et nous a servi du thé accompagné de gâteaux secs, que j'ai également dévorés. (L. p.133)

Cet appétit ne prend pourtant pas fin, car une fois dans l'hôtel où il logeait, devant une cafétéria ou dans un restaurant, notre personnage engloutissait les menus l'un après l'autre et l'errance dans la ville d'Oran vient mettre des pauses à sa faim de loup.

J'ai passé le reste de l'après-midi à me promener dans les rues du centre-ville. J'ai flâné au milieu de la foule, sans but précis, me fondant dans la masse, m'arrêtant ici et là pour contempler une façade d'immeuble, une vitrine, m'asseoir sur un banc et regarder les gens passer. Je me suis attablé plusieurs fois pour consommer tantôt une limonade, tantôt un café, amer et goudronneux, et j'ai erré, plusieurs heures, dans les rues attenantes à l'hôtel, sans réfléchir une seconde à l'étrangeté de la situation. Au contraire, je me sentais léger, presque insouciant, profitant simplement de cette promenade solitaire dans la ville. À dix-huit heures, j'ai décidé de rentrer pour me reposer. (L. p.134)

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Mais si le protagoniste paraît reprendre ses esprits, il faut savoir qu'un simple appel téléphonique d'Alger de la part de Hamid, son collègue de travail, qui tenait à prendre de ses nouvelles, a réinstallé le déséquilibre chez ce dernier.

J'ai coupé court en disant que ma mère m'attendait, et sans lui laisser le temps de répondre, j'ai raccroché. Cette conversation m'avait refroidi. D'ailleurs, je commençais à frissonner sous mon peignoir. Les rayons du soleil, comme effrayés par la logorrhée envahissante de Hamid, s'étaient retirés du ciel, devenu blême. Malgré toutes ses bonnes intentions, il m'avait replongé sans ménagement dans ce quotidien que je tenais de fuir. Tel un boomerang, Alger, ma mère dépressive, ma vie professionnelle abrutissante, Fayçal et ses névroses filiales, les séances épouvantes avec le Docteur B., les vomissements incessants, et le syndrome de l'effacement, me revenaient en plein visage. Et surtout, cette sensation permanente de dégoût, qui tous les jours, dès le réveil, apparaissait, montait, graduellement, jusqu'à m'envahir, me dévorer, et finissait par m'anéantir. Le charme était rompu et Bouddha s'en est allé, laissant place à l'homme taciturne que j'étais vraiment. (L. p.122)

Afin de désinstaller cette atmosphère morbide, l'interruption de tout appel venu d'Alger devient une nécessité pour notre personnage qui refuse de retourner à l'espace-folie ne serait-ce que par la pensée. Michel Butor parle de *Génie de lieu* à partir du moment où une ville influence l'esprit de ses habitants ou de ses visiteurs : « *Par Génie du lieu, il faut entendre le singulier pouvoir qu'exerce une ville ou un site sur l'esprit de ses habitants ou de ses visiteurs.* »¹⁹⁰

Dans une analyse consacrée à l'étude spatiale du roman *L'effacement*, Amel El Bachir, enseignante à l'Université d'Oran, cogite le déplacement spatial du personnage principal à travers son séjour oranais. Elle précise :

Le voyage à Oran va permettre au personnage de se libérer de tous ses maux et de s'éloigner de sa ville natale, il s'agit d'une sorte de mécanisme de défense contre un espace rejeté qui l'a tant étouffé. Oran va l'élancer dans des expériences riches à la quête d'un autre espace et paysage susceptible de l'intégrer et de créer en lui de merveilleuse

¹⁹⁰ Butor, Michel . *Le génie du lieu*. Paris : Éditions Grasset, 1958, P.3

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

émotions et sensations. Ce changement spatial de manière furtive va rendre le roman plus captivant, mettant particulièrement, en évidence le parcours initiatique du héros, d'un espace cols, Alger où il se trouvait hanté par les souvenirs du passé, à la ville d'Oran qui lui a offert une certaine joie de vivre.¹⁹¹

Le héros replonge de ce fait dans cette ville qui lui a permis l'ouverture et la vie pleinement que ce soit en se levant tôt le matin ou sinon très tard durant des heures nocturnes. Un seul objectif se dresse par-dessus tout : profiter de l'instant et l'espace présent :

Nous avons roulé dans les rues désertes du centre-ville, croissant parfois quelques chants et des clochards dormant à même le sol, emmitouflés dans des couvertures. (...) Nous nous sommes attardés devant un Quatre Saison encore ouvert à cette heure tardive de la nuit. (...) Je me complus à imaginer ces noctambules poursuivant leur soirée dans les discothèques et cabaret de Laayoun et de Canastel (...) Adossés tous les deux à la voiture, nous avons dévoré nos paninis et nos sodas. J'ai enchainé avec deux m'hadjeb brulants et bien gras, j'ai aussi acheté trois cookies, à déguster dans mon lit, à l'hôtel. Impressionnée par mon appétit, Kada m'a demandé, mi-amusé, mi-intrigués, si je n'avais pas un vers solitaire dans le ventre. J'ai souri. (...) Nous nous sommes donné rendez-vous pour le lendemain, sans fixer l'heure précise. (L. p.147)

En somme, l'espace d'Après-folie dans L'effacement est le seul refuge du personnage principal qui fuit ce qu'il fut. Si la seule évocation de la ville d'Alger le fait sombrer dans son malaise, Oran, à contrario, paraît une ville où le rétablissement du héros est possible et est opérable instantanément. Cette étude nous a révélé que l'espace n'implique pas uniquement une démarche topographique, mais révèle une topologie symbolique à partir du moment où Oran représentait le lieu de purgation.

¹⁹¹ El Bachir Amel, L'éclatement spatial et ses représentations dans L'effacement de Samir Toumi, in Le Roman Algérien Contemporain, Sous la direction de Sari Mohamed, Latifa et Tebbani Lynda-Nawel, contemporain ; nouvelles postures, nouvelles approches, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021, p. 59

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

II. Vienne

Si dans le roman *L'effacement*, Samir Toumi a choisi de faire sortir son personnage de l'espace clos, Alger où il était enfermé, et de lui offrir un voyage initiatique dans un espace d'Après-Folie, où il s'est relativement rétabli, Chouiten, à son tour, offre un autre lieu à son héroïne Chahira pour se réfugier de sa psychose. Vienne sera cette ville qui n'aura pas moins d'effet cathartique sur elle que sur le personnage de Toumi.

Une fois l'avion atterri sur Vienne, Chahira se réjouit de la ponctualité de la compagnie aérienne nationale longtemps réputée pour ses retards au quotidien : « *Il était onze heures tapantes ; la compagnie aérienne nationale, dont tous les concitoyens raillaient les retards devenus légendaires, avait, ce jour-là, fait preuve d'une ponctualité exemplaire.* » (UV.p157) L'espace viennois faisait rêver Chahira à travers ses bâtisses, son architecture, sa musique et ses valses. L'effet se fait ressentir dès la lecture des premières lignes du troisième chapitre qui vient clôturer le roman.

Elle se contenta d'admirer ces imposantes bâtisses qui se gaussaient de la règle classique, répondue aujourd'hui encore, qui décréditait que l'élégance était forcément dans la simplicité ; que la démesure et l'excentricité ne pouvaient être que vulgaires ou risibles (...) Cette construction dont la toiture, impitoyable conquérant, enfonçait ses dards interminables dans la stoaïque voute céleste était sûrement Stephanplatz, la cathédrale Saint-Etienne, brièvement mentionné par Ali. L'aigle à deux têtes qui trônait sur le côté, symbole d'un empire aujourd'hui éteint, semblait, lui aussi, célébrer on ne sait quelle conquête. (UV.p160)

La psychotique ne faisait que contempler l'architecture viennoise éblouie par la beauté qu'engendre la simplicité des constructions. En savourant l'art, elle oublie qu'elle était accompagnée de son amie mannequine Warda qui devait exposer sa robe kabyle conçu pour la finale du concours international de stylisme « *Chahira ne comprenait pas comment Warda pouvait jacasser autant dans un endroit comme Stephanplatz, le centre de Vienne, alors qu'elle le découvrait pour la première fois.* »

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

(UV.p161). Seul le lieu occupe l'esprit de l'héroïne et la charme :

Pendant que Warda médissait une connaissance commune, lui reprochant de vagues griefs, Chahira, ne prêtant pas la moindre attention aux paroles de son amie, regardait autour d'elle. (...)

- Depuis combien de temps est-ce que je parle seule ? Dit-elle sur un ton de plaisanterie qui camouflait un énervement bien réel.
- Pardon, je me suis laissé captiver par ce décor d'un autre temps. As-tu jamais vu quoique ce soit d'aussi beau ? Admire un peu toute cette classe. (UV.p161)

Cette contemplation du Beau, va jusqu'à englober l'héroïne en lui faisant ainsi oublier non pas simplement qu'elle est accompagnée, mais elle oublier sa maladie mentale, la psychose. « *Elle tressaillit. C'était la première fois depuis longtemps que les voix se manifestaient. Depuis un mois et demi, plus précisément. Elle pensait qu'elle s'en était débarrassée pour de bon.* » (UV.p162). Ces mêmes voix vont s'enamorer vis-à-vis de la somptuosité de l'art esthétique viennois : « *les merquouchettes, qui ne riaient pas pour le moment et qui se contentait, elles aussi, de pousser des cris d'admiration* » (UV.p163)

Vienne inspirait liberté à Chahira avant même d'y être puisqu'elle se répétait en remède dans ses moments de troubles psychiques intenses que ce soit à El Moudja ou à Tizi, qu'elle allait enfin goûter à sa liberté tant confisquée une fois à Vienne dans une quête de libération de son mal « *Une liberté toute proche était promise qui s'appellerait Vienne* » (UV.p67) Cette méthode allégeait son mal, et c'est ainsi qu'arrivée à Vienne, l'ouverture de l'espace viennois sur le Beau, l'a fait libérer de ses maux.

La Liberté tant recherchée est retrouvée donc ce lieu lumineux et artistique qu'est Vienne, c'est pour cela que le champ lexical est par excellence mélioratif, renvoyant au bien-être, à la découverte, la satisfaction, le divertissement, et finalement à la contemplation sous ses multiples facettes.

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

Dans le faste du palais de Hofburg, qui avait abrité, sept siècles durant, la gloire et la puissance des Habsbourg, Chahira admirait, certes, le luxe des robes, des bijoux et de l'argenterie toutes en dorures (...) Elisabeth de Bavière se dressait devant elle, imposante malgré son regard pensif. Romy Schneider, pourtant si ravissante, n'était rien à côté de l'attrait de ce visage tranquille, quoiqu'un peu mélancolique. Elle avait cet éclat et la profondeur dans ses yeux sombres. Sûr de leur pouvoir, il dédaignait toute parure, hormis ce collier de perles dont la couleur foncée contrastait sobrement avec les épaules dénudées et la luxuriante chevelure brune. Ah l'extraordinaire crinière ! La légende racontait qu'elle lui arrivait jusqu'aux chevilles et qu'il fallait presque toute une journée pour la laver, tâche que l'impératrice confiait à sa coiffeuse, Fanny Angerer, toutes les trois semaines. (UV.p175)

Pourtant, Chahira n'était pas complètement guéri de sa psychose, puisque les voix mentales se sont manifestées en dépit du fait que Chahira a fait mine de les oublier, pour les oubliés réellement.

Elle pensait qu'elle s'en était débarrassée pour de bon. (...) Les symptômes avaient pratiquement disparu. Et maintenant, les voilà qui revenaient tous sans crier gare. Nacer, le raffiné, qui ne pouvait que s'extasier devant autant d'élégance ; Mohand qui, vexé, jouait de la guitare pour prouver que sa musique n'avait rien à envier à ces compositions compliquées devant lesquelles elle s'extasiait et auxquelles ses chansons un peu naïves se mêlaient à présent ; les merquouchettes, qui ne riaient pas pour le moment et qui se contentaient, elles aussi, de pousser des cris d'admiration. Elle était atterrée, abattue ; et pourtant, elle s'étonnait de cette joie qu'elle ressentait en retrouvant ces vieilles connaissances. (UV.p163)

Ceci dit, son malaise certes revient mais il est peint de la beauté dont Vienne est le reflet. Les voix ne se sont pas attaquées à l'héroïne comme dans Tizi, l'espace-folie et El Moudja l'espace d'Avant-folie, mais leur apparition se fait moins fréquente et la spatialité sublimée les rend moins périlleux puisque l'action de contempler fait absorber la psychotique.

Et maintenant, que faire ? Il ne restait plus qu'à renouer avec ces fantômes qui contrôlaient sa vie et sa pensée. Pourtant, qu'il était doux, ce moment qu'elle passait maintenant avec eux, recevant leurs mots chaleureux et leur soutien

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

sincère. Après tout, tous ceux qui décidaient de la vie d'autrui n'avaient pas autant de compassion, de cœur. (UV.p165)

Nous pouvons considérer, d'ores et déjà que ce voyage lui avait été salutaire. Au par-delà de l'exil, le voyage est un prétexte d'épanouissement, eu égard à la modification de la vision Chahirienne sur l'Algérie puisqu'elle la déqualifiait d'antan tantôt par « *bled pourri* » (UV.p137), ou sinon, en la surnommant « *ce pays maudit* » (UV.p 28); mais sa vision finie par évoluer, tout comme elle, tenant compte de l'achèvement du roman sur une note optimiste, puisque l'héroïne décide de revenir en Algérie, en rêvant d'une terre plus prospère.

Et peut-être qu'un jour à El Moudja, à Tizi N'Tlelli, et partout dans ce pays voué, comme sa tête à elle, au désordre, aux peurs et aux humiliations, les rires et les chants fuseraient, libres et sonores, défiant toutes les tyrannies, toutes les hypocrisies, toutes les laideurs(UV.p222)

A partir de ce moment, nous pouvons dire que ce voyage entrepris à Vienne est une recherche de soi, c'est-à-dire un voyage initiatique, puisqu'il vient couronner une Réussite.

Un voyage initiatique à la découverte de soi-même et d'autres, dans un rêve de l'ailleurs (...). Long périple à la recherche de ce lieu acceptable dont l'inattendu, l'inconnu et l'errance sont les composantes. Dans cette errance, l'objectif n'est pas de se perdre mais au contraire de se retrouver, l'errance est la quête d'un ailleurs. Du fait de cette quête, généralement, il n'est pas envisagé de retour en arrière, c'est-à-dire de retour à l'endroit d'où se senti le besoin de partir, car l'errance relève de la nécessité intérieure, nécessité de partir, de porter ses pas plus loin et son existence ailleurs.¹⁹²

Cette fin ouverte vers un probable retour de Chahira au pays natal pourra laisser entendre que l'auteure envisage une suite de ce roman, d'autant plus qu'elle revient

¹⁹² Berthet Dominique, *Les figures de l'errance*, Paris, Harmattan, 2007, p. 9-10

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

vers cette trame narrative dans sa nouvelle *Les Inusables semelles du rêve* dans son dernier recueil de nouvelles *Des rêves à leur portée*, telle qu'elle le souligne dans l'interview qu'elle nous accorde :

Je reviens un peu à Une valse dans mon recueil de nouvelles *Des Rêves à leur portée*, en faisant de Ouahab Rouha, le professeur de philosophie mentionné (très brièvement) dans le roman comme étant l'enseignant qui a le plus marqué Chahira, le personnage principal de la nouvelle « *Les Inusables semelles du rêves* » ; le nom de Chahira est donc évoqué dans cette nouvelle. Cela dit, je n'ai jamais envisagé d'écrire une suite à Une valse, bien que de nombreux (ses) lecteurs et lectrices me l'aient demandé. Le fait est que je n'aime pas beaucoup les suites ; souvent, elles restent dans l'ombre du « premier tome » et sont donc condamnées à décevoir. C'est un peu c'est comme se remarier après le décès d'un partenaire dont on était éperdument amoureux (rires). Qui sait, la demande insistante des lecteurs me fera peut-être envisager une suite pour l'histoire de Chahira.¹⁹³

Au terme de cette analyse, nous soulignons que Chouiten a opté pour une spatialité imaginée (*El Moudja et Tizi N'Tlelli*) et une spatialité réelle (*Vienne*). Mais les deux spatialités se confondent pour donner à l'espace réel une dimension imaginée, et à l'espace fictif une dimension réelle. « *La littérature multiplie la ville. Car celle-ci est à la fois œuvre de l'esprit et construction matérielle. La ville est de la géographie et de l'imagination. Il reste à se demander si les deux ne finissent pas par se confondre car André Breton l'a dit, l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel.* »¹⁹⁴ L'auteure Lynda Chouiten diversifie ainsi ses techniques narratives et joint l'espace réel à l'imaginaire, et l'imaginaire au réel, en déployant son vécu, elle qui dit avoir écrit ce roman suite à une bourse qu'elle a eu à Vienne¹⁹⁵, un voyage scientifique qui lui aurait permis une création littéraire. Une valse s'inscrit donc dans une littérature de voyage, où l'auteure

¹⁹³ Latachi Imene, Interview avec la romancière et l'universitaire Lynda Chouiten : « La folie perturbe, dérange notre confort moral et intellectuel, suscite en nous des interrogations, de la réflexion. » *Langues & Cultures*, vol. VII, n°3, décembre 2023, p08. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/237837>

¹⁹⁴ Cité par Catherine Bernie-Boissard dans son article intitulé : *L'urbanité, un genre littéraire. Regard sur quatre romans et trois essais contemporains*, p. 72.

¹⁹⁵ Lynda Chouiten : « Une valse est née durant mon voyage à Vienne » <http://www.jeune-observateur.info/DZ/index.php/actualites/1434-lynda-chouiten-une-vals-est-nee-durant-mon-voyage-a-vienne-2>

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

change elle-même son espace, crée son personnage, le fait voyager puis remonte très haut dans les sources de l'imagination créative pour faire voyager son lecteur.

Synthèse

Notre corpus se caractérise par une dimension spatiale éclatée. Tout au long de notre analyse, nous avons essayé de démontrer comment se réalise l'éclatement de l'espace et quelle relation entretient-il avec la folie. Pour ce faire, nous avons subdivisé ce troisième chapitre sur trois parties.

La première partie a mis en relief la notion de l'espace Avant-Folie, c'est-à-dire l'espace où le personnage principal se retrouve avant d'être complètement atteint de folie. Nous avons pu constater qu'en dépit du fait que le personnage n'est pas ouvertement déclaré fou, les symptômes de la folie font surface.

Pour ainsi dire cette étude a balisé la deuxième partie de ce chapitre qui s'est donné pour objectif d'étudier l'Espace-Folie. Dans ce deuxième type d'espace, l'errance du personnage principal domine, à la recherche d'une raison égarée. Dans ce cas, nous avons vu comment la quête peut déboucher sur un retour à l'espace Avant-Folie pour remonter à l'origine-même du malaise mental et en trouver remède, ou sinon le Romancier opte pour un troisième espace celui de l'après-Folie où le personnage se libère peu à peu de sa folie dans une voyage initiatique ou sinon il se familiarise avec elle, faisant d'elle la raison de son émancipation.

Notre analyse nous a démontré aussi que nos auteurs ont diversifié le choix spatial entre un espace fictif et un autre référentiel. Ceci dit, la spatialité se retrouve narrativisée dans les trois romans, il n'est en aucun cas une copie d'un espace strictement référentiel, mais plutôt une combinaison de l'espace du monde et de son créateur.

C'est ainsi que le déplacement des personnages dans une pluralité de lieu ouvre

Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie

chaque roman vers un nouveau style d'écriture où la parole monopolisée s'éclate et ouvre voie au romancier de créer le double de son personnage principal qui change de peau dans un récit qui change de ton et de style.

Ainsi, l'univers spatial et sa conception diffèrent d'un roman à un autre et se rejoignent dans l'ambition de libérer leur personnage de la folie, ou le condamné à elle en représentant le mythe de Sisyphe dans lequel le héros est condamné à revenir à l'espace Avant-Folie et de trainer sa folie perpétuellement.

**Deuxième partie : Formes et figures
de la folie, pour une étude
psychocritique de la folie.**

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Introduction de la deuxième partie

Nous nous interrogeons dans cette deuxième partie sur les caractères et les thèmes phares qui constituent la folie. Dès lors, notre questionnement se pose comme tel : quelle figure de folie et pour quelle forme ? À fond psychocritique, cette interrogation nous mène à fractionner cette partie en trois moments.

Dans un premier temps, nous nous attarderons sur la typologie de la folie. Pour ce faire, nous brosserons d'abord une caractérisation du contenu du concept de la folie. Des concepts-clés tels que schizophrénie, aliénation, psychose seront mis en exergue dont le but est de comprendre le type de folie dont est atteint chaque personnage de chaque narration. Ainsi, une typologie de la folie sera associée à celle des personnages.

La deuxième section de cette réflexion sera réservée à la genèse de la folie dans les trois récits et son corollaire sur la psyché du personnage déclaré fou. Nous mettrons ainsi en évidence l'ambivalence comme fondement même de la folie, puis nous verrons comment la glace réfléchit la folie comment la glace réfléchit la folie. Suite à cela, nous examinerons la mémoire des personnages afin d'étudier les causes ainsi que les conséquences des troubles psychiques sur leur psyché.

In fine, la folie sera approchée selon une condition d'art. En effet, l'altération psychique des personnages sera amoindrie par l'art à travers sa fonction cathartique. Le Beau, l'Esthétique est conjugué à tous les temps, offrant à l'imaginaire du lecteur une autre image de la folie. Dans ce sens, elle pourrait-être envisagée comme génératrice d'art, de purification et de création vis-à-vis des personnages fous, qui seraient susceptible de se libérer de leur mal par l'utilisation du chant, de la danse et de l'écriture cathartique

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Chapitre 01 : Typologie de la folie

Introduction

Ce chapitre se veut être une esquisse archéologique de ce qu'est, et de ce que peut la folie.

Il existe une dispersion des formules pour signifier la folie au fil des siècles, entre manie, frénésie, déraison, aliénation, démence, psychose, névrose, schizophrénie, etc. Cette dispersion rend manifeste ce caractère protéiforme de la folie. Pourtant, le sens commun a généralement tendance à confondre la typologie de la folie. Or, une nuance de sens gère toute cette typologie.

Nous nuancerons ces notions au fur et à mesure que nous avancerons dans notre analyse. Il faut ajouter que la folie serait un terme plus générique pour désigner celui qui est atteint de troubles psychiques. C'est ce qui explique son emploi dominant pour dire ce mal mental.

Typologie de la folie/ typologie des personnages

Dans un premier temps, nous démontrerons quelle typologie de folie caractérise chacun des trois récits. Avant de recourir à ce classement, nous tenterons de donner, dans ce qui suit, un aperçu sur la folie dans la société et dans la littérature, dans une visée vulgarisatrice.

La folie ne saurait se limiter à une définition qui ferait l'unanimité. En Occident, la folie n'est pas identique à celle de l'Orient. La folie du XI siècle n'est pas non plus celle du XX siècle. Ceci dit, la folie est multiple. Elle présente une variété et une complexité de visions.

La complexité aussi bien que les figures multiples que prend la folie, oblige sa limitation dans un champs d'analyse. La focalisation pourrait être faite, par exemple,

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

sur la folie dans le Maghreb. Seulement, il y a chez le fou une nature qui représente des points en commun avec tous les fous du cosmos, car elle traduit celle du monde à travers son aspect universel.

C'est dans la mesure où la folie devenue universelle ne fera plus qu'une seule et même chose avec la mort elle-même. C'est ce que prophétise Eustache Deschamps¹⁹⁶ :

On est lâches, chétifs et mols,
Vieux, convoiteux et mal parlant.
Je ne vois que folles et fols¹⁹⁷
La fin approche en vérité
Tout va mal.¹⁹⁸

Chaque société a ses fous. Ou faut-il dire chaque société a sa folie. C'est pour cela que l'existence du fou a été liée à l'Antiquité. Nous pouvons dire, à la manière des hommes de lettres, qu'*au commencement était la folie*.

Il n'y a pas de société sans folie, car il n'y a pas de culture sans partage. Les sociologues et ethnologues voient que les fous sont les inadaptés, les déviants, ceux qui n'agissent pas comme tout le monde. La folie serait une variété plus ou moins atténuée, plus ou moins bizarre du crime. Mais il n'a pas de société qui ne distingue avec la plus grande méticulosité les fous des criminels. La désignation des fous est toujours une fonction sociale spécifique¹⁹⁹

Le fou dit sans détour la folie dont il est entouré et dont il détient la clé de voûte. «

196 Michel, Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, Gallimard, 1972, P.23.

197« Fol » étant un terme ancien qui, par la suite, est devenu fou.

198 Eustache, Deschamps, Œuvres, éd. Saint-Hilaire de Raymond, t. 1.p. 203.

199 Michel, Foucault, La littérature et la folie, « Une conférence inédite », 2016, p.965 à 981, URL : <https://www.cairn.info/michel-foucault--9782200271985-page-55.htm> , Consulté le 13/03/2022.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

On peut dire que chaque trouble psychiatrique appartient à son époque, mais aussi que les particularités les plus singulières de la folie individuelle se retrouvent d'une époque à l'autre. »²⁰⁰ Il faut notamment souligner un fait saillant : la société forge la folie et lui donne son contenant par le biais des règles sociales et les valeurs morales qu'elle instaure et que le fou fini par transgresser signant de la sorte l'échec de sa société, car ne pouvant le contenir. « *La folie est une création de la société. Elle la conçoit en lui concédant la nécessité d'exister pour la soumettre par la suite au diktat de l'inquisiteur.* »²⁰¹ Cette folie rime avec une parfaite déraison, raison pour laquelle on a toujours voulu exclure les fous de la société, car ne voulant pas que les hommes y soient imprégnés d'émanations démentiels.

Il est à noter que le lien entre la folie et la déraison a été souligné dans l'ouvrage phare de Michel Foucault dont l'intitulé est *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*²⁰². Onze ans plus tard, l'ouvrage a été réédité et le titre modifié en : *Histoire de la folie à l'âge classique*²⁰³

À partir de 1650, on peut dire, je crois, que la folie et la raison sont séparées, sont séparées dans les choses, sont séparées dans les hommes. Les hommes qui sont fous n'ont plus le droit de faire partie de la société. Et au moment où se fait ce partage, où la dissociation entre l'expérience de la déraison et l'expérience de la raison est définitivement sanctionnée, à partir de ce moment-là la folie n'apparaît plus que comme une chose dont la raison va pouvoir s'emparer et sur laquelle la raison pourra spéculer comme sur un objet scientifique. Et la psychiatrie devient possible²⁰⁴

Il faut lire dans ce rapport qu'entretien la folie avec la déraison, le rapport existant entre raison et déraison. Ce dernier exprime l'idée que le lien entre le Même et l'Autre,

²⁰⁰ Citation de Smelevski Goce, la liste de Freud, [URL:http://evene.lefigaro.fr/citations/mot.php?mot=psychiatrique](http://evene.lefigaro.fr/citations/mot.php?mot=psychiatrique). Consulté le 08/03/2022.

²⁰¹ Samira, Souilah, L'Écrivain Proie et Maître de sa Thématique, revue El-Tawassol : Langues et Littératures, consulté le 05/03/2023.

²⁰² Michel. Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961

²⁰³ Michel, Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

²⁰⁴ Michel Foucault, archives France Culture

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

entre ce que l'on est et le caractère divergent dans l'absolu par rapport à ce que l'on est, est un rapport absolument dialectique. C'est un renvoi sans fin d'un terme à l'autre, de l'identique à soi, à son contraire. Cela demeure nécessaire. Car celui qui ne présente pas des traits de caractère de tout le monde trouble la quiétude, bouleverse et est perçu tel un péril. Ce non-moi dit simplement le soi. La déraison serait l'autre face de la raison, son génitif : à la fois sa différence dans l'absolue et son autre face.

Longtemps, l'insensé avait porté les marques de l'inhumain ; on découvre maintenant une déraison trop proche de l'homme, trop fidèle aux déterminations de sa nature, une déraison qui serait comme l'abandon de l'homme à lui-même. Elle tend subrepticement à devenir ce qu'elle sera pour l'évolutionnisme du XIXe siècle, c'est-à-dire la vérité de l'homme, mais vue du côté de ses affections, de ses désirs, des formes les plus frustes et les plus contraignantes de sa nature.²⁰⁵

Aussi paradoxale que cela puisse paraître, quand l'Homme niait son appartenance à la folie depuis des siècles, il affirmait qu'il était à l'apanage de celle-ci. C'est ce que Blaise Pascal démontre dans son ouvrage *Pensées* « *Les hommes sont si nécessairement fous, que ce serait être fou, par un autre type de folie, de n'être pas fou* »²⁰⁶

Donc quand l'homme niait être fou, il se niait et avouait, par conséquent, être un fou. Il faut lire dans la folie toute la sagesse, et que loin d'être son contraire, elle est sa dimension conséquente, immédiate.

Telle est la pire folie de l'homme ; ne pas reconnaître la misère où il est enfermé, la faiblesse qui l'empêche d'accéder au vrai et au bien ; ne pas savoir quelle part de folie est la sienne. Refuser cette déraison qui est le signe même de sa condition, c'est se priver d'user jamais raisonnablement de sa raison. Car s'il y a raison, c'est justement dans l'acceptation de ce cercle continu de la sagesse et de la folie, c'est dans la claire conscience de leur réciprocity et de leur impossible partage. La vraie raison n'est pas pure de toute compromission avec la folie, au contraire, elle se doit d'emprunter les chemins que celle-ci lui

205 Ibid. P112.

206 Pascal, Blaise, *Pensées*, Paris, édition de la Seine, 2005, p. 169.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

trace.²⁰⁷

Foucault mène à terme sa réflexion dans *Histoire de la folie* sur cette note en dévoilant comment l'Homme-Vrai ne peut l'être qu'en se fondant sur un Homme-Fou, qu'il peut extérioriser par la parole en le laissant s'exprimer, tout comme il peut le dénier à la fois.

Si la folie pour le monde moderne a un autre sens que celui d'être nuit en face du jour de la vérité, si, au plus secret du langage qu'elle tient, il est question de la vérité de l'homme, d'une vérité qui lui est antérieure, la fonde, mais peut la supprimer, cette vérité ne s'ouvre à l'homme que dans le désastre de la folie, et lui échappe dès les premières lueurs de la réconciliation. Ce n'est que dans la nuit de la folie que la lumière est possible, lumière qui disparaît quand s'efface l'ombre qu'elle dissipe.²⁰⁸

Plus loin, Foucault précise que l'entreprise de comprendre la complexité de l'être humain ne peut être envisagée que dans la mesure de comprendre les agissements du fou. Résoudre l'énigme de l'homme contemporain revient de prime abord à résoudre la signifiante du fou, sa vérité tout autant que son amphigouri.

L'homme et le fou sont liés dans le monde moderne plus solidement peut-être qu'ils n'avaient pu l'être dans les puissantes métamorphoses animales qu'éclairaient jadis les moulins incendiés de Bosch : ils sont liés par ce lien impalpable d'une vérité réciproque et incompatible ; ils se disent l'un à l'autre cette vérité de leur essence qui disparaît d'avoir été dite à l'un par l'autre. Chaque lumière s'éteint du jour qu'elle a fait naître et se trouve par-là rendue à cette nuit qu'elle déchirait, qui l'avait appelée pourtant, et que, si cruellement, elle manifestait. L'homme, de nos jours, n'a de vérité que dans l'énigme du fou qu'il est et n'est pas ; chaque fou porte et ne porte pas en lui cette vérité de l'homme qu'il met à nu dans la retombée de son humanité.²⁰⁹

207 Michel, Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, P.45.

208 Ibid.

209 Ibid. P.549.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

C'est par le biais de ce lien tridimensionnelle ou triangulaire, à savoir (folie/ déraison/ raison) que la littérature a trouvé sa voie et a donné voix à ses personnages dans la littérature mondiale. Il faut souligner que la folie n'est pas propre à une littérature quelconque.

Nous pouvons évoquer une sorte de littérature-folie-monde. La folie ne s'arrête au particulier. Elle va, dans un premier temps, du particulier et s'étend, par la suite, vers l'Universel. Cela rappelle aussi la fonction et la démarche même de la littérature. Il est curieux de constater que la figure du personnage fou a peuplé la littérature depuis la nuit des temps.

Et on trouve dans la littérature du XVI^e siècle, et encore dans la littérature baroque du début du XVII^e siècle, beaucoup d'allusions à ces personnages de fous qui distraient le public ; il y en avait même qui étaient célèbres, il y en avait qui écrivaient des livres : au début du XVII^e siècle, quelqu'un qui signait "le comte de Permission", et qui était un fou célèbre, protégé par les plus grandes familles françaises, vivant à leurs crochets, a publié des œuvres. Des œuvres qui sont des œuvres de délire²¹⁰

La folie fut pour la littérature, ce que la muse est pour l'écriture : une inspiration et une aspiration. Ceci dit, le fou avait/ a la capacité de dire et sa fragilité et sa toute-puissance. Ce sont ces deux dimensions parfaitement contradictoires, qui créaient des registres différents, à savoir : la tragédie et la comédie, dans un ensemble qui pourrait-être fusionné, ou pas, créant un effet inopiné chez le lecteur. Jean-François Chassay, dans Le dictionnaire du Littéraire avance que « *La folie en littérature se présente comme image de l'inspiration, signe d'un déchirement absolu ou ironie pour exprimer les illusions ou les faiblesses de l'homme ; elle s'impose dans les registres comiques aussi bien que le tragique* »²¹¹

Sur la scène littéraire, le personnage fou fait recette. Sa parole est l'expression

210 Raphaël, Enthoven, La Folie, Paris, Fayard, 2010, P 47.

211 Paul, Aron, Dennis, Saint-Jacques, Alain VIALA, Le Dictionnaire du littéraire, Paris, Quadrige, 2004 P239

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

d'une liberté totale : « *je dis ce que je veux dire et je veux dire ce que je dis* »²¹²
Longuement, ce fou fut le héraut de la Vérité sous masque de manque et ou d'absence de jugement. Sa parole, aussi insensée qu'elle puisse se monter, faisait parler la raison. Pour paraphraser Foucault qui disait que *La folie de la folie est d'être secrètement raison*²¹³, ou pour illustrer à partir de la littérature algérienne avec Mouloud Mammeri dans son roman : *Le sommeil du juste* : « *Si le roi fait enfermer le fou qui dira la vérité au roi ?* »²¹⁴ Ou encore pour ne citer que le poète Lounis Ait Menguellet dans sa chanson *ccna amehbul, Le chant fou*

Ceci est le chant d'un fou	Cna-agi d-amehbul Agi d-amehbul
Il est comme la parole d'un parjure.	Am win yegulen yeħnet,
C'est un chant qui confond les adages,	Cna iwumi xerben lemtul, Mi xerben lemtul
Mais, ô frères, ne me jetez pas la pierre.	A yatmaten ur katet,
Si vous ne l'aimez point,	Ma ur a wen d-yezgi yef wul
Dites-vous qu'il n'est que mélange de grains et d'ivraie	Xas ħsebtett d-aserwet,
Et s'il n'est que mélange,	Xas ma d-aserwet
Prenez donc un tamis, et faites le tri. ²¹⁵	Ddem-t ayeħbal siffet ²¹⁶

Il faut dire que les vérités que les fous proclament sont le faisceau narratif qui créent le récit de la folie. Certes, la littérature relève de l'ordre fictionnel, mais, elle dit, sous la fiction, des vérités. Pour revenir à la citation de Jean Cocteau qui définit le roman, et par là même la littérature dans cette citation : « *Le roman est un mensonge*

212 Jean, Lecercle, Fous Littéraires, URL : http://ecritsvains.com/doxa/lecercle_b.html. Consulté le 08/11/2007

213 Ibid., p 256

214 Mouloud, Mammeri, *Le sommeil du juste*, édition Plon, Paris, 1955. P. 57.

215 Cette traduction est celle de Lynda Chouiten et qui a servi d'épigraphe dans son tout premier roman : *Le roman des Pôv'Cheveux*

216 Nous notons que cette chanson n'étant pas l'unique chanson où Lounis Ait Menguellet chante la folie. Nous citons d'autres titres dont : *Serreh i waman ad lhun, Urdjigh et bien d'autres.*

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

qui dit toujours la vérité. »²¹⁷

Le roman traitant de la folie s'avère alors une projection, un parfait reflet de ce qui est réellement existant, vrais, mais sous masque d'un personnage fou qui, en apparence dit faux tandis qu'il ne dit que vrai. Nous pouvons dire, pour paraphraser Cocteau, que la parole du personnage fou est un mensonge qui dit juste, car il est l'ombre de la réalité. Professeur Saïd Saïdi, a consacré un article sur le dire vrai de la folie qu'il a intitulé : *Graines de folie, moissons de délire*. Nous tirons de cet article cette citation pour appuyer nos propos :

Comme la fiction ne relève point du mensonge, la jonction est méthodologiquement fructueuse entre, d'une part la folie, et d'autre part une œuvre dense, opaque, tumultueuse de textures, infinies de références, interminable de réseaux sémantiques, sémiotiques, culturels, philosophiques, et surtout historique²¹⁸

Étant donné que les propos du fou, du dérangé, dérangeaient, on ne prêtait attention à leurs dires. Corollaire logique, son internement et/ou simplement sa marginalisation. Hanania Alain démontre dans son ouvrage *Folie et littérature*, que c'est ce critère du dérangé/dérangeant qui a toujours arrangé les chercheurs pour l'étude de la folie dans la littérature.

La « folie », surtout lorsqu'elle n'est pas définie (ce que je comprends parfaitement, quarante années en tant que psychiatre clinicien ne m'ont pas vraiment permis de la définir clairement, ni délimitée, a toujours fasciné nos contemporains et continue de le faire car elle intrigue, inquiète, dérange, interroge, fait peur !²¹⁹

²¹⁷ Cocteau, Jean, *Le menteur*, Théâtre, Paris, édition De plume en plume, 1930, P.18.

²¹⁸

²¹⁹ Alain Amar Hanania, *Folie et littérature*. Essai affectivo-littéraire, Québec, HAA Éditeur, 2019, P.10.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

A fortiori, le fou avait ce que le prétendu non-fou ne pouvait avoir : c'est la liberté totale de sa parole, sans répression, sans sanction aucune. La voie s'ouvrait sans façon au fou pour parler de tous les thèmes et des plus tabous. C'est ainsi que les littérateurs se sont abrités dans ce sentier. « *Ecrire la folie est un choix qui traduit une conviction et un aspect du caractère de l'écrivain, ou bien une réalité sociale qui impose une déviation pour acquérir une liberté d'expression et de création.* »²²⁰ Sur ce sillon, l'auteure d'*Une valse*, avance :

La folie dans la littérature devient un prétexte pour dire des vérités ; et c'est justement ce que je fais dans ce roman. Le fou n'est pas si fou que ça. Il dit beaucoup de choses vraies sur la société, sur la condition humaine, etc. Et c'est de là que parle justement *Une valse*.²²¹

Oser la parole à découvert est à présent possible, par le masque d'un personnage fou. Le risque d'une hypothétique expulsion de l'auteur à travers une fiction n'est plus à courir, comme ce fut autrefois.

C'est dans ce contexte que s'inscrit l'ensemble de notre corpus. Chacun traitant un type particulier de folie dans un contexte différent, c'est ce qui constitue « *une mine de renseignements à la fois sur la littérature et la culture de leur époque et sur le discours social produit par celle-ci* »²²²

Nous allons, dans ce qui suit, disséquer la folie dans nos trois romans. Comme nous l'avons souligné dans l'introduction, chaque roman sera traité en silo étant donné que chacun présente un archétype de folie qui n'est pas identique aux autres récits.

²²⁰ Samira, Souilah, L'Ecrivain Proie et Maître de sa Thématique, revue El-Tawassol : Langues et Littératures, consulté le 05/03/2023.

²²¹ Hanifi, Ahmed, « Rencontre avec l'écrivaine Lynda Chouiten », in Les mots de Khawla [En ligne], 28 février 2020, URL : <http://ahmedhanifi.com/rencontre-avec-lecrivaine-lynda-chouiten/>, consulté le 28/02/2020.

²²² D. Nancy, Dans les marges de la littérature. Pierre Popovic étudie les écrivains marginaux, URL <http://www.forum.umontreal.ca/numeros/1999-2000/Forum99-09-07/article06.html>. Consulté le 29/07/2020.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

A. L'aliénation

Telle une prima donna, Tebbani donne à son personnage un nom digne d'un cantateur antique : *Skander el Gaib*. Alors, Skander chante sa *ghaiba*, son absence. Il est dans le récit présent, en étant *ghaib*, absent. Ghaib de l'espace où il est, et de l'espace où il fut.

Effectivement, le lecteur assiste au commencement du récit Dis-moi ton nom folie à un personnage perdu dans un asile psychiatrique de la banlieue Sud de Paris. D'ailleurs, ce n'est que vers la fin du récit qu'il (le lecteur) apprendra que ce dit Skander est un algérien qui a été victime d'une explosion d'un train menant de Constantine à Alger. « *Skander est le colonel Kader, disparu depuis l'explosion du train Constantine-Alger et retrouvé fou dans un asile de la banlieue sud de Paris.* » (DMTNF. p117)

Ce personnage principal paraît comme un amnésique qui se cherche dans une quête existentielle, et que le silence rythme son errance intemporelle. Dans l'une de ses interview, Tebbani révèle le caractère perdu de son personnage à la recherche de soi :

J'ai, seulement, transcrit les silences de Skander, moins souffrant que perdu et errant. Il est absent à lui-même puisqu'introverti dans une quête qui ne connaît ni temporalité ni mesure, celle du temps perdu. Comme il a perdu la mémoire et ne connaît pas son nom, il apparaît, effectivement, comme absent, comme fantôme. Le récit ne le raconte pas, mais balbutie ses silences. Il est là sans l'être. Enfermé, encagé dans une mise en abîme, à la fois dans l'asile et surtout, dans son amnésie.²²³

Skander n'étant pas son prénom, il s'est approprié une identité qui n'était pas sienne. On appelle ce processus de folie : l'aliénation. Marie-France Rouart dans *Les structures de l'aliénation*, la définit comme « l'expression d'un sentiment personnel de

223 Entretien / Lynda-Nawel Tebbani : « L'art de l'écriture questionne et réfléchit une pensée du monde » Par REPORTERS 1 avril 2021, Propos recueillis par Leila Zaimi.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

division d'avec soi-même, d'avec autrui, et d'avec le monde en général »²²⁴, et étymologiquement, le terme *aliénation* se rattache au verbe *alieneare* qui veut dire être étranger à soi-même « latin *alienare, de alienus* « qui appartient à un autre », de *alius* « autre » Famille étymologique ⇔ *autre* »²²⁵.

Ce roman dit la destruction, l'effacement de soi et l'assujettissement de l'autre. D'ailleurs, le terme « *étranger* » revient dans ce roman six fois, quant au terme « *autre* » il est présent vingt-quatre fois. Une récurrence qui n'est pas gratuite puisqu'elle traduit le mal mental du personnage. Le dictionnaire fondamental du français littéraire nous accompagne dans cette entreprise de dire, d'explicitier l'aliénation.

Du latin, l'aliénation signifie « rendre étranger », « céder à autrui » se rattachant lui-même à *alius* = « autre » Le terme aliénation reste, dans tous ses emplois, fidèle à son étymologie latine qui renvoie au processus d'appartenance à autrui. Quelle que soit sa forme, l'aliénation exprime toujours un phénomène de dépendance, de perte de propriété et par suite d'identité.²²⁶

Skander, à la fois fou et sans mémoire, fait perdre la raison à ceux qui osent s'adresser à lui. Dans une parole où l'aliénation s'installe de force, laissant son locuteur regretter l'idée d'échanger avec un aliéné dont les dires s'avèrent aliénants :

- _ Skander, qui es-tu ?
- _ Un esprit perdu, je ne devrais pas être là et Loth...
- _ Ah, quand on vient ici, on dit toujours cela, mais ta place est bien ici, derrière ce mur...
- _ Pourquoi
- _ Parce que tu erres, Skander, et l'errant doit trouver refuge, et ici, on donne une place à ceux qui fuient.
- _ Moi, je ne fuis pas, je file.

224 Marie-France Rouart, *Les structures de l'aliénation*, Publibook, 2008, p. 21.

225 Robert (Le petit). *Dictionnaire de la langue française*, version numérique.

226 Philippe, Forest & Gérard, Conio, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, Maxi-Livres, 2004, P.22 23

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

- Tu files ! Ah, elle est bien bonne, celle-là. Et tu files, quoi ? Le tapis de Penelope ? En même temps, à attendre que le temps passe, autant attendre Ulysse ! Tu as de quoi faire. Tu veux un métier à tisser pendant que tu es ?
- ...
- Dis-moi ?
- Quoi, purée ! Toi, soit tu ne parles pas, soit tu me saoules ! (DMTNF. p35)

Afin de ne pas sombrer avec lui dans sa folie, on lui ordonne le silence qui s'avère plus éloquent que sa parole. Car, à parler il ne dit rien, mais à ne rien dire, il dit tout ; selon le monde qui l'entoure et qui ne le comprend pas ; comme le démontre ces extraits : « *Skander, tu ne parles que pour ne rien dire* » (DMTNF. p119); « *Quoi ! Vraiment, tu ne parles jamais que pour ne rien dire* » (DMTNF. p2) ; « *Quoi, purée ? Toi, soit tu ne parles pas, soit tu me saoules !* » (DMTNF. p35); « *Tu ne parles vraiment que pour ne rien dire !* » (DMTNF. p37) ; « *Toi, tu ne parles que pour ne rien dire.* » (DMTNF. p81).

Dans ces injonctions de se taire, le silence, à côté des trois points de suspensions, viennent défier le langage humain et deviennent la parole tant aliénée et aliénante de Skander.

La folie de Skander se meut dans son langage, disais-je. Et surtout dans les non-dits et les silences. Je n'ai pas cherché à interpréter ce langage et je n'ai pas voulu caricaturer la folie. En soi, je n'ai pas tendu de piège à mon personnage à doublement l'enfermer dans l'asile et dans son qualificatif « fou ». ²²⁷

Alors, le langage s'avère inapte à dire la pensée. Quant au silence, il s'installe de

²²⁷ Mamoun, Issam, entretien avec Lynda-Nawel Tebbani, <https://algeriecultures.com/actualite-culturelle/ecrire-cest-plonger-en-apnee-dans-un-univers-sans-fin-lynda-nawel-tebbani-ecrivaine/#:~:text=d%C3%A9vorent%20l%C3%A2me.-.Ecrire%2C%20c'est%20plonger%20en%20apn%C3%A9e%20dans%20un%20univers%20sans,la%20critique%20d'un%20roman>, consulté le 11/04/2023.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

force et dit l'indicible. « *Le bon écrivain* », affirme Georges Duhamel dans *Essai sur le roman*, « est celui qui nous seconde dans la connaissance et l'expression de cette partie de notre vie qui semble, au premier abord, incommunicable »²²⁸. Mais, de nature taciturne, le silence de Skander est une parole pour qui sait l'entendre.

Le silence est un levier de l'analyse. Le silence est au cœur du travail analytique : silence assourdissant ou silence de la plainte, de la rêverie. Silence côté cour et côté jardin. Angoisse du silence. Il n'y a pas d'analyse si le silence s'absente car il est l'indicateur du cheminement des mots²²⁹

Nous pouvons dire que *Dis-moi ton nom folie* est un roman-silence par excellence. Ce ne sont pas les mots qui dominent, mais les maux. Alors, le langage est creux et ne dit ce qu'éprouve le héros, tant celui-ci est dans une déconstruction totale de soi.

La quiétude est silence, car c'est en lui que le langage est et qu'il n'a plus à subir le masque des mots traqués. Alors dans sa grotte, terré et taiseux, mais serin et en paix, Skander passe de *Soukoun* à *Soukout*²³⁰

– Tu sais parler l'arabe ?

– Non. Je ne parle pas. Je ne dis rien. Je suis un esprit. Je n'ai pas besoin de langage, ni même de visage. Le seul que je possède aujourd'hui est cette constellation d'étoiles, *Panthera Leo Leo*. Elle m'a dit de rugir et j'ai mis fin aux mots. Chut. Je ne veux pas tomber entre les notes, alors je me terre dans ma grotte. (DMTNF. p66)

Nous voyons comment ce personnage est dans une dépossession totale de soi, tel que nous l'avons précisé supra. Il entraîne son cadavre et le couvre d'une identité-autre. De cette manière, il se cède à autrui : « *une personne aliénée est dépossédée d'elle-même, qu'elle soit réduite à un état de servitude au sens philosophique et politique, ou habité par une autre personnalité que la sienne propre, au sens médical*

228 Duhamel, George, *Essai sur le roman*, M. Lesage, 1925, p. 34

229 Claudie, Blozinger, La voix du silence en psychanalyse, Dans SIGILA, 2012, N°29, URL : <https://www.cairn.info/revue-sigila-2012-1-page-59.htm> , Consulté le 12/04/2022.

230 Possédé/ Silencieux.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

et psychologique. »²³¹ L'aliénation de Skander correspond à une forme de non-lieu identitaire qui le pousse à s'approprier une identité de substitution pour faire face au néant qui l'habite.

Son désir d'être soi doit passer par le détour d'une identification imaginaire à autrui. Prendre la place, et même la vie de l'autre, quitte à ce que cet autre soit lui-même imaginaire, c'est à cette forme de vampirisme identitaire que s'adonne le héros du roman *Dis-moi ton nom folie*.

L'aliénation mentale dans ce roman interroge donc les frontières de l'être et la présence de l'inquiétante *étrangeté*²³² au plus intime du sujet. Seulement cette aliénation est intérieure à partir du moment où le sentiment *d'étrangeté* confronte le sujet à lui-même et est appréhendé dans le roman comme une forme de différence par rapport à l'autre et donc un enrichissement. Dans une interview qu'elle nous a accordé ; Lynda-Nawel Tebbani révèle :

Skander ne sait plus qui il est. Il demeure cependant qu'il existe, se meut et est présent. C'est le présent de l'absence, du manque et de l'oubli qui impulse le récit.

Je pense que, dès lors, que nous sortons d'un cadre préétabli par des clichés, des fausses attentes et des préjugés, nous sommes anormaux et atypiques. C'est l'incompréhension des autres sur notre humanité qui impose à nous un sentiment d'étrangeté, voire de bizarrerie. La folie est une maladie aux différentes aspérités et singularités. Être différent n'est pas être fou, c'est une richesse.²³³

En dépit de cette richesse ; se murer à l'incompréhension de son entourage, accentue les failles de la personnalité de Skander mettant de la sorte en évidence la scission ainsi que la défaillance de son Moi, et témoigne d'une certaine perte de

231 Philippe, Forest & Gérard, Conio, Dictionnaire fondamental du français littéraire, Paris, Maxi-Livres, 2004, p23.

232 1000 mots clés pour la santé mentale : vocabulaire de la psychiatrie, Éd. de Santé, 2003.

²³³ Latachi, Imene, « Ecrire la folie au contemporain. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », Paradigmes, vol. VII, n°3, septembre 2024, p

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

contact avec soi, comme coupé de lui-même « *Tout se borne à une aliénation (au sens étymologique) de certains états de conscience que le moi ne considère pas comme siens, qu'il objective, qu'il place en dehors de lui et à qui il finit par attribuer une existence propre, mais indépendante de la sienne.* »²³⁴ Cette perte de contact avec soi va jusqu'à la fragmentation de l'être qui paraît dans ce récit fracassé, et surtout c'est son esprit qu'il est précise Tebbani :

C'est moins l'Etre qui est fracassé que son esprit, son langage et son entendement.

Nous en 2023, au XXI -ème siècle, la notion d'anti-héros est dépassée. Celle-ci avait sens au lendemain des atrocités de la seconde guerre mondiale, dans une logique extrêmement eurocentrée. (...). Les atrocités n'ont pas seulement fracassé l'être, mais son discours.

Brecht dans ses pièces a démontré ce fracassement dont vous parlez. Le mot est juste, en soi. Le fracas, c'est au-delà de ce qui éclate, cela fait du bruit, cela explose mais en même temps, cela provoque. Et le fracas littéraire est provocation. Créer dans le tourment du monde le moment de l'extase du dire. Cri, silence, vide, blanc, mais au fond, le fracas, le chaos.²³⁵

Lacan appelle cette aliénation que nous sommes en train d'analyser : *le VEL*, et lui donne cet aspect fracassé, voire mourant du personnage aliéné. Il explore le fonctionnement de cette aliénation selon des modalités linguistiques, notamment la conjonction-disjonction du connecteur « *ou* » qui devient le verbe « *être* ». C'est le passage de la phrase : « *Toi ou moi* » qui devient : « *Tu es moi* ».

Le Vel indique l'impossibilité liée à la fois du maintien des deux termes en même temps, et de leur disparition en même temps. Mais, il n'y a pas que la relation imaginaire ; et, dans la cure, l'analyste est celui qui fait passer cette relation d'exclusion de l'imaginaire au symbolique : il la reporte sur lui-même en faisant le mort²³⁶

234 Henry Ey, *Traité des hallucinations*, Masson, 1973, t. 1, p. 84

²³⁵ Ibid.

236 Kaufmann, Pierre, *L'apport freudien, éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, La Rousse, P.27.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

L'existence de Skander est une identification imaginaire dont on perçoit d'emblée l'inconsistance et l'inanité. On peut tout autant dire que *Dis-moi ton nom folie* explore l'intimité de l'être dans ses doutes et sa propre négation, jusqu'à son anéantissement.

La pierre composite de terre que j'ai rassemblée, je lui ai trouvé la meilleure des cachettes, elle n'est pas enterrée dans une grotte. Elle est en moi. J'ai enlevé mon cœur et je l'ai posée là. Il place sa main sur sa poitrine.

_ Je suis l'ultime secret. Je n'ai qu'à sentir pour savoir la vacuité des choses. Et dire ...

Chut. Je n'ai plus de dedans ou de dehors. Je suis vide, érodé par le vent de l'oubli depuis que j'ai mis les pieds ici. (DMTNF. p55)

C'est ainsi que Tebbani sonde le secret et l'intimité de son personnage loin de son discours creux qui ne dit que ce qui répugne l'autre, car ce dernier se heurte à un langage taciturne qu'il n'arrive à déchiffrer en lui donnant sens. C'est le mutisme de Skander qui renverse sa compréhension pour raconter à travers ses plaies les territoires sombres et fragiles de l'humanité.

Je tente, effectivement, de sonder l'intime, ce qui ne se dit ni ne se prononce.

C'est un exercice dur et compliqué à la fois. Il n'y a pas de récit classique qui introduit un discours direct ou des dialogues. Le texte est entièrement et totalement langage. Celui dans lequel on plonge sans se noyer, mais dans lequel on se perd. « Les territoires sombres et fragiles de l'humanité » ne sont pas cette petite voix lancinante qui nous tient compagnie. Il s'agit de ces fêlures et blessures qui balisent notre vie et lui rendent sens. Skander a tout perdu, mais lui restent les plaies et c'est à travers elles, comme un labyrinthe, qu'il tente de se nommer, de se trouver et d'énoncer l'impossible « je ». ²³⁷

237 Entretien / Lynda-Nawel Tebbani : « L'art de l'écriture questionne et réfléchit une pensée du monde » Par REPORTERS 1 avril 2021, Propos recueillis par Leila Zaimi

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Explorer l'intimité de l'être est le nouveau centre de gravité du roman contemporain et l'une de ses caractéristiques majeures qui ne limitent pas l'histoire à une situation initiale, dénouement et situation finale, mais qui rend le roman dénouement du début jusqu'à sa fin, sachant que la fin du récit n'est pas obligatoirement une fin heureuse, ou une fin en soi. Le chemin inverse est prôné, raison pour laquelle, les fins ouvertes et ou équivoques font surface.

La voie la plus directe pour sonder le thème de l'aliénation chez son personnage Skander est d'atteindre l'intimité de l'être ce qui confère à l'auteure la spécificité d'écrire et de décrire le Contemporain. Dans *Histoire du roman moderne*, René-Marill Albérès explore cette notion d'intimité dans les récits contemporains : « [le roman] a constamment évolué vers une matière de plus en plus riche, mais aussi de plus en plus intime. L'intimité de chaque être, la plus profonde, la plus grouillante, la plus secrète, tel est l'abîme qui depuis la fin du XVIIe siècle a attiré le roman »²³⁸

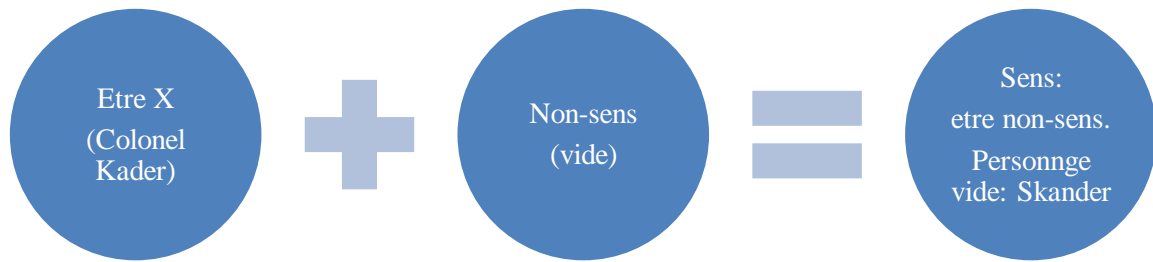
Le récit fragmentaire qui s'ouvre entre nos mains est fait d'un discours haché, mais puissant. Analysons à présent un fragment du discours de Skander : « *Je ne sais pas. Je ne veux pas. Je n'essaye pas.* » (DMTNF. p17) Ces phrases n'expriment pas seulement la négation, mais sa propre négation « *On arrête, on ne parle plus. Je ne sais parler* » (DMTNF. p95).

À analyser ces phrases, on découvre qu'il y a trois dimensions : un être X ; un non-sens, ce qui engendra un sens, ici le sens réside dans un être-non-sens (Skander) alors ces trois dimensions (être/ non-sens/ sens) s'entremêlent.

En nous référant à ce récit, nous pouvons illustrer *le VEL* de Lacan dans le schéma ci-dessous.

²³⁸ René-Marill, Albérès, *Histoire du roman moderne* [1962], Albin Michel, 1971, p. 8

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie



Le Vel appliqué sur Dis-moi ton nom folie

Lacan tire la conclusion de son schéma en énonçant : « *Nous choisissons l'être, le sujet disparaît, échappe, tombe dans le non-sens. Nous choisissons le sens, et le sens ne subsiste qu'énoncer de cette partie de non-sens* »²³⁹.

Skander se niait de différentes manières, il ne se limitait pas à une identité-autre de Skander, mais se démultipliait en faisant appel à des êtres imaginaires : des animaux : « *Je suis un lion* » (DMTNF. p55) ; « *Je suis Skander el Assad* » (DMTNF. p32); des insectes : « *Papillon je suis* » ; des créations mythologiques : « *Skander el Gaib, Icare perdu sur terre* » (DMTNF. p17) ; « *Yacarus se terre et refuse de parler* » (DMTNF. p25) ; « *Skander el Ghaib, Panthera Leo Leo, est cet animal chanteur sirène qui ne peut nager, enfermée dans cette grille.* » (DMTNF. p66) Skander va au-delà de tout cela et se dit être à la fois : « *Je suis un lion, une étoile, des atomes dispersés que je retrouve dans ma solitude rêvée et, pourtant, éveillée.* » (DMTNF. p55).

Ces multiplications métaphoriques, voire métaphysiques, disent sa fragmentation

²³⁹Ibid. p. 25.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

identitaire. Dans son aliénation, Skander s'imagine une compagnie, plus précisément deux compagnons de tête. *Faracha* et *Métronome*. Mais si *Skander* invente des présences dans sa tête, c'est compte tenu de sa solitude et l'effacement même de son histoire antérieure.

Par cette méthode Skander développe davantage son aliénation. « *Les héros des histoires de fous sont ainsi pour la plupart des personnages solitaires, dont les liens familiaux sont distendus ou absents et les amitiés rares voire inexistantes. Cette carence de relations sociales apparaît comme un catalyseur dans le développement de leur aliénation.* »²⁴⁰. Les « *compagnons de tête* » de Skander sont ces voix sorties de son esprit tourmenté, pour lui tenir compagnie.

La voix de *Faracha* le poursuit cependant et lui rappelle jour après jour :

- Tu auras dans le silence du désert son miroir, et enfin, tu verras. Tu te verras, à défaut de t'entendre, tu verras ta voix et ce à quoi elle ressemble. Et tu comprendras combien tu es majestueux.

L'avait-elle, réellement, dit *Faracha*, ce jour-là ? Il ne sait plus, il ne se souvient pas. Sa mémoire flanche, ses mains tremblent. (DMTNF. p26)

Faracha est aussi nommée *Ilhem*, un terme arabe et aussi un prénom qui veut dire une inspiration. Cette *Faracha*, est telle une muse pour Skander. C'est dire qu'elle ne lui parlait pas simplement, mais qu'elle l'inspirait. « *Fée. Faracha. Ilham. Et pourtant, aucun des trois ne viendra nommer sa folie* » (DMTNF. p48)

Quant à *Métronome*, l'ami de tête, il représente subtilement le rythme d'un chant, et vient comme pour rythmer la folie de Skander, son aliénation, en lui donnant un air musical : « *Métronome, temporise le vide du silence de celui qui ne réussit à déployer ses ailes que dans la tessiture d'une voix au toucher gatefa qui le transmue en éternel Istikhbar Zidane.* » (DMTNF. p25)

240 Marie-France Rouart, Les structures de l'aliénation, Publibook, 2008, p. 26

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Il faut dire que Skander est de plus créatif dans sa folie. Malgré la perte de sa mémoire, de son identité, et par-delà-même sa perte radicale, il fait de son aliénation une matière à réflexion et à exaltation, car le fou-érudit qu'est Skander, accompagne son psychiatre dans ses séances de thérapie « *Il refusait d'être patient, alors, d'un commun accord avec le docteur Oliver, il était nommé le sapient (le savant).* » (DMTNF. p25) Dans cette posture, l'aliénation de Skander semble n'être qu'une autre face de sa raison. Tout au contraire, Tebbani avance dans l'une de ses entrevues qu'elle n'a pas cherché à décrire la folie de Skander que plutôt son errance dans l'espace suite à son amnésie.

Je parlerais moins de troubles mentaux que de santé mentale. Je n'ai pas cherché à décrire dans la précision un quotidien, des habitudes et une routine. J'ai, seulement, transcrit les silences de Skander, moins souffrant que perdu et errant. Il est absent à lui-même puisqu'introverti dans une quête qui ne connaît ni temporalité ni mesure, celle du temps perdu.²⁴¹

Cela explique en quoi l'aliénation de Skander est si intacte. Certes son langage est haché et fait de silence, mais il n'est pas dépourvu de raison, comme prétendent les amis de l'asile « *La folie devient une forme relative à la raison, ou plutôt folie et raison entrent dans une relation perpétuellement réversible qui fait que toute folie a sa raison qui la juge et la maîtrise, toute raison sa folie en laquelle elle trouve sa vérité dérisoire.* »²⁴²

La musique est alors présente pour dire aussi ce que les mots n'ont pas réussi à dévoiler, notamment la pensée de Skander. Alors, la *poiësis* du roman s'éclate, comme la raison de Skander qui est éclatée. En effet, Kahina Bouanane dans son article *Figures et formes de folie dans les textes algériens d'expression française*, explore

241 Entretien / Lynda-Nawel Tebbani : « L'art de l'écriture questionne et réfléchit une pensée du monde » Par REPORTERS 1 avril 2021, Propos recueillis par Leila Zaimi.

242 Michel Foucault, L'Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, Gallimard, 1972, P.41

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

cette nouvelle poétique que traverse le roman algérien contemporain en l'alliant au thème de la folie et proposant ainsi : « *L'existence d'une poétique maghrébine de la folie* ». Elle met l'accent sur cet aspect :

En s'inscrivant ainsi, dans le langage des textes pensés en bilingue, les auteurs ont fini par créer une nouvelle écriture propre au Maghreb. Nous pouvons évoquer alors l'existence d'une poétique maghrébine de la folie. Il est question d'une folie d'ordre symbolique, inhérente au langage en tant que phénomène humain qui n'est qu'un prétexte qui a permis aux principaux personnages de (re)mettre en cause les structures de la pensée sociale. Cette démente est un lieu obscur de la pensée qu'il faut explorer comme étant une possibilité de l'esprit et un réservoir d'authenticité. Elle n'est donc pas produite par la confusion entre le réel et l'irréel. Elle réside plutôt dans la présence/absence d'une norme intelligible, qui non seulement a poussé les personnages dans le vide et l'absurde mais aussi dans la non- maîtrise du langage rationnel.²⁴³

Le roman tebbenien se veut être un étendu d'une folie, plus précisément d'une aliénation qui se présente sous forme de lettres mêlées de sons que la voix de Skander arrime pour proposer un renouvellement esthétique et linguistique. Professeur Hadj Miliani a mis l'accent sur ce renouveau dans sa préface de l'ouvrage scientifique *Le roman algérien contemporain*, qui a réuni une vingtaine de chercheurs :

À l'observation, tout concourt à attester la complexité des formes et des mélanges que la production récente donne à lire. On y décèle entre autres de nouvelles postures ainsi que des modellements et des articulations esthétiques originales. Des renouvellements sont également à l'ordre du jour en termes de thématique et de nouvelles manières d'aborder l'univers de la fiction. (...) Les œuvres singulières présentes dans le champ littéraire algérien témoignent évidemment d'une vraie dynamique mais induisent aussi des questionnements plus ouverts et contrastés.²⁴⁴

243 Kahina Bouanane, « Figures et formes de la folie dans les textes algériens d'expression française. Analyse de romans », *Insaniyat / [تأنيسات]* En ligne], 46 | 2009, mis en ligne le 11 avril 2012, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/insaniyat/358> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/insaniyat.358>

244 Latifa, Sari-Mohamed & Lynda-Nawel Tebbani, *Le Roman algérien contemporain, Nouvelles postures, Nouvelles approches*, Oran, éditions El Karama, 2021, P.04.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Dans son sens poétique, ce roman a une valeur intrinsèque à la production verbale étant donné que l'architectonique langagière se livre à une pratique à la fois linguistique et rhétorique, mais aussi à la croisée des genres, des langues et des différentes formes du discours que l'aliénation du personnage a permis.

Ce que propose Tebbani dans son roman *Dis-moi ton nom folie* est un thème antique (*la folie*) mais il se voit habillé par une posture nouvelle, en proposant un regard actualisé sur ce thème et en donnant à l'écriture une dimension nouvelle. Tebbani paraît iconoclaste du langage et transgresse ouvertement toute norme rhétorique et ou discursive. De ce fait, elle réalise le portrait de l'écrivain de la folie à travers son « fol »²⁴⁵ écrit. À ses écarts à la fois rhétoriques et discursifs, elle établit la voie purement romanesque de la folie et fait émerger une nouvelle écriture, dont le sens « *heurte nos critères du « raisonnable » c'est-à-dire notre jugement de réalité* »²⁴⁶ et où le lecteur se voit dans l'obligation de trouver sens à ce que les trois points de suspensions peuvent bien exprimées :

Le langage est travaillé par l'écrivain au sens plein d'ouvrage laborieux quand il le modèle, le taille, le polit et le vernit, soumis à la folie qui le charge du sens qu'elle veut, sans basculer spécialement dans l'incohérence. La cohérence de l'écriture de la folie se réalise à travers les additions de contraintes où l'écrivain joue sur deux mondes opposés réel/imaginaire, à travers des figures contraires. Or, l'incohérence apparaît dans la soustraction du texte d'éléments explicites, ce qui oblige le lecteur à compléter le sens.²⁴⁷

Ces mots sciemment ôtés du tissu narratif sont l'expression du lecteur qui prend part dans cette entreprise de dire la folie :

On ne sait pas très bien si mon personnage a oublié le mot parce qu'il a oublié la

245 « Fol » désignait autrefois le « fou ».

246 Monique, Plaza, *Ecriture Et Folie*, Paris : Perspectives critiques, Presses universitaires De France, 1986 p.58.

247 Samira, Souilah, *L'Ecrivain Proie et Maître de sa Thématique*, revue *El-Tawassol : Langues et Littératures*, consulté le 05/ 03/ 2023.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

chose ou s'il a oublié la chose parce qu'il a oublié le mot. Et il finit par se demander si le mot qu'il a oublié n'est pas tout simplement un nom et si la chose à laquelle ce mot est censé renvoyer n'est pas une personne, confie Philippe Forest. Je n'en dis pas plus afin que chaque lecteur puisse mettre son propre mot, son propre nom dans le vide que j'ai aménagé au cœur du livre.²⁴⁸

Ainsi, la lecture de cette architecture narrative est traversée par une psychiatrie qui dit un être morcelé par le biais d'une écriture fragmentaire dans laquelle le lecteur devient auteur et écrit les passages manquants. L'aliénation du personnage donne à ce roman une vigueur/ folie scripturale, et de là, le récit halète le thème avec un style hésitant, coupé, aphasique. Quant à la dystopie narrative, elle offre un regard croisé sur la singularité que promet le roman algérien contemporain.

B. La schizophrénie

Retraçant une relation à la première personne, *L'effacement* est un roman fait d'Histoire et de philosophie. Le titre résume le supplice du personnage qui s'efface le jour de ses quarante-quatre ans, en perdant son reflet. « *Mon premier effacement s'est produit le jour de mes quarante-quatre ans (...) Face au miroir, je n'ai pas vu mon reflet (...) je n'existais plus* » (L. p.11) Le personnage principal ne porte pas de nom. Il est identifié comme étant le « *Je parlant* », ou sinon le « *fil de* ». Ainsi, nous avons à faire à un personnage effacé. Effacé de nom, de contenu comme de contenance.

Des questions d'ordre philosophiques le préoccupent. Serait-il existant lorsqu'il est effacé ? Dès le premier paragraphe, le lecteur découvre la quinte essence existentielle du récit. À ce sujet, l'auteur, Sami Toumi, se prononce ainsi : « *la phrase clé dans cette aventure d'écriture – c'est la fameuse question : qui sommes-nous ?* »²⁴⁹

248 Philippe Forest, L'oubli, Une esthétique de la disparition, « Le mot et la chose, le nom de personne », 04 Février 2018, URL : <https://www.rts.ch/info/culture/livres/9308068-loubli-de-philippe-forest-une-esthetiquede-la-disparition.html>, consulté le 17/03/2022

249 <https://www.elwatan.com/edition/culture/samir-toumi-ecrivain-jai-le-sentiment-que-la-villedanslaquelle-jervis-cherche-une-parole> Consulté 18-10-2022.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

En dépit de la perte de son reflet, un an après le décès du Moudjahid Hassan, son père, le personnage principal arrive à percevoir qu'il possède un corps, « *j'étais vivant, je formais cette masse compacte, palpable et frémissante. Je n'avais donc pas disparu, je n'étais pas mort.* » (L. p.12) Il faut dire que s'il possédait une contenance corporelle, il était dépourvu de reflet, comme un-pas-d'âme. Son âme était celle de son père, perdre ce dernier c'est se perdre soi-même. Tout le roman se base alors sur comment mêler deux entités, à savoir le père et le fils dans un seul personnage pour rendre compte de l'effacement du fils. Ce dernier se fond dans le reflet de son géniteur jusqu'à sa déperdition totale et devient de ce fait schizophrène.

La terme schizophrénie a été forgé par le psychiatre suisse Eugen Bleuler en prenant en considération deux racines grecques, la première c'est *la scissure* et la deuxième étant *l'esprit*. Donc le terme *schizophrénie* désigne une coupure, une scission d'esprit. Au préalable, il faut préciser que c'est le psychiatre allemand Emil Kraepelin qui avait nommé cette altération psychique la « *démence précoce* »

La schizophrénie affecte près de 1 % de la population dans toutes les cultures, mais sa description en tant que maladie est récente. Le concept de schizophrénie n'a guère plus d'un siècle ; il est né sous le vocable de démence précoce entre 1896 et 1899 avec les cinquièmes et sixièmes éditions du traité du psychiatre allemand Emil Kraepelin, et a été confirmé en 1911 avec le traité du psychiatre suisse Eugen Bleuler.²⁵⁰

L'effacement ne raconte pas la vie double du personnage ainsi que son père ; mais plutôt la vie effacée du fils qui prend celle de son père pour sienne. Ceci dit, la schizophrénie n'est pas un dédoublement, mais témoigne d'une fragmentation du personnage qui a des difficultés à être lui-même, c'est pour cela qu'il fait recours à l'ombre de son père pour détourner le regard sur son identité abyssale vide: « *Dans la schizophrénie, l'expérience devient chaotique et effrayante, même notre corps peut*

250 M.-A. CROCQ Chapitre 1, La schizophrénie – histoire du concept et évolution de la nosographie, dans PATHOLOGIES SCHIZOPHRÉNIQUES, sous la direction de Jean DALÉRY Thierry d'AMATO Mohamed SAOUD, éditions Lavoisier, Paris, 2012. P8/

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

paraître changé : ce n'est pas qu'on est plusieurs, c'est qu'on est en morceaux, la personnalité ne se dédouble pas, elle a une grande difficulté à s'affirmer. »²⁵¹. En effet, ce personnage ne s'affirme ni en tant que corps, ni en tant qu'esprit puisqu'il ne semble pas vivre sa vie, mais bel et bien subir celle de son père. Ainsi, il obtient son poste par le bais de ce dernier. « *Alors que j'étais tout jeune, mon père avait décidé que je deviendrais diplomate de carrière (...) Après quelques coups de téléphone, il a arrangé mon recrutement.* » (L. p.19). De plus, il a eu des aventures avec l'amante de son père Malika. Cela témoigne à tel point le personnage est évidé :

Puis, j'ai imaginé mon père, nu, lové contre elle, après lui avoir fait l'amour, dans une chambre d'hôtel, à Rome, Paris ou Moscou. Je l'ai imaginé, elle, reprenant son souffle après l'orgasme, passant lentement son doigt sur le front de son amant, l'arrêt de son nez, ses lèvres, comme elle le faisait avec moi. Elle, lui parlant, et lui, les yeux fermés, sombrant peu à peu dans le sommeil. (...) Je voulais simplement m'emplir de son parfum, me frotter contre sa peau et sentir encore ses doigts courir sur mon corps. Je m'évertuais à récupérer mon dû, mon lot de tendresse à moi, solder toutes ces années sans contact physique, sans cette odeur enivrante qui emplissait les pièces de la maison à chaque fois qu'elle était chez nous. Alors, j'ai enfui ma tête en elle, encore et encore, et j'ai ouvert tous les pores de ma peau, devenus tous béants, pour me remplir d'elle, jusqu'à l'overdose. (L. p.108)

En revivant le vécu de son géniteur, le personnage va aller jusqu'à s'engager avec *Djaouida*, une fille dont le père fut le compagnon d'arme du sien : « *Mon père considérait qu'il était grand temps que je me marie, et Djaouida était, selon lui, le parti idéal. Nous nous sommes rendus chez ses parents pour faire la demande de mariage.* » (L. p.24). De suite, cette relation sera un fiasco ; car le schizophrène est dans l'incapacité de distinguer sa vie par rapport à celle de son père :

251 Englebert Jérôme et Valentiny Caroline, Schizophrénie, conscience de soi et intersubjectivité, Belgique, De Boeck Supérieur s.a., 2017. P167/

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Dans une narration tantôt réaliste, tantôt délirante, le personnage plonge dans des divagations pathologiques relatives à sa quête d'une identité visible et visuelle. Et pour y arriver, il doit nécessairement opérer un détour par le géniteur. (...) Il cherche alors refuge dans les souvenirs du père, rêve de vivre sa vie, se mélange à sa mémoire et se substitue à lui dans une sorte de délire schizophrénique.²⁵²

Dans son histoire où il est absent, le personnage se perd complètement « *La personne atteinte de schizophrénie n'arrive pas à s'engager dans une activité pratique ni dans une relation. Tantôt tout lui semble dangereux. Tantôt elle ignore la mesure et se met en péril. Son corps lui joue des tours, qu'il soit sous l'emprise d'un autre, ou bien déformé, mis en pièces, ou bien encore douloureux, brûlant, voire transformé en machine.* »²⁵³. Ainsi, le personnage est perdu davantage dans son quotidien morose fait d'absence, car la schizophrénie se développe davantage.

Colérique, il sera atteint de crise de violence qui se sont manifestées sous ces formes : la brutalisation de sa mère et de son ex-financé Djaouida, l'annulation de son mariage, le claquement métallique de la porte de son psychiatre, son éloignement d'Alger sans crier gare, sans prévenir personne. La schizophrénie est de ce fait une psychose²⁵⁴ développée, profonde dont les symptômes sont : « *une désorganisation mentale et une « discordance affective », se traduisant par de la bizarrerie, un manque de sens pratique, un détachement excessif ; de la violence et souvent des voix*

252 Fatmi, Sabrina, L'esthétique de la non-cohérence dans le roman algérien contemporain ou la folie dans tous ses états, in *Le Roman Algérien Contemporain*, Sous la direction de Sari Mohamed Latifa et Tebbani Lynda-Nawel, contemporain ; nouvelles postures, nouvelles approches, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021, p 222

253 Bernard Granger et Jean Naudin *La Schizophrénie : idées reçues sur une maladie de l'existence*, éditions Le cavalier Bleu, Paris, 2019, p 18.

254 Voir le sous chapitre suivant où nous explorons la notion de psychose dans le roman *Une valse de Lynda Chouiten*.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

hallucinatoires et un état délirant non systématisé. »²⁵⁵

Dans sa quête existentielle à la recherche de son ombre, à la recherche de soi, le personnage de *L'effacement* est dérégulé ; pratiquement toutes ses actions s'inscrivent dans l'anomalie et les hallucinations font son quotidien. En effet, ce personnage perçoit des faits inexistantes, telle la voix du père qui lui parle, la conspiration de tout son entourage contre lui et la disparition de son ombre.

Ces faits inexistantes donnent à l'auteur de la matière pour développer son récit par le biais d'un personnage qui se donne à une vérification paranoïaque de son contour à travers trois miroirs qu'il ne les quittait des yeux de toute la journée. « *J'avais décidé de me munir de trois petits miroirs portatifs : je gardais le premier dans le tiroir de mon bureau, le deuxième dans la boîte à gant de la voiture, et le troisième, posé sur ma table de nuit.* » (L. p.22)

Si ce personnage schizophrénique hallucine c'est parce qu'il discerne son effacement, son absence, en dépit de sa présence, alors qu'il s'impose au regard c'est ainsi que Le Petit Robert définit l'hallucination « *perception pathologique de fait, d'objets qui n'existent pas, de sensations en l'absence de tous stimulus extérieur* »²⁵⁶ Etienne Esquirol dans Dictionnaire des sciences médicales spécifie aux hallucinations une « *perception sans objet* »²⁵⁷, et développe cette idée davantage en annonçant: « *Un homme qui a la conviction intime d'une sensation actuellement perçue alors que nul objet extérieur propre à exister cette sensation n'est à la portée de ses sens, est dans un état d'hallucination.* »²⁵⁸

En plus de son état hallucinatoire, la problématique du corps du personnage qui

255 Bernard Granger et Jean Naudin *La Schizophrénie : idées reçues sur une maladie de l'existence*, éditions Le cavalier Bleu, Paris, 2019, p 09.

256 Robert (Le petit). Dictionnaire de la langue française, version numérique.

257 Etienne, Esquirol, Dictionnaire des sciences médicales, BNF, consultation numérique.

258 Ibid. P. 98.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

s'efface, ses pensées défaillantes, sa vie vouée à l'échec et son verbe qui se meut dans une aphasie langagière font dresser le portrait d'un schizophrène qui se coupe de la réalité et qui est en marge par rapport à l'autre, et donc par rapport au sens commun.

À dire vrai, chaque cas de schizophrénie est véritablement singulier. S'il y a bien dans chacun une coupure, c'est entre la personne et le sens commun qu'elle semble à chaque fois se jouer, se coulant dans le moule que lui offre le destin ou s'insinuant dans ce que l'homme a de plus propre : son corps, sa pensée, sa vie intime, son langage.²⁵⁹

Dans ce désordre mental et comportemental, le personnage principal décide d'aller à Oran. Une fois dans cette ville, il cessera tout processus de schizophrénie et se contentera de vivre: « *Je trouvais l'atmosphère des rues moins austère qu'à Alger. Hommes et femmes semblaient se mouvoir plus librement, et occupaient l'espace public de manière plus naturelle. Les femmes déambulaient et s'interpellaient alors qu'à Alger je les voyais raser les murs* » (L. p.129)

Dans ce nouveau décor et cette nouvelle aventure improvisée, il découvrira un autre en soi. Ou serait-il plus judicieux de dire qu'à Alger, il était autre, et à Oran il était revenu à soi : avide de vie, animé par une âme qui s'adonne au chant et à la danse et avec un état d'âme variant entre l'amour qu'il vouait à sa nouvelle amante Houaria, le ravissement pour la ville d'Oran et l'admiration pour Kada, un chauffeur de taxi qu'il a fini par apprivoiser . Ceci nous mène à dire qu'Alger est dans ce roman le lieu des hallucinations et de la pathologie, à savoir la schizophrénie. Oran, à l'inverse, est ce lieu de purgation et de thérapie. Nous explorerons cette question de thérapie dans le chapitre à venir²⁶⁰.

En plus de la soif de vie qu'il découvre en lui, c'est la sensation de faim qui vint envahir le personnage en dévorant les mets l'un après l'autre. Cette image allégorique

259 Bernard Granger Jean Naudin, Ibid, p 09

260 Voir troisième chapitre Folie, art et thérapie

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

comprend qu'étant donné les vomissements incessants à Alger, le personnage se vidait et c'est à Oran qu'il se remplissait. Les éclats de rire du personnage se font comme une sorte de crise de fou-rire:

En fait, depuis mon arrivée à Oran, je ne me reconnaissais plus, avec cette faim qui me taraudait, ces envies soudaines de rire et de danser, cette désinvolture, à Alger, j'étais l'homme sérieux, discret et toujours effacé, veillant à faire ce qui devrait être fait, soucieux d'être conforme à l'image que l'on fait du fils de Si Hassan, Commandant de la Wilaya¹, valeureux moudjahid, grand bâtisseur de l'Algérie indépendante (L. p.150)

Cet état de jouissance prend fin dès l'appel de son psychiatre qui voulait prendre de ses nouvelles. Son appel téléphonique installe le décor d'Alger dans la chambre d'hôtel d'Oran. Les hallucinations reviennent de plus belles et le personnage pensera que tous les liens qu'il a tissés furent des pièges tendus par son psychiatre qu'il espionnait quelque part. La schizophrénie devient apparente, notamment dans ce passage :

Mon échange avec le Docteur B. m'a mis très mal à l'aise, et je commençais à croire qu'il m'avait suivi jusqu'à Oran. (...) Par acquit de conscience, j'ai demandé à la réceptionniste s'ils n'avaient pas un client sous le nom de B. La jeune dame, très souriante, a tapoté sur son ordinateur, me demandant d'épeler le nom en question. Elle a secoué la tête : depuis le début de l'année, aucun client portant ce nom n'avait résidé à l'hôtel (...) J'ai presque tenté de lui demander de me remettre la liste de tous les algérois ayant séjourné cette semaine à l'hôtel mais je me suis ravisé. (L. p.175)

Cette réflexion bordée d'hallucination et qui fait la schizophrénie du personnage, lui fera vomir tout ce qu'il a pu avaler. En effet, la schizophrénie va jusqu'à lui faire perdre sa raison, étant donné qu'il crachera les liens qu'il a pourtant soigneusement et délicatement tissés. Ce crachat vient symboliser le rejet de l'autre comme soi :

Une autre idée m'a ensuite traversé l'esprit : Houaria et le Docteur B. étaient peut-être amis. Elle avait bien évoqué mon reflet, en prétendant qu'elle m'avait aperçu dans le miroir. Me sachant à Oran, le thérapeute lui avait demandé de se rapprocher de moi et de me circonvenir dans le but de me séduire et de

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

m'attirer chez elle. Mon cerveau fonctionnait à toute vitesse, et je tentais d'identifier quelles auraient pu être les obscures motivations de mon psychiatre. Les hypothèses ne manquaient pas. (L. p.165)

Le narrateur fait entrer le lecteur dans le tourbillon d'une schizophrénie sans fin pour rendre compte du mal mental du personnage :

Je n'étais peut-être qu'un cobaye pour lui, et ma confrontation avec Houaria constituait pour lui une expérience thérapeutique. Il pourrait, par exemple, observer l'évolution de mon syndrome, face à des stimuli d'ordre sexuel. Après tout, ne projetait-il pas, comme il l'avait mentionné lors de notre première rencontre, d'écrire des articles et de faire des communications sur ma maladie ? Autre possibilité, le Docteur B. était un malfaiteur décidé à mettre en place un subtil traquenard visant à me kidnapper, pour me séquestrer et réclamer une rançon à ma famille. Sachant tout de moi, il pouvait aisément en déduire que ma mère avait les moyens de payer pour me libérer. (L. p.176)

De la sorte, ce n'est plus le narrateur, mais le lecteur lui-même qui est en proie d'hallucinations, car il existe une filiation entre l'œuvre littéraire et les hallucinations. Il faut dire que cette manière de faire pénétrer le lecteur dans l'œuvre est une stratégie d'écriture :

Ce ne sont pas seulement les médecins, les psychologues, les psychiatres dont l'esprit s'est aiguisé sur ce que nous verrons être « les perceptions sans objet » mais encore poètes, littérateurs, dramaturges ont abondamment utilisé dans leurs œuvres ces images illusionnistes qui portent en elles tant de choses de notre monde intérieur, qui expriment si fortement nos tendances, nos penchants, notre amour ou notre haine, nos craintes et nos aversions ; à tel degré que l'hallucination est devenue un des ressorts les plus puissants de la poésie et du drame. ²⁶¹

Ceci ne dit pas que l'œuvre littéraire est aliénante, car elle ne provoque pas de réelles hallucinations, mais les utilise comme un souffle mystique de l'âme faisant voir

261 Jean, Lhermite, Les hallucinations. Clinique et psychopathologie. Paris, L'Harmattan, 2004 P9

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

au lecteur ce que peuvent les hallucinations. Ainsi, le lecteur arrive à donner sens à ce que le personnage peut faire d'insensé. Autrement dit, cette stratégie d'écriture est un maillon central pour la compréhension des agissements ainsi que les pensées du personnage fou, plus précisément le schizophrénique :

L'expérience esthétique se différencie de l'expérience hallucinatoire par le fait que le sujet qui lit un livre, un poème, ou voit une pièce adopte une double position. Il est la fois enclin à se laisser tromper pour profiter de l'œuvre et conscient de l'illusion de réalité que celle-ci opère. L'halluciné, en revanche, est convaincu de la réalité de ce qu'il aperçoit et/ou entend. (...) L'hallucination dans la littérature devient une porte ouverte sur l'imaginaire, l'onirique, car elle dit la folie.²⁶²

De retour à Alger, les crises de fou-rires du narrateur prirent fin, et vint s'installer une atmosphère mélancolique que les crises de colère et de violence ont accompagné. Il malmène Messaoud et Bahdja, des majordomes responsables de l'entretien de la maison parentale. Or, la violence s'accroît et sera dirigé à l'encontre de Hamid, son collègue de travail à l'ESNSPT.

Au risque de perdre définitivement son emploi, le chef de service demande à son employé de déposer une mise en disponibilité, le temps qu'il se rétablisse. Il apprendra qu'il a gravement violenté son collègue et qu'il été alité aux urgences, alors qu'il ne se souvenait avoir levé la main sur lui.

Dans l'aggravation de l'état psychique *du Fils de Hassan*, son frère Fayçal et malgré son installation à Paris, vint au secours de son frère. Il essaye de lui donner raison. Mais son frère, fidèle à sa schizophrénie, ne croyait en la sincérité de sa démarche : « *C'est Fayçal qui a pris la décision de m'hospitaliser. (...) Ce dernier a vite saisi l'opportunité de m'enfermer, tant l'occasion était belle de se débarrasser de*

²⁶²Annie, Monette, , Pour rester Malade plus longtemps qu'il ne convient : la folie comme condition d'écriture dans L'HOMME-JASMIN. IMPRESSIONS D'UNE MALADE MENTALE, D'UNICA ZURN. Mémoire. Soutenu Mars 2008. Université du Québec, Montréal.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

moi. Il pouvait désormais dilapider l'héritage familial en toute impunité. » (L. p.203)

Comme le narrateur manque de tuer son propre thérapeute, l'internement devient une nécessité. Mais, c'est en étant interné dans un asile psychiatrique, que sa schizophrénie s'accroît davantage ; que ses crises d'hallucination se sont démultipliées et que finalement, ses crises de violences ont pris de l'ampleur.

J'ai rapidement compris que mon hospitalisation était, au final, une excellente idée. Primo, j'avais fini par détester mon studio, secundo, je réside désormais au cœur du quartier général de l'ennemi. Je peux donc surveiller le Docteur B. et ses complices, analyser leurs faits et gestes, et trouver le moyen de déjouer leur terrible machination. (L. p.203)

Le personnage est alors atteint de troubles schizophréniques . Il croit voir l'ombre de son père, avec qui il tracera des projets, notamment celui de son évasion. Cela rappelle parfaitement le Horla de Maupassant : « *Quelqu'un possède mon âme et la gouverne ! (...) Lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet* »²⁶³ S'engouffrant dans ses hallucinations comme dans un abîme béant, notre personnage principal perdra irrévocablement la notion de la réalité, s'effacera complètement et se mettra dans la peau de son père :

Alors que tout le monde le croit mort et enterré, mon père est bel et bien vivant et passe ses journées en ma compagnie. Lui et moi sommes enfin complices et, grâce à son soutien, je ne désespère pas de vaincre l'ennemi. Le Docteur B. ne doit pas se douter de sa présence et j'ai promis à mon père que, même sous la torture, je ne parlerais pas. Ce dernier m'a suggéré un plan de riposte, qui consiste à assassiner le Docteur B., puis m'enfuir de l'hôpital, passer la frontière, et entrer dans la clandestinité, en Tunisie ou au Maroc. (L. p.208)

Le personnage paraît alors dépossédé de tout. N'ayant que sa maladie à lui-seul. C'est dans ces faits que sa mère lui fera entendre que son père était fou, et qu'il a hérité de sa folie : « *Tu deviens fou, comme ton père, m'a-t-elle chuchoté à l'oreille.* » (L. p.194).

263 Guy, De Maupassant, Le Horla, Paris, Gallimard, 1972. p. 112.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Dans l'excès de sa folie schizophrénique, le « sans-identité », le « sans-histoire », s'approprie l'histoire de son père. Car néant il est ; son père est tout, il a même son fils, alors son fils le devient.

Lorsque je lui ai confié que je n'avais plus de reflet, il m'a répondu que ce n'était pas utile, car je l'avais, lui. Il était mon reflet, celui de mon corps et de mon âme. Il l'avait toujours été d'ailleurs. Quand j'ai évoqué mes absences et la disparition de tous mes souvenirs, il a haussé les épaules. Tu as les miens, m'a-t-il rétorqué, ils sont bien plus riches et intéressants. J'ai une guerre à t'offrir ; une fabuleuse victoire, et la construction d'un immense pays, que demander de plus ? Je te les donne, mes souvenirs, ils sont les tiens. J'ai remercié papa, et lui, m'a caressé les cheveux. (L. p.213)

Ce roman hallucinant qui décrit simultanément l'effacement puis l'annihilation du même personnage, dit l'histoire d'une Nation touchée par de profondes hallucinations, son mal du réel et les affres du factuel en explicitant l'effacement d'une génération. D'ailleurs, Kateb Yacine a fait allusion à ce drame dans son roman phare *Nedjma* :

Ce sont des âmes d'ancêtres qui nous occupent, substituant leur drame éternisé à notre juvénile attente, à notre patience d'orphelins ligotés à leur ombre de plus en plus pâle, cette ombre impossible à boire ou à déraciner, – l'ombre des pères, des juges, des guides que nous suivons à la trace, en dépit de notre chemin.²⁶⁴

Derrière le personnage que Samir Toumi décrit, ce dernier peint la génération contemporaine intégralement engouffrée par l'ancienne génération déifiée par les moudjahidin qui ont survécu à la colonisation française et la décennie rouge et que le gouvernement algérien a toujours agi en faveur d'eux au détriment de la génération actuelle, présente, mais absente. La parole dans ce roman est à la fois libre et libératrice. A ce propos, l'auteur de l'effacement avoue :

²⁶⁴ Yacine, Kateb, *Nedjma*, Paris, éditions du seuil, 1956, P. 39.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Je suis allé aussi loin que je pouvais dans ce livre. Je ne me suis pas autocensuré. J'ai dit ce que je voulais. Peut-être qu'il y a eu de la difficulté à « dire ». Mais est-ce que « dire » c'est raconter une histoire ? Je vais même aller au-delà de la peur, c'est une incapacité une, impossibilité. Je suis né dans l'impossibilité du Cri. Ce texte, c'est une forme de travail qui va consister à aller de plus en plus vers moi, vers l'histoire, ce que j'appelle la faille, le cri, la source. La parole. Tout se rejoint. In fine, oui j'ai peur. Mais je ne suis pas seul dans le sens où je serais isolé. C'est un état contemplatif. C'est mon dialogue intérieur.²⁶⁵

L'effacement raconte l'essence d'une génération effacée, ce mal se présente telle une hydre aux cent têtes avec laquelle se démène la génération de l'Algérie post indépendante. En effet la société actuelle se dessine à travers un personnage anonyme, désorienté dans une quête existentielle, qui ne se reconnaît nullement dans la génération dont il fait partie:

L'auteur de L'effacement ne cesse d'insister à maintes reprises, dans des interviews surtout, sur l'existence et la coexistence délicate de trois générations, celle des pères, qui ont construit le pays mais qui ont fini par le trahir, celle des jeunes d'aujourd'hui qui se tournent vers le mondialisme et parfois vers l'islamisme, et enfin sa propre génération qui ne s'identifie ni dans les uns, ni dans les autres. D'où bien entendu ce sentiment de frustration, de trouble ou de déséquilibre qui éclate²⁶⁶

Ce roman n'explore pas une tergiversation psycho-morale, mais va aux profondeurs, dans une sinuosité d'un esprit malade, reflet de sa société. L'ombre du père ainsi témoigne la recherche d'une identité algérienne postcoloniale perdue: « *On passe alors, de la fiction, de l'hallucination et du cauchemar du personnage/narrateur à la réalité algérienne où certains hommes politiques ont pris le pouvoir au nom de*

²⁶⁵<https://www.elwatan.com/edition/culture/samir-toumi-ecrivain-jai-le-sentiment-que-la-villedanslaquelle-je-vis-cherche-une-parole> Consulté 18-10-2022.

²⁶⁶ Lalaoui, Adel. Samir Toumi et Kaouther Adimi : Explorer la mémoire et le trauma individuels pour mieux comprendre l'identité et la réalité collectives , Université d'Oum El Bouaghi, Algérie.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

l'Histoire. »²⁶⁷

Dans une fluidité textuelle, Toumi inscrit son roman dans une période d'après-indépendance, d'après décennie rouge, *L'effacement* retrace l'Histoire de l'Algérie actuelle, l'Algérie dans la Contemporanéité à travers la schizophrénie.

L'éternelle et écrasante présence des anciens héros dans l'esprit collectif n'a pas permis aux plus jeunes de prendre place dans l'Algérie nouvelle. Le personnage rentre alors dans une dualité interne insurmontable avec son paternel ; et son effacement, exprimé au début par un 'je' anonyme ; se transforme très vite en un 'je' schizophrénique, celui de Hacène le père, réincarné dans l'esprit de son fils présent plus que jamais dans sa réalité ²⁶⁸.

L'exploration du personnage dans une psychologie intérieure sonde les abîmes de la réalité, pour inscrire ce deuxième roman dans une fiction qui dit la réalité de la génération actuelle. *L'effacement* est un roman allégorique par excellence, que le roman *Dis-moi ton nom folie* lui constitue une suite, car ce roman rejoint celui de *L'effacement* dans la mémoire effacé, dans le miroir qui reflète un personnage principal fracassé et dans une éternelle quête de recherche de soi. Les deux romans s'achèvent sur un moi habité par un colonel, le Colonel Kader pour *Dis-moi ton nom folie* et le Commandant Hacène en ce qui concerne *L'effacement*. Cependant, chaque roman dit la folie d'une manière qui lui est propre. A ce sujet, l'auteure Lynda Nawel Tebbani nous a révélé dans l'interview que nous lui avons consacrée ceci :

Il y a des hasards heureux. Si Samir Toumi a exposé le syndrome psychiatrique de *L'effacement* et la figure du père militaire. Skander lui expose le trauma du militaire. S'il y a lien et écho, je pense que c'est par la thématique. Samir Toumi expose un trauma générationnel, les fils de la guerre, Skander expose les blessures de la guerre. Une autre, de surcroît. Mais comme toujours, ce sont

²⁶⁷ Aymen, Boulahfa, Rania, Attab, L'analyse et l'interprétation psychanalytique du narrateur / personnage dans le roman de *L'effacement* de Samir Toumi, mémoire de Master, soutenu en 2020, Université de Guelma.

²⁶⁸ Fatmi, Sabrina, L'esthétique de la non-cohérence dans le roman algérien contemporain ou la folie dans tous ses états, in *Le Roman Algérien Contemporain*, Sous la direction de Sari Mohamed Latifa et TEBBANI Lynda-Nawel, contemporain ; nouvelles postures, nouvelles approches, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021, p 222

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

les lecteurs qui trouvent liens et échos et heureusement !²⁶⁹

Nous noterons par ailleurs que notre corpus, en dépit d'être écrit par trois romanciers différents, constitue une seule histoire, et ce étant avec des décors différents, des perspectives et des visions complètement nouvelles. Nous analyserons dans ce qui suit un autre type de folie ; il s'agit de la psychose dont est atteinte l'héroïne du roman de Lynda Chouiten.

C. La psychose

Une valse marque la troisième typologie de folie que nous traitons dans notre thèse, à savoir la psychose.²⁷⁰

Ce tissu narratif met en exergue le parcours de Chahira Laheb, qui, en refusant d'être enfermé par sa mère dans son patelin reclus, se verra être traiter sa fille de folle à lier: « *Il n'y avait qu'une chose à comprendre : sa fille était folle et que pouvait-on attendre d'une fille folle ; sinon la honte et le déshonneur ?* » (UV.p59) Ne parvenant plus à se maîtriser, Chahira quitte son patelin natal El Moudja pour s'installer à Tizi N'Tlelli, une ville connue pour son ouverture et dont les habitants ont une glorieuse réputation.

Elle s'y installe pour quelques mois avant son voyage à Vienne. Si l'héroïne a choisi la ville de Tizi N'Tlelli c'est parce qu'elle pensait qu'elle allait y trouver enfin sa liberté, car la toponymie de cette ville kabyle dégage le sens de la dépendance absolu, puisque Tizi veut dire Col et N'Tlelli est la Liberté.

Néanmoins, la société tizienne ne sera qu'une extension de ce que sa famille était : une société frustrante et aliénante : « *C'était donc cela, Tizi, que tout le monde*

²⁶⁹ Latachi, Imene, « Poétique du silence. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », Paradigmes, vol. IV, n°2, janvier 2024, p5.

²⁷⁰ Nous soulignons qu'il n'y a pas que ces trois types de folie. Nous avons limité notre corpus à trois romans, dont chacun traite une typologie de folie différente. Nous tenterons dans un projet prochain d'analyser d'autres romans traitant d'autres types avec d'autres romans.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

comparaît -pour la couvrir d'éloges ou en maudire les habitants mécréants à Paris ? Une ville où les femmes elles-mêmes soutenaient que la vertu était d'être battue sans sourciller ? Chahira éclata (...) Tizi, une ville nommée déception. » (UV.p102) Se rendant compte qu'il lui était impossible de goûter ne serait-ce que momentanément à sa liberté, et que dans une « société fausse », N'Tlelli, la liberté, était un « doux mensonge » (UV.p213) elle perdra le contact avec la réalité et se verra être atteinte de psychose.

Communément connue comme maladie mentale affectant essentiellement le comportement, la psychose implique l'éloignement avec le caractère de tout ce qui est réel. Ce terme de psychose se définit comme « *Un amalgame de symptômes altérant le fonctionnement et le contact avec la réalité des patients atteints.* »²⁷¹C'est parce que le réel déçoit ; que le psychotique cherche et invente un monde dans sa tête qu'il prend pour réel et dans lequel il est libre d'être et de faire ce qu'il veut. Dans ces conditions, le psychotique aggrave son mal mental, car s'il se sent libre dans la réalité fallacieuse qu'il a créée, il se retrouve en train de perdre à jamais la notion du réel.

C'est à partir de 1893 que le psychiatre Emil Kraepelin devise les psychoses dans deux catégories différentes dans son ouvrage *Traité de Psychiatrie*, à savoir les démences précoces et les folies maniaco-dépressives. Tel que nous l'avons exploré dans le chapitre précédent le terme « *démence précoce* » a été critiqué par Eugen Bleuler et a été remplacé par le terme de schizophrénie, tandis que les psychoses maniaco-dépressives désignent l'un et la bipolarité, autrement désigné par le terme de cyclothymie.

La violence qui a de tout temps été infligée aux fous, a été évoquée dans le roman *Une valse* puisque les parents de Chahira, et plus précisément son père, la fouettait pour des vers qu'elle avait écrits et qu'ils jugeaient vulgaires.

271 Marie-Anne Gariépy, *Mémoire de source, propension à halluciner et psychose : Identification de marqueurs cognitifs et cliniques chez une population à haut risque génétique*, Thèse, Université Laval, Doctorat en psychologie – Recherche et intervention (orientation clinique) Philosophiae doctor ; Canada ; 2016 ; P 21

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Son mari allait et venait dans le salon, frappant le sol de sa ceinture assouplie par les interminables coups qu'elle avait donnés à la coupable. Malgré les rougeurs qui striaient le corps martyrisé de sa fille ; sa colère n'était pas tombée. Il aurait voulu la fouetter encore et encore ; mais il s'était arrêté aux premières gouttes de sang qui avaient giclé du maigre bras violenté. Et il s'était mis lui-même à sangloter ; effaré par la violence dont il venait de faire preuve. (...) Chahira avait cru qu'elle allait mourir de ses blessures. Elle n'en mourut pas ; elle ne fut même pas hospitalisée puisque cela aurait mis tout le monde dans l'embarras et le tortionnaire dans le pétrin. (UV.p42)

Il faut dire que le thème de la violence engendre la folie, et que la folie engendre simultanément la violence. Ce stratagème a été employé depuis l'Antiquité pour calmer les crises du fou, alors que cela ne faisait qu'aggraver la situation davantage puisque la violence accroît la folie. Dans *Folie et représentations sociales*, Denise Jodelet explore ce lien qu'entretient ces deux thèmes « *L'expression est violence et désordre parce que violence et désordre ont marqué la césure d'avec le monde extérieur. C'est pourquoi tout ce qui fait violence risque de produire le désordre mental et tout ce qui est désordre, la violence.* »²⁷²

Il est à préciser que dans la littérature algérienne, ce thème de folie se relie au thème de la violence pour évoquer la période de la décennie noire et des atrocités de cette période terrorisante à travers les fous de Dieu qui ont malmené une nation en la menant à la folie.

L'acte féroce et aberrant du terroriste et la violence totale et illimitée caractérisant l'Algérie des années 90, renvoient les écrivains algériens à l'assimiler à un fou. Il s'agit de représenter les terroristes comme étant des personnes atteintes de folie et d'une déstabilisation mentale les incitant à massacrer les innocents et à semer et à répandre la terreur. Ainsi l'Algérie se révèle un pandémonium de paranoïaques.²⁷³

272 Fatmi, Sabrina, Ibid.

273 Moussedek, Leila, Poétique de la violence dans le roman algérien contemporain, Thèse de doctorat ; Université Abdelhamid Ibn Badis, Mostaganem, 2011, P. 97

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Ceci dit la violence peut être exercée et subie à la fois. Dans un déclenchement mnémonique, Chahira revient sur cette décennie rouge et se remémore l'assaut terroriste subi dans son village où son frère aîné Hani en était victime : « *Hani gisait là, à quelques-uns pas d'elle, immobile, la bouche baveuse, la langue pendante, les yeux révulsés. (...) Il avait lutté bravement pourtant ; mais son ennemi portait en lui les germes du Mal.* » (UV.p186) Cet épisode sanguinaire a été l'une des causes principales derrière son traumatisme psychotique.

De plus, la non-compréhension de l'attitude de celle-ci l'a fait sombrer et même l'a engouffré seule et de plain-pied dans un monde qu'elle s'est imaginée et qui représente un détachement par rapport à la réalité, d'où la psychose. Précisons que ce terme a été utilisé pour la première fois comme une alternative au mot folie:

L'introduction du terme « psychose » est attribuée diversement à deux médecins contemporains -du milieu du 19^{ème} siècle- l'Allemand Karl Friedrich Canstatt et l'Autrichien Ernst von Feuchtersleben qui l'ont utilisé comme alternative aux termes alors usités de « folie » et de « manie ». Il dérive du grec « psychosis », littéralement, « anomalie de l'esprit » mais contenait la spéculation tacite qu'il s'agissait d'une atteinte cérébrale, par opposition à une atteinte nerveuse périphérique (les névroses).²⁷⁴

En vrai, le sens commun a tendance à confondre entre la psychose et la névrose. Dans la psychose, l'affection psychique est beaucoup plus profonde entraînant de graves perturbations du comportement et une désintégration de la personnalité. Le malade, qui possède « *un rapport à la réalité commune différent de la norme requise pour une adaptation sociale* »²⁷⁵, ne reconnaît nullement sa maladie. En clair, un névrosé a un conflit entre le Moi et le « Ça », tandis qu'un psychotique amalgame

274 ISRAEL Joris Rodolphe Prédiction de la psychose : revue de la littérature Présentée A l'université Claude Bernard Lyon 1n Et soutenue publiquement le 27 février 2015 Pour obtenir le grade de Docteur en Médecine

275 Tribolet, Serge, *Vocabulaire de santé mentale*, Éditions de la Santé, 2006, p. 190.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

entre le Moi et le monde extérieur.

En d'autres termes la réalité est psychique chez le névrosé ; alors qu'elle est extérieure chez le psychotique, mais elle le déplaît donc il se réfugie dans son monde intérieure « *la névrose ne dénie pas la réalité, elle veut seulement ne rien savoir d'elle ; la psychose la dénie et cherche à la remplacer* »²⁷⁶ comme l'explique Jean Laplanche. C'est dans ce même sillon que Dr. Henri Baruk explique dans son ouvrage *Psychoses et névroses*²⁷⁷ que la différence entre ces deux troubles mentaux réside dans le fait qu'un psychotique, contrairement à un névrosé, « *ne reconnaît pas le caractère morbide de son trouble* »²⁷⁸ Chahira, justement, se voilait la face en tournant le dos à sa psychose et refusant de prendre le médicament Olanzapine que son psychiatre lui a prescrit pour amoindrir le mal psychotique :

La psychose, ce mot ô combien effrayant, ne convenait pas à sa condition. Car enfin, elle s'était documentée sur les psychotiques. Elle savait qu'ils se déconnectaient du réel, que leur pensée était hachurée, irrationnelle. Était-elle déconnectée du réel, elle ? Ne vaquait-elle pas normalement_ à peu près_ à ses occupations ? Manquait-elle de logique ou de lucidité ? Non, elle n'était clairement pas malade. Elle ne prendrait plus jamais ce médicament maudit. (UV.p63)

Dans ce discours, nous remarquons l'utilisation de la forme négative « *la psychose ne convenait pas à sa condition* » ; « *Non, elle n'était clairement pas malade* » et la conclusion : « *elle ne prendrait plus jamais ce médicament maudit* » ce processus consiste à nier ce que l'être a, pour nier ce qu'il est.

276 Laplanche, Jean La perte de la réalité dans la névrose et dans la psychose », *Névrose, psychose et perversion* [1924], PUF, 1973, p. 301.

277 Tribolet, Serge Ibid., p.47

278 Robert (Le petit). Dictionnaire de la langue française, version numérique.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie



À travers cette illustration, nous visons à dévoiler comment le Moi se sépare en totalité de la réalité et à quoi cela sera substituer à un fantasme grandissant, un rêve : la négation du mal qui habite bel et bien le personnage. Cette idée d'une folie parfaitement sensée, vise à défaire, sur un mode onirique, ce que la réalité a infligé à l'héroïne : la psychose. Dans *Formulations sur les deux principes du processus psychique*, Freud écrit que : « le psychotique se détourne de la réalité, parce qu'il la trouve intolérable, dans sa totalité ou en partie. »²⁷⁹

Chahira se déconnectait totalement du réel en s'imaginant des voix dans sa tête, qu'elle a fini par leur donner des prénoms. Ainsi, *Mohand* représente le Musicien ; *Nacer* étant le Raffiné ; les *Merqouchettes*²⁸⁰, des voix féminines et masculines sachant apprécier l'art. Chahira est allée jusqu'à donner un nom au fantôme qu'elle verra/entendra une fois à Vienne : *Gluasse* le viennois. Lorsque toutes ces voix parlent simultanément dans la tête de Chahira, celle-ci est en crise, dans une danse infernale avec ses voix faisant d'elle une figurine malmenée de sa propre psychose, alors Chahira outrepassa les derniers retranchements de la raison et se déclare vaincue, puis cède au remède prescrit par son psychiatre :

Il ne restait plus qu'à reconnaître sa défaite et à se soumettre au joug du tout-puissant Olanzapine. Chasser les fantômes au prix de sa tête et de son énergie. Redevenir un zombie qui marche au hasard, la carcasse

²⁷⁹Freud, Sigmund *Formulations sur les deux principes du processus psychique*, in Résultats, idées, problèmes, P.U.F., Paris, 1984, p.35.

²⁸⁰ Terme inventé par l'auteur

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

lourde, le pas lent et le regard éteint. Vendre sa conscience et son intelligence pour acheter un peu de paix.

Chahira retira ses lunettes noires de ses cheveux et les ajusta rapidement ses yeux, car les larmes avaient déjà forcé leur chemin, poussées par les poids de l'amère défaite et les « ennemis » qui faisaient bruyamment la fête dans sa tête

_ Lahab, tu es vaincue, vaincue !!! (UV.p147)

Après mille et une hésitations, elle décide de faire face à sa maladie et de tenir sa mère informée, mais au lieu de la secourir, Rabéa, la mère, traite sa fille de « *folle* » et de « *bonne à interner* » cela accroît, voire démultiplie les crises de la fille-psychotique :

Les mots s'arrachèrent douloureusement aux lèvres de la fille : « *je suis malade, maman, très malade.* » (...) Le nom de la maladie tomba comme un couperet. Une psychose.(...) sa fille avait des hallucinations qui atteignaient tous ses sens. Qu'elle entendait des voix, des rires. Qu'elle sentait toutes sortes d'odeurs extraordinaires qu'elle pensait être les siennes. Qu'elle s'imaginait qu'on la touchait à distance, qu'on s'attaquait à sa pudeur, qu'on lui faisait les pires choses, à distance.

Rabéa s'était lentement éloignée de sa fille (...). Elle avait presque envie de secouer Chahira, de la prendre par les cheveux à nouveau. Car en somme, il n'y avait qu'une chose à comprendre : sa fille était folle ; et que pouvait-on attendre d'une fille folle, sinon la honte et le déshonneur ? (...) cette enfant bizarre, qui au fond, avait toujours été un peu folle (...)(UV.p176)

En dépit de son *appartenance* « *au royaume des fous* », Chahira réussit sa quête. Certes, elle est psychotique, mais sa psychose lui donne de la lucidité. Schopenhauer affirme à juste titre qu' « *un fou est capable de traits d'esprit, de certaines idées sages, parfois même de jugements exacts* »²⁸¹. Ne parvenant pas à s'intégrer dans les deux

281 Arthur, Schopenhauer, « De la folie » [Chapitre XXXII. Supplément au livre troisième], in *Le Monde comme volonté et comme représentation*, éd. PUF, Paris, 1966, p. 1131

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

espaces, l'héroïne attend son séjour à Vienne, en confectionnant d'autres robes. J. Guillaume explique que l'état de contrainte pousse la personne à étancher sa soif de liberté et qu'il la retrouve généralement dans l'art de la création : « (...) *dans des situations de contrainte les hommes tendent à ruser, à créer des aires de liberté, à développer une certaine créativité* »²⁸² La psychose dont est atteinte Lahab est une sorte de folie efficace, ce que Claude Quétel nomme dans son ouvrage *Histoire de la folie : une bonne folie*

Platon et Empédocle distinguent deux espèces de folie : une mauvaise, la manie avec affection concomitante du corps, et une bonne, inspiré et divine. Ainsi, au double sens d'une folie qui peut être aussi péché, s'ajoute chez les philosophes grecs une folie qui peut être créatrice.²⁸³

La protagoniste, au lieu de sombrer dans la folie et se déconstruire comme par fatalité, prend sa folie pour une circonstance dans laquelle sa liberté se déploie et où elle inscrit sa rébellion :

Maintenant, son orgueil se révoltait, et elle bénissait sa maladie, qui l'emplissait d'une force nouvelle et qui étouffait la peur. Oui, maintenant, elle savait que ce qu'on nommait folie n'était que l'appel altier de la liberté célébrant le triomphe du Moi et riant à gorge déployée des pitoyables conversations, qu'elle écrase de sa superbe. (UV.p79)

Loin d'être destructrice, la folie de Chahira est une folie créatrice ou *une folie douce*²⁸⁴ comme la qualifie Sabrina Fatmi dans l'article où elle analyse ce roman ainsi que L'effacement et dont l'intitulé est *L'esthétique de la « non-cohérence » dans le roman algérien contemporain ou la folie dans tous ses états*. Atteinte de psychose, Chahira semble pourtant bien gérer son quotidien, qui lui échappe certes parfois. La folie est pour elle une liberté et pour l'auteure un emplacement du récit dans un

282 B. Tritsmans (1993) *Ecritures Nervaliennes*, Belgique : Günter Narr. Verlag Tübingen, p.5

283 Claude, Quétel, *Histoire de la folie*, Paris, Tallandier, 2009, p. 212.

284 Fatmi, Sabrina, Op cit, p.224.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

contexte pour dire le complexe, comme elle nous la confirmait dans l'interview que nous lui avons consacrée :

Exactement. La folie de Chahira n'est qu'un prétexte pour dire la complexité de la psyché féminine, tiraillée entre une volonté d'être à l'écoute de ses rêves et ses désirs, d'une part et, d'autre part, des peurs et des interdictions inculquées depuis l'enfance – ou plutôt depuis des millénaires. Il me semble qu'angoisses, espoirs, désillusions, lutte, découragement, colère s'entrechoquent dans toute psyché confrontée à de grandes contrariétés, à des bâillonnements qui durent ; et, à bien y réfléchir, c'est de cela que la « folie » de Chahira est constituée : d'angoisses et de colère qui débordent (et, bien sûr, d'un espoir qui l'aide à résister).

Mais si cette folie est une conséquence des oppressions qu'elle a subies, elle est aussi, en un sens, libératrice en ce qu'elle lui permet d'oser enfin se rebeller ouvertement contre ses oppresseurs. Ces oppresseurs, ce sont sa famille, ses voisins, les surveillantes du lycée et tous ces gens, parfois inconnus, qui attendent d'elle qu'elle s'habille, parle et se comporte selon leur bon vouloir. En décrivant leurs attitudes à partir du point de vue de Chahira, le roman se sert aussi de la folie comme d'un miroir grossissant à même de mettre en évidence le diktat de la société et ses nombreux dysfonctionnements.²⁸⁵

Une valse est somme toute une épopée psychique. L'intrigue nouée est tissée autour d'un troublement mental intérieur. La manifestation de la folie chez le personnage principal Chahira forme un ressort dramatique. *« Il faut noter qu'à la dynamique qui préside à l'évolution générale du roman depuis le XVIIIe siècle se combine une dimension propre au sujet traité : la folie est facteur d'inhibition de l'action, à laquelle se substitue la ratiocination impuissante, et d'inclination quasi frénétique à l'introspection. »*²⁸⁶ La maniaquerie de Chahira, sa pensée et son regard

²⁸⁵ Latachi, Imene, Interview avec la romancière et l'universitaire Lynda Chouiten : «La folie perturbe, dérange notre confort moral et intellectuel, suscite en nous des interrogations, de la réflexion. » Langues & Cultures, vol. VII, n°3, décembre 2023, p04. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/237837>

²⁸⁶ Touboul Anaël *Histoires de fous*". Approche de la folie dans le roman français du XXe siècle, Thèse Doctorat, Soutenue le 2 décembre 2016.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

envers elle-même dans les voix qui habitent sa tête dit le dérèglement psychique mais exhibe incontestablement la préoccupation qui occupe le roman contemporain, à savoir le regard intérieur : la focalisation interne et le monologue intérieur. L'esprit malade, tourmenté, de Chahira est la substance diégétique même du roman. Nous pouvons ajouter à ces caractéristiques le foisonnement des langues qui délivre le roman des carcans d'une écriture classique en la peignant de contemporanéité, grâce au thème de la folie.

De nombreux écrivains ont opté dans leurs textes pour la thématique de la folie dans le souci de délivrer leur écriture du cadre restreint des conventions et autres représentations sociales. L'écriture de la folie, pour le créateur, est une ouverture sur un monde de rêve, de délire où les frontières sont bannies. Elle brouille toutes les pistes et les lois préétablies, c'est une forme de liberté de l'écriture mais aussi de lecture.²⁸⁷

En somme, Une valse est ce roman qui déroute à force de monter les routes où sillonnent la folie et démontre sous quel aspect elle peut se présenter, passant de crises psychotiques, niant sa maladie, à une errance dans l'espace et dans l'esprit, puis à une réconciliation avec soi en reconnaissant son mal et en utilisant la couture comme forme de liberté pour se libérer de son mal psychique.

Synthèse

D'un type de folie à un autre, notre corpus donne une vision panoramique sur la folie en général et dans la littérature algérienne contemporaine plus particulièrement, à travers le traitement d'une typologie de folie, à savoir : l'aliénation dans le roman Dis-moi ton nom folie de Lynda-Nawel Tebbani, la schizophrénie dans L'effacement de Samir Toumi et la psychose dans Une valse de Lynda Chouiten.

D'un récit à un autre, nous avons essayé de mettre la lumière sur la folie

287Samira, Souilah, L'Ecrivain Proie et Maître de sa Thématique, revue El-Tawassol : Langues et Littératures, consulté le 05/ 03/ 2023.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

contenue dans chaque narration à travers une approche psychocritique pour pouvoir distinguer la typologie de la folie qui se dégage du corpus.

Notre analyse nous a démontré qu'en dépit du fait d'être écrit par trois romanciers différents, les trois romans se lient malgré le changement des aires, des contextes, des personnages et de leur errance. Toutefois, la régularité sur le plan thématique, narratologique, psychique et poétique reste palpables.

En effet, une filiation existe entre ces trois architectures narratives, qui les lie et leur donne un aspect d'une épopée romanesque où Lynda-Nawel Tebbani écrit dans son roman *Dis-moi ton nom folie* une suite de *L'effacement*, tous les deux racontant la condition du personnage fou au masculin et que Lynda Chouiten dans *Une valse* se positionne entre les deux romanciers pour créer un personnage féminin sœur des deux héros des deux romans cités pour raconter la condition féminine. Dans cette entrefaite, notre corpus embrasse la totalité et raconte l'humanité dans sa diversité.

Chapitre 02 : Lemme et corollaire de la folie

Introduction

Après l'analyse de la typologie de la folie en faveur de laquelle nous avons constaté que le personnage fou retrace la folie de la société dans laquelle il se trouve, nous proposons dans ce deuxième chapitre d'aller *in medias res* aux tréfonds de la folie pour pouvoir puiser dans les œuvres ce qui la crée et ce qu'elle engendre, raison pour laquelle nous avons intitulé ce chapitre *Lemme et corollaire de la folie*. Nous allons présenter dans ce cheminement trois concepts clé et même fondateurs de la folie id est : l'ambivalence, le miroir et la mémoire. Ces trois concepts structureront notre projet d'explicitier la folie à travers notre corpus et donc dans un projet psycholittéraire.

L'étude de ces éléments pourra alors nous montrer le caractère protéiforme de la folie et de quelle manière les crises et les troubles psychiques peuvent-ils se présenter ?

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Dans un premier temps, nous aborderons le concept d'ambivalence. A travers une étude sur le comportement et le discours des personnages fous, nous démontrerons les composants contraires de l'état de conscience par le biais du dispositif affectif qui gère le paradoxe sur lequel s'échafaude chaque récit.

Dans un second temps, et par la théorie du miroir, nous dévoilerons comment la glace est au miroir de la folie. Dans ces conditions, le miroir ne constitue pas uniquement un métal de verre étamée qui reflète simplement une image d'un personnage fou très peu flatteuse, mais réfléchit son image fracassée et fait réfléchir sur sa condition.

Finalement, nous essayerons de faire un pont entre le miroir et la mémoire dans les trois narrations, afin de mettre en évidence comment la faculté qui conserve et rappelle les états de conscience passés, se retrouvent endommagés chez un personnage fou, puisque son esprit ne garde pas ou sinon vaguement le souvenir du passé.

L'oubli devient un mécanisme de défense et d'effacement d'une période antérieure qui a été derrière la genèse du mal mental. En effet, par ce processus d'oubli les êtres se détachent volontairement ou pas de leur histoire qui les tourmente et se retrouvent sans passé. Un autre chemin est aussi prôné, celui de s'effacer derrière un futur prometteur, en attendant la fin des affres du présent. C'est l'ère de l'anachronisme et de l'effacement dans tous ses états, notamment l'effacement identitaire substantiel et rationnel.

A L'ambivalence comme fondement de la folie

Dans l'analyse que nous avons effectuée du personnage fou, nous avons démontré comment le processus du dédoublement et/ou de la binarité s'effectue, notamment chez le Colonel Kader métamorphosé en Skander dans Dis-moi ton nom folie, mais aussi dans la figure du père le Commandant Hacène qui se substitue à son fils dans L'effacement.

Au cours de notre lecture analytique, il nous a été donné de constater que ce

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

processus bipale ne se limite pas dans l'essence des personnages principaux, mais va au-delà de ça puisqu'il touche aussi le discours, le comportement et les agissements des personnages fous. C'est de cette bipartie, cette bipolarité, autrement dit cette ambivalence, que va se constituer le socle de l'écriture pour fonder la folie de chaque récit que nous allons disséquer dans ce chapitre.

L'ambivalence est ainsi l'aspect de ce qui se compose de deux éléments de sens contraire. Jean Laplanche dans *Vocabulaire de la psychanalyse* définit cette notion d'ambivalence comme étant la « *Présence simultanée dans la relation à un même objet, de tendances, d'attitudes et de sentiments opposés, par excellence l'amour et la haine.* »²⁸⁸

En psychiatrie, l'ambivalence est un terme clé qui a été forgé par Bleuler²⁸⁹ où il la répartie selon trois dimensions : une dimension volontaire, intellectuelle et affective. Dans la dimension volontaire le sujet veut et en même temps ne veut pas effectuer la même action. La dimension intellectuelle fait en sorte que le sujet stipule dans un même mouvement un postulat et son contraire. Finalement, la dimension affective, le pousse à aimer et à haïr la même personne par exemple.

Ce mouvement qui va dans deux directions contradictoires et simultanément, crée la folie. Bleuler va jusqu'à faire de l'ambivalence une symptomatologie essentielle de la schizophrénie dans son ouvrage *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien*²⁹⁰. Nous trouvons que cette mouvance biconcave modère les trois récits. Mais, avant d'analyser l'ambivalence chez les personnages et dans la narration, notre attention s'est vite focalisée sur cette ambivalence présente bien avant, et plus précisément dans les préfaces des trois romans et qui se présente sous ses trois dimensions.

²⁸⁸ Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF Presses Universitaires de France, Paris, 1967, p 19

²⁸⁹ Bleuler (E.). Vorhag über Ambivalenz,. In *Zentralblatt für Psychanalyse*, 1910, p185.

²⁹⁰ Bleuler. *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien*, Leipzig und Wien, 1911, p64.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Samir Toumi préface son roman par une citation d'Oscar Wilde que voici : « *La nouvelle génération est épouvantable. J'aimerais tellement en faire partie.* » (L. p. 07). Dans une suite logique du raisonnement, ce qui est épouvantable est répugnant puisqu'il est terrible, effroyable, infernal, voire insupportable. Donc, la logique veut que si une génération est ainsi épouvantable, le sujet parlant n'aimera en aucun cas en être membre. Oscar Wilde dit le contraire puisqu'il veut en faire partie. Cette ambivalence a une dimension volontaire.

Lynda-Nawel Tebbani grave sur son roman un préambule qui porte cette ambivalence dans une citation de Maurice Blanchot : « *Quand vous n'aurez plus le sentiment d'être un étranger, alors il n'y aura plus d'inconvénient à vous voir redevenir un étranger.* » (DMTNF. p09) Si nous prenons ce segment phrastique comme axiome : « *X ne ressent plus le sentiment d'être un étranger.* » le logos, la raison, la logique voudra que X se sent national, indigène, voire autochtone. Mais en aucun cas, X voudra redevenir étranger. Telle est l'ambivalence dans cette citation qui a une dimension intellectuelle.

Ce stratagème a été entre autres utilisé par Lynda Chouiten dans sa postface où elle cite Albert Camus dans *L'Été* : « *Au milieu de l'hiver ; j'apprenais enfin qu'il y avait en moi un été invincible.* » (UV.p07) Afin de saisir l'ambivalence contenue dans cette citation ainsi que son emplacement, nous proposons de saisir cette citation dans son contexte que voici :

Au milieu de la haine, j'ai trouvé qu'il y avait, en moi, un amour invincible. Dans le milieu des larmes, j'ai trouvé qu'il y avait, en moi, un sourire invincible. Au milieu du chaos, j'ai trouvé qu'il y avait, en moi, un calme invincible. Au milieu de l'hiver, j'apprenais enfin qu'il y avait, en moi, un été invincible. (UV. p07)

Il s'agit dans cette citation d'une ambivalence à caractère affectif puisqu'il est question d'un sentiment et de son contraire (Haine/ amour ; Larmes/sourire) mais aussi

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

intellectuelle entre (Chaos/ calme ; Hiver/ été.)

Cette citation met en relief comment l'ambivalence gère le fonctionnement de la psyché humaine la rendant supportable aux yeux de la société. Car il va sans dire que l'existence d'une seule entité, qu'elle soit bonne ou mauvaise, par exemple l'amour ou la haine, génère l'ennui ou le suicide. C'est-à-dire deux dimensions diamétralement opposées. L'existence d'un sentiment et de son contraire crée une modération et rend l'existence supportable et tolérable. Mais c'est dans l'abondance d'utilisation ambivalente que la folie se crée.

De plus, dans sa deuxième préambule, Chouiten écrit son texte poétique qu'elle a intitulé « *Au bord de ma folie.* », dont nous notons ces vers :

Au bord de ma folie, des créateurs de rêve,
Des démons, des satyres,
Se détestent, puis s'attirent

Et, ensemble, sonnent le glas d'une raison qui s'achève. (UV.p10)

Il est clair que le monème « *Satyres* » rime avec « *S'attirent* » mais au-delà de cette poésie il y a surtout le mouvement des démons qui se détestent puis, inversement, s'attirent. Cette ambivalence est d'ordre émotionnelle et elle marque l'ère « *d'une raison qui s'achève* » et donc l'installation de l'atmosphère de la folie.

Toute la particularité de cette notion d'ambivalence, relativement aux caractères complexes des attitudes qui ont été étudié préalablement, réside dans l'opposition qui reste maintenu entre une affirmation et une négation en même temps ; mais aussi qui reste indissociable. Ce caractère-là, nous rapproche de la folie pour comprendre comment elle se génère, car c'est par l'étude de cette ambivalence que nous estimons pouvoir comprendre les agissements de Skander ; du personnage anonyme de L'effacement et de Chahira Lahab dans Une valse puisque selon Freud cette technique permet d'analyser les névrosés. Il met l'accent sur cela dans son ouvrage La dynamique du transfert que « *c'est l'ambivalence des visées affectives*

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

(*Gejiihlsrichtungen*) qui nous permet le mieux de comprendre l'aptitude des névrosés à mettre leur transfert au service de la résistance »²⁹¹

Chez Skander El Ghaib, l'ambivalence est son discours. Ainsi, il révèle : « *Moi ; qui suis présentement, là sans être là, puisque je suis ailleurs.* » (DMTNF. p16) ou encore : « *J'ai besoin de garder les pieds sur terre quand je suis en l'air.* » (DMTNF. p24) et il renchérit : « *Quand je vole, j'ai les pieds au sol et je suis.* » (DMTNF. p26), puis ; comme si de rien n'était, il avance : « *Si jamais j'ai envie de parler, je préfère me taire.* » (DMTNF. p58)

Dans ce récit digne d'un « *Jeu d'ombre et de clair-obscur* » (DMTNF. p113), Skander paraît un esprit qui vole en marchant et qui parle en se taisant ; la pulsion de la vie chez lui est pulsion de la mort et tout est sens dessus dessous, car finalement Skander est Skander qui ne l'est pas puisqu'il est Kader. Donc, lorsque le moi est négation, lorsque le moi se nie en substituant son identité par une autre, tous ses faits et gestes s'inscrivent dans l'anomalie étant donné qu'elle est une déviation par rapport aux normes, ce qui est, entre autres, la définition de ce que le fou est, un déviant de la norme:

Le résultat linguistique est que le schizophrène s'exprime en employant beaucoup de paradoxes et d'antiphrases. Leur utilisation normale reste sporadique et se teinte d'humour. Le schizophrène en fait un mode d'expression systématique qui donne une apparence d'absurdité à ses discours. Dans un univers où le vrai et le faux s'équivalent, où les tendances opposées se résolvent par l'immobilisme, le mode d'expression reste ambivalent : le schizophrène ne voit aucune raison de prononcer une phrase plutôt que son inverse et même il se satisfait de pratiquer l'antiphrase qui traduit son incertitude permanente. Les paradoxes semblent contradictoires, mais révèlent sa vérité profonde puisqu'il vit en permanence dans ses contradictions intérieures, sur la crête invivable qui se situe entre deux versants opposés sans

291 Freud, Sigmund, *La dynamique du transfert* (ZUTD ynamik der ubertragung, 1912)' VIII, 372-3 ; S.E., XII, 106-7 ; Fr., 58-9.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

possibilité de choix. Ils représentent verbalement l'ambivalence psychique du schizophrène²⁹²

Peu à peu la narration devient elle-même ambivalente et nous lisons que l'asile où réside Skander est « *un asile qui n'a pas d'horloge et qui indique toutes les informations d'horaire* » (DMTNF. p93) Alors, dès que le lecteur pénètre cet asile de fou, il le devient, car l'asile est nommé « pays de folie » où le narrateur énonce qu'« *Il n'y a pas de temps au pays de la folie, mais il n'y a pas de temps à perdre aussi au pays de la folie.* » (DMTNF. p112) Dans la suite des pages, le lecteur tombe nez à nez avec Skander qui se soigne par la solitude « *Paradoxe pour celui qui toujours marche seul de devoir se soigner par davantage solitude.*» (DMTNF. p103). Se décidant de sortir enfin, l'ambivalence atteint son apogée avec la description de ce personnage qui « *Sortant faire une marche à rebours sans avoir à bouger de sa chaise.* » (DMTNF. p126) , et voilà que le comble est atteint avec le désert qui devient : « *Trop petit dans son immensité.* » (DMTNF. p85).

Cette ambivalence du lexique utilisé à travers les oxymores, les antiphrases, la thèse et son antithèse traduisent la dualité du personnage narrateur. Ne se limitant pas à une utilisation rhétorique du langage, cette ambivalence prend en définitive la forme d'un double maléfique d'un personnage narrateur qui s'efface derrière le personnage Skander dont la raison s'efface elle aussi, paradoxalement.

Nous jugeons utile de mentionner la passivité du personnage qui se dégage au fur et à mesure que le lecteur poursuit la lecture du roman à la découverte de Skander qui ne prend aucune initiative en étant « *là et absent* » (DMTNF. p69), car, il « *est là sans être là* » (DMTNF. p73) et qui va « *fermer les yeux mais les garder ouverts* » (DMTNF. p86). Freud explique dans Pulsions et destins que « *l'ambivalence*

²⁹² Josette Larue-Tondeur. Ambivalence et énantiosémie. Sciences de l'Homme et Société. Université de Nanterre - Paris X, 2009. P. 51 52

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

active et coexiste avec la motion pulsionnelle passive. »²⁹³ En plus de cette passivité, nous pouvons dire que l'ambivalence qui caractérise le discours et la pensée de Skander résulte de son conflit défensif intérieur où entrent en jeu des motivations incompatibles.

Le dualisme tend à donner une importance accrue à ses conflits intérieurs. Dans cette perspective, toute formulation qui contient une ambivalence est une tentative d'apporter une solution à un tel ou un autre conflit, en restant silencieux, car Skander est « *Quelqu'un qui était destiné à dire ce que l'on tait et à écrire nos silences.* » (DMTNF. p63), Cela nous incite à dire que l'ambivalence est finalement une mise en scène de l'incommunicabilité et de l'indicible.

Passons maintenant au personnage sans nom, sans reflet, néanmoins avec une identité, mais, qui, encore une fois, n'est pas sienne, mais celle de son père. L'effacement regorge lui-aussi d'ambivalence que nous percevons dès les premières lignes de ce roman avec un personnage existant, et qui portant ne voit pas son reflet dans la glace, le poussant d'emblée à devenir paranoïaque avant de s'engouffrer dans la paranoïa davantage jusqu'à devenir schizophrène.

La première page commence par ce dérèglement : « *Aucun reflet, je n'existais plus. Pourtant, je sentais parfaitement ma peau sous mes doigts et lorsque je baissais les yeux, je distinguais mon corps dans sa totalité. Mais face à la glace, je ne me voyais plus.* » (L. p.11) La formulation de ce passage par un seul personnage expose là encore l'ambivalence du délire paranoïaque de celui-ci, mais elle prouve dans un autre sens sa lucidité puisqu'il a conscience du caractère inconcevable de ce qui lui arrive :

Je me suis mordu très fort les lèvres, j'ai eu mal, et j'ai vigoureusement frotté la plante de mes pieds sur le carrelage, pour en percevoir la fraîcheur. La grande psyché ne reflétait que les rideaux de la baie vitrée diffusant la lumière grisâtre du petit jour. Je suis retournée sous la douche, pour sentir l'eau chaude brûler ma peau, et je me suis savonnée frénétiquement, traquant la moindre

²⁹³ Freud, Sigmund, Pulsions et destins,

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

parcelle de mon corps. Aucun doute j'étais vivant, je formais bien cette masse compacte, palpable et frémissante. Je n'avais donc pas disparu, je n'étais pas mort, et la douleur aiguë ressentie par mon épiderme témoignait de mon existence. (L. p.12)

En dépit de cette lucidité, il se voit glisser vers la folie, puisque son raisonnement fini par emprunter le mauvais sillon, car, au lieu d'incomber à la défaillance de son psychisme, il se voile la face et l'attribue à autrui et à leurs actions malveillantes envers lui, quitte à ce que tout le monde soit contre lui. « *Seul contre tous, je résiste, et je mène ma guerre.* » (L. p.201)

Mais avant de perdre complètement le contrôle sur lui-même, c'est l'ambivalence qui va caractériser ses pensées binaires, notamment dans son quotidien avec son ex fiancé Djaouida où l'accompagnant dans quelques lieux, il voyait : « *Les couples se faisaient et se défaisaient.* » (L. p.46), puis, elle lui semble invivable « *Notre moment intime m'a toutefois paru interminable alors qu'il n'a duré que quelques minutes.* » (L. p.28).

Donc, il décide de rompre la relation qui somme toute est fiasco, or le beau-père se met lui-même dans une situation ambivalente puisqu'il « *s'est soudain mis à hurler, tantôt menaçant, tantôt suppliant.* » (L. p.81) Ce personnage mettra fin à sa relation avec Djaouida, et pars rejoindre Malika, l'amante de son père, dans une situation où il était « *partagé entre la joie de la retrouver, et l'inquiétude quant à la réaction de 'sa' mère* » (L. p.96) et c'est là que Malika lui fera entendre que son père « *était un homme à la fois exceptionnel et monstrueux.* » (L. p.106) Cette phrase ambivalente va engendrer à elle aussi une autre ambivalence puisque le fils avoue que : « *Son dernier propos sur mon père, terrible, sonnait comme un mot doux.* » (L. p.106)

Il faut dire aussi que son effacement lui donnait cette bipolarité : « *J'ai constaté que mon reflet avait disparu (...)* Cette découverte soudaine me perturbait et me

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

soulageait aussi. » (L. p.68) dansant sur la piste, l'ambivalence reprend son essor mais cette fois-ci avec le corps : « *mon corps en croisait un autre et entamait un dialogue sans parole, parfaitement synchronisé, fait de peaux qui se frôlent, se touchent, s'éloignent et se rapprochent, se collent et se décollent, où s'effleurent délicatement, quand le rythme l'exige.* » (L. p.114)

Dans ces conditions, nous voyons clairement comment le personnage se cède à l'atmosphère ambivalente qui finit par créer la folie : « *Alors, l'alchimie opère et raison disparaît. Les muscles, les os et la peau, prennent le pouvoir, occultant la raison.* » (L. p.114). A bien lire cette phrase, nous voyons qu'il y a une similitude entre celle-ci et celle de Lynda Chouiten dans sa préface, déjà présenté dans la page 43 :

Au bord de ma folie, des créateurs de rêve,
Des démons, des satyres,
Se détestent, puis s'attirent
Et, ensemble, sonnent le glas d'une raison qui s'achève (UV.p10)

Nous voulons mettre l'accent sur ces deux segments : « *La raison disparaît (...)* » « *Occultant la raison* » et « *une raison qui s'achève* ». Il convient de constater que le résultat immédiat (le lemme) de l'ambivalence est la disparition de la raison. Ceci dit, l'ambivalence cause la folie.

Passons à présent à l'examen de cette ambivalence dans le roman Une valse. Après que les démons de tête dont souffre Chahira « *se sont désattestés puis se sont attirés* », elle s'est mirée dans la glace et a noté la présence de deux petites taches brunes : « *A peine perceptible, il est vrai, mais qu'elle ne verrait que trop bien, elle* » (UV.p15) et c'est dans son errance à Tizi qu'elle décrit cette ville ainsi : « *Tizi N'Tlelli, la ville faite de fleurs et d'épines.* » (UV.p37) puis dans une méditation

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

sur l'écriture de William Shakespeare elle avoue être « *fascinée et agacée par les hésitations philosophiques d'Hamlet.* » (UV.p44)

Dans son délire profond, c'est-à-dire sa psychose Chahira perçoit dans son monde « *Des mains caressantes, des mains violentes* » (UV.p61) qui réellement n'existent que dans son esprit ainsi que des « *Ricanements aussi assourdissants que silencieux.* » (UV.p51) alors pour apaiser son mal et en attendant son envol à Vienne, elle chante la chanson d'Asmahan El Atrach *Layali el uns fi Vienna* ; cette chanson dit haut et fort l'ambivalence dans le *tir*, l'oiseau, qui s'est mis à pleurer et à chanter dans : « *Semeeha el Tir, baka ou ghanna* » (UV.p13). Il faut dire que cette chanson n'a pas été choisi aléatoirement, car Chahira se projetait et se voyait dans ce *tir*, cet oiseau : « *Oui, c'était elle l'oiseau à la fois triste et heureux.* » (UV.p77)

Hélas son mal se développe davantage et elle entend : « *Des voix graves ou chevrotantes, amicales ou menaçantes, sérieuses ou amusées.* » (UV.p121) qui fusent de partout. Arrivant à Vienne c'est une demi-douzaine de têtes réelles qui s'étaient simultanément tournées vers elle, car absorbée dans son monde, elle laissa s'échapper un fou-rire, ces têtes étaient « *mi-amusées, mi-effrayées* » (UV. p178) car c'est toujours flippant de constater la présence d'un fou dans une foule.

Dans le déroulement des événements, alors qu'elle était un jour colérique, elle était persuadée qu'« *On avait entendu sa colère, même si elle n'avait rien dit.* » (UV.p207) Cet état va affaiblir l'héroïne : « *Elle était épuisée. Tellement épuisée.* » (UV.p207) jusqu'à ce qu'elle décide de mettre fin à ses jours en se jetant dans la Danube : « *Elle allait enfin trouver la lumière dans l'âme ténébreuse du fleuve.* » (UV.p213) . Elle finira dans la succession des événements de mettre fin à l'idée du suicide et déclinera l'invitation de son ami Ali qui souhaitait la faire visiter l'Autriche. C'est là que l'ambivalence entre la vie et la mort se découle dans « *Elle avait refusé l'invitation d'Ali, qu'elle aurait tant voulu accompagner pourtant (...) elle continuait à*

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

rejeter toutes les invitations à la vie et toutes les invitations de la mort. » (UV. p220)

Le fait d'être indécise, ne savoir choisir entre rester ou partir, entre vivre ou mourir trouble davantage la psyché qui est déjà dans un état de psychose avancé en développant ce mal mental encore. Si dans l'analyse des deux précédents romans, nous avons trouvé que l'ambivalence cause la folie, il paraît opportun de constater dans l'analyse de ce roman que l'ambivalence développe la folie en menant à son extrême ; il est : la mort.

Ce tour d'horizon autour de la question d'ambivalence ne peut qu'être suivi par une attention particulière que nous portons au concept d'instabilité et que nous repérons dans le corpus, que ce soit dans les personnages instables mentalement, émotionnellement et discursivement, c'est ce qui fait en sorte que la folie soit poussée à son paroxysme.

En mettant la lumière sur le dysfonctionnement du langage chez un fou nous avons constaté que l'ambivalence se manifeste chez eux de façon immédiate et inconsciente par leur expression de manière paradoxale aussi bien dans leur comportement que dans leur discours.

L'ambivalence ou l'aporie provocatrice de folie chez les personnages de notre corpus, témoigne de leur présence vs absence identitaire ou langagière puisqu'elle ne s'exprime que par la parole et met en scène le conflit intérieur de chaque personnage entre son corps et son esprit, pour signifier lui et la génération, dans laquelle il se trouve et dans laquelle il n'arrive à s'identifier compte tenu de sa négligence, non pas en tant que fou, mais en tant que reflet de citoyens normaux qui se retrouvent marginalisés par des lois absurdes renversant les codes, les mentalités et la psyché par la suite.

Initialement, cette ambivalence va de pair avec la séparation et la prise de conscience du moi, puis elle touche la pensée inconsciente d'un individu confronté à une situation multiple qu'il n'arrive à enclaver, alors il devient lui-même multiple, polyglotte, plurivalent et peu à peu il perd la raison jusqu'à devenir un schizophrène,

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

un aliéné ou un psychotique égaré de la société, ou plus précisément que la société a fait égarer, par tant d'antinomie qui, comme nous l'avons démontré dans ce chapitre, cause la folie.

B Folie et sémiologie du miroir

En plus de la fonction sociétale que le miroir détient en permettant d'examiner l'allure, d'effacer les défauts apparents ou simplement d'entretenir sa propre image dans la société, le miroir est l'une des notions élémentaires de la psychanalyse qui représente le lien qui relie soi avec l'autre.

Jacques Lacan introduit le miroir pour la première fois au congrès de *Marienbad*²⁹⁴ en 1936 par la notion de « *stade du miroir* » qui représente l'éveil de la conscience de soi par rapport au monde. Il convient de souligner que c'est à partir de ses douze mois que l'enfant est en mesure de comprendre que l'image spéculaire ne constitue pas son double, mais plutôt son reflet avant qu'il n'atteigne ses deux ans pour saisir définitivement son image en intégrant par le même mouvement son schéma corporel, et c'est par rapport à cela que le miroir caractérise l'homme relativement aux autres espèces animales. Il est indéniable que le miroir reflète une image ou une recherche de soi qui doit passer par la compréhension de l'autre (l'autre et l'autre de soi-même).

Dans sa conception du stade du miroir de 1936, reprise en 1938 dans *Les Complexes familiaux*, Lacan empruntait au psychologue Henri Wallon (1879-1962) cette notion tout en la transformant à la lumière de la philosophie hégélienne. Il s'agissait alors, à partir d'une théorie de l'altérité centrée sur le spéculaire et l'imaginaire, de désigner l'autre comme un autre soi-même ou comme une représentation du moi marquée par la prévalence de la relation duelle à l'image du semblable.²⁹⁵

Il faut préciser que si l'esprit humain peine à appréhender la notion du miroir au

²⁹⁴ Vocabulaire de psychopédagogie et de psychiatrie de l'enfant, Paris, 1969, p. 477.

²⁹⁵ Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, Dictionnaire de la psychanalyse, Fayard, 2006, P123

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

fil du temps, c'est parce qu'elle présente une alternance d'ordre ambivalent. En effet, une bipolarité situe celui qui regarde la glace, et ce, sans qu'aucune alternative soit a priori rendue possible. Cette double polarité peut refléter ténèbres et lumières ; vices et vertus, et dans notre cas d'étude : raison et folie.

Chacun des trois romanciers a eu recours à cet outil dans les points nodaux de leur narration en engouffrant leurs personnages dans un délire viscéral, cristallisant au travers de leurs reflets la dénudation de la raison. Nous devons signaler que par-delà le dédoublement, la multiplication ou sinon leur effacement, nous percevons dans le miroir, à travers ces personnages, une expression psycho-philosophique de la folie que nous allons étaler dans ce chapitre.

I. Le non-être

Il faut porter le regard sur le cas des psycho-sociologues Charles H. Cooley et George H. Mead qui, afin de qualifier le processus d'acquisition du moi par rapport à autrui, évoquent la double notion de "*a looking-glass self*", ce qui se traduit par un « moi-miroir », et "*taking the role of the other*", qui est l'appropriation du rôle de l'autre. Cette confrontation trouve son écho dans le roman de L'effacement puisque le personnage efface son identité personnelle par celle de son père, dans un processus de non-identification à soi étant donné que l'identité intime du personnage entre en conflit avec le miroir qui lui réfléchit un moi effacé, ce qui pour Marie-France Rouart concrétise le processus de schizophrénie²⁹⁶, puisque l'identité du sujet reste fragmentée, floue, voire effacée.

La première page de L'effacement s'ouvre sur une scène où le personnage principal recherche son reflet, comme cité dans la page 37. L'absence du reflet est porteuse d'une dimension symbolique, qui traduit l'anéantissement du moi, car le sujet ne coïncide plus avec lui-même. Il est intérieurement absent, puisque la béance est interne. Françoise Tilkin dans son ouvrage *Quand la folie se racontait : récit et antipsychiatrie*, fait du miroir une passerelle de la vision interne vers l'externe «

²⁹⁶ Marie-France Rouart, Les structures de l'aliénation, Publibook, 2008, p. p. 22.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

L'introspection provoquée par le miroir permet de poser sur soi un regard critique "du dehors" avec un pouvoir de pénétration accru. »²⁹⁷.

Il est néanmoins pertinent de constater que cette scène introspective dans *L'effacement* dévoile la déréliction progressive de l'état psychique du personnage qui va jusqu'au paranoïa²⁹⁸, étant donné qu'il s'est adonné à des vérifications redondantes de son reflet :

Au lieu d'être ce lieu qui symbolise la rencontre avec soi, le miroir devient ici le révélateur d'une inharmonie entre le reflet du personnage et sa réalité, qui met en relief la réalité sociétale. Dans ce sens, il souffre de se sentir à la fois étrange et étranger non seulement aux autres mais à lui-même. La disparition du reflet de celui-ci est surtout psychique et elle met en scène l'étrangeté à soi. Telle est la photographie de la couverture de Hakim Rezaoui qui met en scène le début d'effacement du personnage:

297 Tilkin, Françoise, *Quand la folie se racontait : récit et antipsychiatrie*, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 279.

298 Avant de sombrer dans la schizophrénie.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie



La photographie reflète une disjonction entre l'être et le paraître, et le péril qui reste à courir d'un être menacé de disparaître. La vision floue traduit les effacements de ce personnage qui, comme s'il essayait de se contenir, s'enveloppe dans ses propres mains, afin de combler ce vide qui l'habite par les vérifications paranoïaques de son reflet pour s'assurer que les effacements ne sont pas omniprésents, et qu'il lui arrive de percevoir malgré tout son reflet.

Dans ce sens, la multiplication des miroirs et des vérifications lui permette de se ressaisir et de stabiliser son moi, puisqu'il ressent le commencement de la perte de sa raison.

J'essayais toutefois de me raisonner, de me dire que perdre son reflet n'était, au fond, pas si grave, l'essentiel était de se sentir vivant, et d'être présent dans la réalité. Je tentais de me persuader que je pouvais très bien vivre avec cette contrainte, cette toute petite infirmité. Après tout, certaines personnes avaient des membres amputés, d'autres étaient incapables de se mouvoir, d'entendre et de voir, alors que moi, je pouvais mener une existence normale, malgré la disparition

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

interminable de mon image. Au fond, ce qui me dérangeait le plus, c'était l'intrusion inattendue de mon quotidien, et l'inquiétude diffuse qui ne me quittait plus. (L. p.23)

Nous voyons comment le personnage essaye de se donner une contenance, une zone paisible de confort, rassurante pour relativiser son effacement, qui, au fond, l'effraie, le trouble et le déraisonne. Car le miroir ne déforme pas, mais si la réalité est déformée, alors il la réfléchit fidèlement, telle qu'elle est.

Les épisodes des effacements se poursuivent : « *Je m'effaçais de plus en plus souvent. J'ai constaté que les disparitions de mon reflet étaient erratiques, à l'exception de celles du réveil, et ne suivaient aucune logique.* » (L. p.36). Faisant sa propre analyse, le personnage constate que son propre contrôle ne s'inscrit pas dans la normalité, tout au contraire, il lui fait perdre le contrôle sur lui-même : « *Au travail, je n'arrivais plus à me concentrer pour rédiger mes notes de synthèse, et il me fallait m'interrompre tous les quarts d'heure environ pour m'examiner dans le petit miroir. Je devenais de plus en plus irritable, ce qui n'était pas de mes habitudes.* » (L. p.36)

En plus de cela, nous voyons que le personnage garde toujours sa lucidité et cherche à trouver une issue à ses effacements : « *Je tentais désespérément de trouver des corrélations possibles avec mon humeur, les différents moments de la journée, le climat ou les personnes croisées, je n'arrivais à rien.* » (L. p.36); mais n'étant pas du genre à se désespérer facilement, il tente une expérience qui consiste à sortir de sa zone de confort et de faire des efforts quant à sa sociabilité :

Un soir, j'ai décidé qu'il fallait que je fasse des efforts, en me socialisant davantage. J'ai pensé que les disparitions de mon reflet pouvaient être causées par mon manque de contact avec les autres. Motivé par ma résolution, j'ai, dès le lendemain matin, proposé à Hamid de déjeuner avec moi à la cantine. Ses yeux humides ont roulé et brillé de reconnaissance et, pour me signifier son accord, il m'a saisi les bras avec ses mains moites et chaudes. Ce contact physique m'a donné la nausée et j'ai manqué le repousser violemment. (...) Même si mon tête-à-tête avec Hamid tournait au supplice, j'ai pu tenir jusqu'à

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

la fin du repas. Je suis vite remonté à mon bureau, non sans faire un arrêt aux sanitaires pour me laver abondamment les mains et jeter un coup d'œil dans le miroir. Ce déjeuner représentait une victoire, j'avais l'impression d'avoir triomphé d'un monstre, et c'est avec fierté que j'en ai fait part au Docteur B. lorsque je l'ai revu quelques jours plus tard. (L. p.49)

En dépit de cette expérience favorable qui a été jalonnée de succès et où le personnage était son propre cobaye, il s'est vu passer du stade de l'effacement partiel à l'effacement total. C'est là que le miroir devient reflet du nihilisme et du néant, et donc de ce que nous avons appelé un non-être, autrement dit : un être chaos « *Ce que je redoutais le plus s'est produit : mon reflet a définitivement disparu. Jusqu'à là, mes effacements, même s'ils étaient de plus en plus fréquents, restaient intermittents ; désormais, je n'existe plus face au miroir.* » (L. p.89)

Dans ce naufrage intérieur, le personnage disparaît complètement du miroir, et c'est sa raison qui va disparaître en parallèle. Avec sa disparition, il racontera la mort, et donc la disparition de son père. Dans ces entrefaites, c'est le portrait du père qui va occuper l'esprit de son fils jusqu'à le devenir. « *Lorsque je lui ai confié que je n'avais plus de reflet, il m'a répondu que ce n'était pas utile, car je l'avais, lui. Il était mon reflet, celui de mon corps et de mon âme. Il l'avait toujours été d'ailleurs.* » (L. p.213)

Le miroir a permis de faire surgir le rêve au sein même de la réalité, puisqu'il est, par excellence, le seuil à partir duquel, d'un seul regard, le personnage a effacé sa réalité en la substituant par l'histoire de son père. Ce naufrage intérieur qui a fini par engouffrer le personnage complètement mettra fin à ce récit avec l'effacement entier du fils et tout le regard est porté vers le père qui, en dépit de sa mort, se substitue à son fils.

Il n'y a plus de bruit, il y a juste cette lumière blanche. Il n'y a personne, tout s'est effacé. Il n'y a plus que moi et je sais enfin qui je suis. Je suis vivant. Je suis fort et invincible. Je suis le Commandant Hacène, glorieux moudjahid de l'Armée de libération nationale, valeureux bâtisseur de l'Algérie indépendante. (L. p.214)

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Le moi est clairement anéanti, et ce que l'histoire raconte ne se limite pas à un fils qui s'efface derrière le portrait de son géniteur, mais ce roman dresse le portrait de deux générations, dont l'ancienne a gobé l'actuelle, ne lui donnant aucune occasion de paraître, ni même d'être. Quant au miroir, il fonctionne dans ce récit comme moqueur d'une réalité sordide.

A travers cette narration, la situation politique qui donne de la valeur à l'ancienne génération est allégorisée, et c'est le cas de la littérature qui tend un miroir à ses lecteurs pour qu'ils s'y mirent certes, mais qui dit, selon l'expression de Roland Barthes : « *Voici le monde, y a-t-il du sens en lui ?* »²⁹⁹

Le miroir sans reflet est dans ce roman une parabole qui met en aval le système politique algérien contemporain qui a fait passer sous silence la jeunesse de l'après indépendance, condamnée à s'effacer derrière l'ancienne génération, qui est symbolisée dans cette œuvre par la figure du père autoritaire, cette génération s'est trouvée politiquement légitimée par sa participation dans la guerre de la révolution de prime abord, puis d'avoir fait face à la décennie rouge par la suite.

Nous lisons dans la quatrième de couverture : « *En faisant le portrait de deux générations, les « pères », sûrs d'eux- même et bâtisseurs d'un pays neuf ; les « fils », blessés, comme condamnés à la folie* » C'est de cette manière que le miroir reflète la folie et que le narrateur parsème le doute tout au long de sa narration invitant le lecteur à se voir dans ce miroir pour constater son effacement.

II. L'aliénétre

Après l'examen que nous venons d'entreprendre sur le rôle, la symbolique et l'allégorie du miroir dans le roman L'effacement, nous passons dans ce qui suit à l'analyse de cet élément du miroir qui raconte autrement la folie contenue dans le

299 In Roland Barthes par Roland Barthes - Édition Seuil / 1974, p 453.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

roman Dis-moi ton nom folie.

Lynda-Nawel Tebbani nous met face à un personnage dilemme qui refuse de se voir dans le miroir. Skander, rappelons-le, n'est pas son nom, et l'identité qu'il s'est appropriée n'est pas sienne. Skander est somme toute un aliéné qui ne dit pas son nom. Pour lui, se regarder dans le miroir c'est se dévoiler et être l'être qu'il était et qu'il a effacé. Se voir dans le miroir, c'est revenir vers l'explosion du train qui menait de Constantine à Alger et s'appropriier sa propre histoire, qu'il a lui-même anéanti ne voulant se réconcilier avec son passé qui lui fait mal.

Le miroir devient dans ce sens une fenêtre vers le passé que Skander tente tant bien que mal de détruire, d'annihiler. Et, c'est dans ses séances avec son médecin Docteur Oliver qu'ils ont entrepris cet échange:

- _ Est-ce possible de changer de chambre ?
- _ Pourquoi ?
- _ Je ne veux pas voir le couloir.
- _ Étrange !
- _ Quoi ?
- _ Voir le couloir, cela se traverse, Skander, comme un miroir. Qu'y voyez-vous ?
- _ Des flammes.
- _ Dans le noir ?
- _ Des bras.
- _ Dans le noir.
- _ Dans le noir ?
- _ Vous avez cassé toutes les lumières.
- _ Dans le noir je les vois encore.
- _ Qui donc ?
- _ Ceux-là
- _ Où ?
- _ Là-bas.
- _ Où est-ce ? (DMTNF. p98)

Le psychiatre Docteur Oliver reste perplexe devant les réponses de son patient qui extériorise par sa parole un passé qu'il a refoulé, donc qu'il n'explique guère. S'il

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

demande le changement de la chambre, c'est parce que le couloir qui y mène rappelle le couloir du train où il était durant le tragique accident, quant à la lumière, elle lui reflétait les flammes de l'explosion où il s'est retrouvé lui-même explosé, un fracas, nous disons dans le chapitre premier, raison pour laquelle il a cassé toutes les ampoules ; vivant de la sorte dans une obscurité tant externe qu'interne. Donc, le miroir lui renvoie à la fois à son histoire mais aussi à son identité.

Coïncidence avec le roman *effacement*, lorsque le psychiatre demande à Skander ce qu'il voit dans le miroir, il répond que c'est le portrait de son père qu'il aperçoit, dans une suite de dialogue que voici :

- _ Au bout du couloir, je vois l'ombre des noirs et cela ressemble aux âmes errantes qui hantent mes décombres.
- _ Des ruines.
- _ Un creux.
- _ Un creux de ruines.
- _ Vous êtes trop lacanien pour moi.
- _ Et vous êtes trop sibyllin.
- _ Quêter donc l'oracle.
- _ Quelle pitié pour votre mémoire.
- _ Quelle pitié pour l'avoir.
- _ Skander, regardez-vous dans ce miroir.
- _ Je ne peux pas.
- _ Pourquoi ?
- _ Je ressemble à mon père, Si Mostefa. (DMTNF. p113)

Mais si le miroir de *L'effacement* a réfléchi l'image du commandant Hacène, au lieu de son fils, le miroir dans *Dis-moi ton nom folie* est différent puisqu'il ne réfléchit que dans l'imaginaire du fils, le portrait de son père Si Mostefa étant donné les ressemblances des traits et des goûts qu'il y a entre eux. « *Je ressemble à mon père et j'ai sa voix quand il imite Dahmane.* » (DMTNF. p113)

En réponse à notre question : Le roman *L'effacement* de Samir Toumi rejoint votre roman dans la mémoire effacée, dans le miroir qui reflète un personnage principal fracassé et d'une éternelle quête de recherche de soi. Les deux romans

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

s'achèvent sur un moi habité par un colonel, le Colonel Kader pour Dis-moi ton nom folie et le Commandant Hacène en ce qui concerne L'effacement. Cependant, chaque roman dit la folie d'une manière qui lui est propre. Lynda-Nawel Tebbani nous répond ainsi :

Il y a des hasards heureux. Si Samir Toumi a exposé le syndrome psychiatrique de l'effacement et la figure du père militaire. Skander lui expose le trauma du militaire. S'il y a lien et écho, je pense que c'est par la thématique. Samir Toumi expose un trauma générationnel, les fils de la guerre, Skander expose les blessures de la guerre. Une autre, de surcroît. Mais comme toujours, ce sont les lecteurs qui trouvent liens et échos et heureusement !³⁰⁰

Le miroir pour Skander est ainsi retour au passé puisqu'en réponse au Docteur Oliver « *Skander, regardez ce miroir.* », il répond : « *Je n'irai pas dans le couloir* » (DMTNF. p99) Cette réponse porte une ambiguïté qui met en relief le passé du personnage certes, mais elle reste la réponse appropriée qui pour Skander se regarder dans le miroir est synonyme de revoir le couloir du train et être en crises.

Il est indéniable de constater que le dialogue intense est le reflet d'une parole délirante. Les dialogues qui font ce roman, lui attribue la singularité de captiver et d'intriguer les lecteurs qui, une fois qu'ils croient comprendre Skander en se rapprochant de lui, se heurtent à sa non-compréhension qui pousse ces lecteurs à chercher le pourquoi-a-t-il dit cela ?

Si les paroles, et plus exactement le dialogue, étaient dans le roman classique une pause pour le lecteur ou selon le mot de Maurice Blanchot : « *l'expression de la paresse et de la routine : les personnages parlent pour mettre des blancs dans une page, et par imitation de la vie où il n'y a pas de récit.* »³⁰¹, le dialogue revêt dans le roman contemporain une autre dimension parfaitement contradictoire puisque Corinne Denoyelle atteste dans son article *La fonction dramatique du dialogue dans les romans*

³⁰⁰Latachi, Imene, « Poétique du silence. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », Paradigmes, vol. IV, n°2, janvier 2024, p7.

³⁰¹ Blanchot Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, collection Folio essais, Paris, 1959, p.208-209

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

*contemporains*³⁰² que le dialogue devient une composante élémentaire dans la réalisation des actions et distingue : les dialogues catalyseurs, les dialogues analyseurs, les dialogues d'engagement et les dialogues-scènes.

Les dires de Skander s'inscrivent dans la catégorie de dialogues scènes qui est perçue comme une action. Autrement dit, l'échange de propos entre Skander et les autres personnages est en lui-même une action qui fait avancer le récit, même si ces personnages ont été inventé dans l'esprit de Skander et qu'il réalise parfois une sorte de monologue-dialogue où il répond aux questions qu'il se pose lui-même, mettant en aval une parole tant aliénée qu'aliénante.

Le miroir est dans ce roman l'expression d'une intériorité qui raconte «l'Aliénètre», c'est-à-dire un personnage qui existe dans une réalité qu'il a lui-même créée, et ce, en dépit du fait que cette réalité fallacieuse le rappelle à la sienne, authentique, à travers les plaies du passé qui se présentent sous forme des cicatrices que son corps laisse voir, suite à l'explosion du train.

Il ne s'était pas rasé depuis plusieurs jours et son amnésie l'avait fait énormément mincir ; quand il se vit dans le miroir il ne se reconnaît pas. Qui était cet homme frêle, pâle et jauni ? La main sur la joue creusée et piquante, il se fixait dans le reflet. C'est ainsi moi. Je suis cela. Un homme mal fichu, mal foutu, mal... Il leva le haut de son pyjama et toucha les nombreuses cicatrices qui lui font peine, surtout celle dans le dos. Au niveau des ailes, Yakarus ne peut plus voler il a frôlé le Soleil et s'était brûlé les ailes, à défaut de se brûler telle une torche vivante quand on l'a extirpé du train juste explosé. La lumière blafarde de la salle de bain n'aidait pas mieux à voir, au mieux pouvait-elle mieux deviner une deux trois grosses plaies cicatrisées qui dessinaient un chemin du hasard. Il prit l'onguent et se l'appliqua. Foutu effet secondaire qui pour calmer une brûlure vous brûle davantage, mais peu à peu l'apaisement était là. Il put souffler et alla s'allonger avant d'avoir, encore et toujours, une nouvelle envie irrépressible de fumer une cigarette sur la terrasse grillagée. (DMTNF. p43)

³⁰² Corinne Denoyelle, URL : <http://narratologie.revues.org>

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Dans un excès de folie, il entendra la voix de Faracha, qu'il a lui-même créée dans sa tête pour lui tenir compagnie, lui dire : « *Tu auras dans le silence du désert son miroir, et enfin, tu verras. Tu te verras, à défaut de t'entendre, tu verras ta voix et ce à quoi elle ressemble.* » (DMTNF. p26) Le désert a cette faculté de n'être pas, ou sinon très peu, habité. Skander ne s'habite pas, c'est-à-dire qu'il n'habite pas son être, il en est allé chercher une autre identité. Il déserte son moi qui reste vide. Alors le silence du désert reflète celui de Skander qui n'a pas pris la parole depuis des lustres « *Plus de dix ans de silence* » (DMTNF. p66) et dans ce cas le désert est son miroir qui lui permet de se voir à partir du vide et il s'entendra aussi à travers le désert qui lui renvoie son écho.

Skander est dans cet Aliénètre qui le pousse à chercher un nom qui se rapproche au sien, sans le garder fidèlement. Sa consistance identitaire est vite biffée à travers ce nom de Skander, qui contient son nom : Kader. Ce nom ainsi modifié, ne lui donne plus la capacité de se présenter à autrui dans une unicité formelle et ne permet plus son identification. Émile Benveniste dans *Théorie du nom propre et recherche onomastique* approuve que le nom soit ce qui différencie et fait un être par rapport à un autre : « *Ce qu'on entend ordinairement par nom propre est une marque conventionnelle d'identification sociale telle qu'elle puisse désigner constamment et de manière unique un individu unique* »³⁰³

L'élimination du nom de Kader entraîne Skander dans une déstabilisation identitaire jusqu'à le rendre anonyme, un non-identifié, certes par rapport au monde, mais aussi par rapport à lui-même, étant donné qu'avec le temps il devient étranger à soi et oublie ce qu'il fut.

S'impose à nous d'analyser le tableau artistique contenu dans la première de

³⁰³ BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris, Gallimard, 1976, p. 200, in FABRE Paul, « Théorie du nom propre et recherche onomastique », in *Cahiers de praxématique* [En ligne], 8 | 1987, document 1, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 06 juillet 2022, disponible sur URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/1383>

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

couverture³⁰⁴ étant donné que Skander s'y identifie, car « *Il pense toujours à ce tableau qu'il regardait comme un miroir. Diffracté mais semblable à ce qui lui restait d'âme.* » (DMTNF. p70) . Ce tableau représente un miroir pour Skander. L'analyser, c'est analyser la substance de l'être qu'il est ou qu'il s'est approprié.

Somme toute, nous avons contacté l'artiste peintre Arezki Metref qui a réalisé la couverture du roman, pour nous envoyer son tableau *Le doute*. Celui-ci nous a confié qu'il a tendance à retoucher inconsciemment ses œuvres artistiques après la parution des ouvrages qui portent ses créations en première de couverture. Ceci dit, le tableau reste identique à la première de couverture. Un éclairage a été ajouté, visible dans la structure en blanc. Ce retouchage nous a aidé à mieux interpréter le tableau que voici :

³⁰⁴ Voir annexe.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie



Nous voyons dans ce tableau dont l'intitulé est *Le doute*, des fragments, plus exactement des semblants de fracture à plusieurs fragments osseux, avec contusions et

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

blessures importantes des tissus environnants. Ceci pourrait refléter des structures organiques d'une modification de la structure normale d'une partie de l'organisme, à la suite d'une affection, dans le roman c'est l'accident du train, qui traduit cette lésion sous forme d'un tableau qui serait une échographie picturale.

En d'autres termes, le tableau reflète l'explosion. Certes le roman raconte l'explosion d'un train, mais nous lisons surtout l'explosion d'une mémoire, d'une raison et d'une histoire : celle du Colonel Kader devenu Skander El Ghaib. « *Regarder le silence en soi pour exister, ne plus respirer. S'effacer pour laisser traces* » (DMTNF. p70) Plus que l'effacement, ce tableau représente une rupture brutale entre le moi qui devient fracas.

Que le tableau porte lui-même l'intitulé du « *Doute* », cela s'interprète par les hésitations et les incertitudes de Skander qui n'est sûr de rien, même pas de lui, encore moins de l'existence qu'il mène ou qui le malmène. C'est l'ère des soupçons et de l'incertitude qui va installer la folie de plain-pied dans ce récit avec une mémoire qui flanche et qui va dans tous les sens.

Ce tableau explicite la disjonction qu'il y a entre le corps et l'esprit. La constitution du moi apparaît dès lors dans cette action disjonctive qui se dévoile dans le discours de Skander pour qui une réponse à une question semble être une réponse à une autre question, habillant de la sorte son discours par une ambiguïté à la fois sémantique et structurale qui traduit sa pensée aliénante.

Cette disjonction entre le corps et l'âme nous renvoie à deux notions très visibles dans ce tableau, à savoir le vide qui va engendrer la mort. Le vide se perçoit dans le creux du tableau où il n'y a pas une contenance physique en soi. Cela suppose que pour ce faire être, ce sujet manque à soi (Colonel Kader qui manque à sa contenance).

En ce lieu d'intersection qui n'enferme rien sinon le recouvrement de deux manques, celui du sujet et de l'inconscient montre clairement qu'il manque de dedans.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

C'est ce qui insinue la perte de l'être qu'il était, et donc sa mort, puisqu'il n'est pas ce qu'il est. « *Skander n'est pas votre nom.* » (DMTNF. p113) Le choix que celui-ci a opéré est une déperdition de son être qui devient non-sens, tel que nous l'avons explicité dans le schéma de Vel autour de l'aliénation de Skander.

Ce tour d'horizon autour de la question du miroir dans le roman *Dis-moi ton nom folie*, ne peut qu'être suivi d'une attention particulière aux derniers passages du roman où le narrateur cogite cette notion du miroir dans ce fragment : « *Devant le miroir (toujours question de point de vue), il ne se rend même pas compte qu'il est X, combien de fois faut-il se faire appeler par son nom pour savoir que rien ne viendra faire oublier que l'on est X.* » (DMTNF. p119) Le miroir est vu ici d'un autre point de vue ; c'est le miroir du monde devant lequel toute substance humaine est considéré comme X, dans son sens algébrique ; c'est-à-dire des inconnus : « *x ou X [iks] n. m. inv. (xvii^e) En algèbre, Symbole littéral désignant une inconnue. Les x et les y. ▫ En géométrie, La première des coordonnées cartésiennes. L'axe des x, celui des abscisses.* »³⁰⁵ Puis, cette réflexion autour du miroir engendre une équation et se poursuit dans :

Derrière le miroir, ils ne le savent pas mais derrière le miroir, c'est froid, morbide et sale, c'est sanguinolent de X, XXX ! y-a-t-il quelqu'un pour aider ? Un X ou un Y, dans ce miroir, rien de magique, rien d'idyllique, rien de merveilleux, et ô comble de malheur, pas même de solution à l'équation 4=cibles=8=collatérales=X=Y même pas en rêve. La solution, faut juste comprendre que la seule idée possible de comprendre est folie, les gens derrière le miroir pour rester derrière, ben, ils ne réfléchissent pas à ce qu'ils font sinon ils reviendraient des X : ben oui, de simple civils XY. Pour rester derrière le miroir, ou devant, ça dépend toujours du point de vue, il ne faut jamais se demander pourquoi, ni comment, sauf que des fois, à pas trop savoir pourquoi ni comment, on sait que 4 civils tués=8victimes collatérales, sauf qu'à trop se poser de question, on ne se retrouve ni devant, ni derrière mais juste au milieu. Comme

³⁰⁵ Le petit Robrt numérique, version 2014

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

cela, perdu, à tourner la tête vers les X qui continuent, dans l'équation, à se mêler aux XY et à regarder ces ex-X qui vivent comme si X et Y n'existaient pas. (DMTNF. p120)

Nous devons signaler que ce passage parle d'une vie en parallèle à travers le miroir, ou plus exactement derrière le miroir qui renvoi d'emblée à la réalité des sujets parlants ou existants. Dans ce miroir, l'ancrage du moi est relatif à trois catégories, à savoir l'imaginaire, le symbolisme et le réel. Ces trois substances renvoient à un être réel x qui s'imagine être un $x \beta$, c'est-à-dire un être imaginaire (Skander), et qui en parallèle, se symbolise par un être indéterminé, incognito : X.

Trop réfléchir sur cette notion de miroir, nous dit le passage, pousse à la folie. Non pas dans le sens que cogiter le miroir, fait de nous des fous, mais plutôt qu'il reflète la folie humaine où l'équation $4=cibles=8=collatérales=X=Y$ se classe dans la normalité, alors que ce n'est pas le cas puisqu'il s'agissait, par exemple, de tuer huit personnes alors qu'il était convaincu d'en tuer quatre et que dans tous les cas ils seront des X et des Y. Une insignifiance, un vide et un chaos. X.

Continuer de vivre et garder toutes ces équations en tête, toutes ces folies qui mettent le cerveau en éveil, car cette équation magique est un virus aliénant qui annihile toute possible pause tant mystique que vital, plus rien en tête, hormis cette équation, tout est chiffre, tout est rapport constant entre une volonté humaine et un objectif à atteindre, à savoir qui va être à la place de qui et de quoi, à moins que l'algèbre magique ne soit déjà choisie et, là, difficile de croire au destin, au mektoub ! Croire que tout cela puisse avoir un sens, mais où et surtout comment cela peut-il avoir un sens ?! (DMTNF. p121)

Ces quatre cibles peuvent être les quatre blessés de l'explosion du train qui s'est réellement passé en Algérie et qui a provoqué justement quatre blessé et un porté disparu, ce que nous pensons qu'il a été romancé dans ce roman de Dis-moi ton nom folie par la figure de Skander. Nous tirons du fait divers signé Farida K ce passage :

Un accident de train fait 4 blessés et un disparu près de Boumerdès
C'est un véritable cauchemar que vient de vivre, tôt ce jeudi, la région

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

d'Aumale dans la wilaya de Boumerdès avec le télescopage entre un train de marchandises assurant la ligne Alger–Constantine et une locomotive venant de Bouira. On connaissait les multiples déraillements des trains de marchandises entre Mohammadia et Saïda, voilà que la SNTF doit faire face, au moment où elle a lancé un important chantier de modernisation de ses locomotives et même des voies de liaison, à un nouveau drame qui a fait, jusqu'à maintenant 4 blessés et un porté disparu.³⁰⁶

Puis, nous passons à une autre phase où tout être est X devant le miroir. Même si X ne se nie pas, il est négation. Il convient de signaler que Skander ne voulait rien savoir de lui-même et l'illusion identitaire qu'il a créée prend la place de la réalité, où l'effort d'exclure un traumatisme vécu (l'explosion du train), l'a conduit à s'exclure soi-même en devenant la Négation. Mais dans le passage ci-dessous, le narrateur met l'accent sur l'étrangeté de l'être humain. « *X en rapport à Y. Roman X, Film X, Né sous X, sans savoir que tout est X. Tout est inconnu devant le miroir, mais derrière le miroir, devant, enfin ça dépend d'où on se place, XXXX faut-il une seule lettre pour définir une vie, une seule lettre pour définir un être humain qui respire ?* » (DMTNF. p122) X devient non pas une valeur inconnue mais la personnification de l'être tout court qui prend le caractère de cette compulsion qui apparaît comme fatal où l'image dans le miroir annonce l'anéantissement. Si X est mort dans un groupement alors le sujet parlant dira qu'il y a les personnes de ce groupement moins X, ce X qui n'est pas, qu'il soit porté disparu, ou simplement mort.

La vie humaine, il y a donc une hiérarchie lorsque l'on est derrière le miroir, il y a les X, les Y et puis autres, les bonnes lettres pour la meilleure des équations possibles. Mais avant toute chose un A ou un B ou même un S, cela reste un X ou un Y. Il ne faut cependant jamais le dire quand on est derrière le miroir, car ils sont tous devenus des ex-X et des ex-Y. Il n'est pas étrange que pour les appeler, pour les nommer, il faille les mettre dans une soustraction, les prendre du groupe de X pour dire qu'ils n'en font plus partie et seulement faire comprendre qu'ils ont quitté ce groupe pour en créer un tout nouveau, le

³⁰⁶ Farida K. <https://www.vitamedz.com/fr/Algerie/le-tunnel-en-feu-empeche-toute-160670-Articles-0-0-1.html>

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

groupe des enlevés du groupe des X et Y qui ne sont que des prolétaires ne comprenant rien à l'économie humaine. (DMTNF. p122)

Pour élucider cette notion de miroir, nous avons demandé à Lynda-Nawel Tebbani ce que peut le miroir dans cette question : dans le dernier chapitre de votre roman vous cogitez haut et fort la notion du miroir. Dans le roman, Skander voit le roman comme une vie en parallèle. Que peut le miroir ? telle a été sa réponse :

Le miroir est le fantasme d'une symétrie tronquée. Le miroir est une réalité diffractée. Skander ne se voit qu'au travers de ses cicatrices.

Le passage dont vous parlez est plus particulier, étrange...

Le X et le Y, le miroir de la culpabilité.

Dans les tréfonds du psychique, le refoulé se mire dans quelque chose de diffus, entre inconscient et verbalisation.

Combien de temps passons-nous à nous regarder dans les yeux ? A nous dire nos quatre vérités et les oublier une fois le miroir passé ?

Le miroir nous est horreur car il nous dénude, nous montre réel, à la fois monstre et bestial. Le miroir est le dénuement de notre réalité voilée par nos yeux. Le miroir nous montre ce que nous sommes, à l'envers. Le parallèle et l'asymétrie du miroir est la béance de notre principe de réalité : ce que les autres voient de nous, derrière le masque de nos attentes, de nos fantasmes et de nos volontés cachées.

Le miroir est notre évidence.³⁰⁷

Cette réponse nous renvoie au corps du personnage principal qui ne fait pas corps avec le sujet et peine à devenir un, étant donné qu'il ne l'est pas. Le miroir est cette expression qui le fait retourner incessamment à son identité réelle en reflétant son vide existentiel et sa néantisation, puisqu'elle pointe du doigt sa non identité, ou son mensonge identitaire. Le miroir est alors l'expression de la vérité et de l'authenticité devant le mensonge qui efface la mémoire et fait devenir fou.

³⁰⁷ Latachi, Imene, « Ecrire la folie au contemporain. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », Paradigmes, vol. VII, n°3, septembre 2024, p 4.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Au terme d'analyse de la portée symbolique du miroir dans le roman *Dis-moi ton nom folie*, nous pouvons dire que le miroir reflète l'image d'un Moi tronqué et d'une cristallisation d'un être fantasmé qui prend l'image d'un corps qui n'est pas sien, renvoyant à la défaillance de l'image spéculaire. Si l'aliéné qu'est Skander se définit par un « *je ne suis rien* », c'est parce qu'on se regardant dans le miroir, il a reconnu sa double identification entre Skander et Kader qui a conduit à la suppression de son essence même. La glace lui renvoie son vide à l'intérieur duquel il n'y a plus d'image, mais simplement le néant, rien. C'est ce qui explique cette expression dans le roman : « *Quand il se vit dans le miroir il ne se reconnaît pas. Qui était cet homme frêle, pâle et jauni ?* » (DMTNF. p43)

Dans cette aliénation, le miroir est synonyme d'une répugnance car il renvoie à la réalité telle qu'elle est le plus fidèlement possible. Que la Réalité soit repoussante, ce n'est pas le défaut du miroir pour le détruire, tel que Skander a fait du miroir de l'asile, mais c'est cette réalité qu'il faut changer après l'avoir regardé de face.

III. Le surêtre

Passons à présent à l'examen du miroir dans le roman *Une valse*. Chez Chahira le miroir n'est pas l'expérience d'un traumatisme, qu'il soit crânien ou identitaire. Elle s'y mire comme pour mettre l'accent sur sa beauté et donc il s'agit d'une attitude narcissique, ou bien le miroir est pour elle un rappel à l'être qu'elle était avant de sombrer entièrement dans la psychose. Dans ce dernier cas, il lui reflète une image déformée de ce qu'elle est devenue avec les kilos en plus que son médicament Olanzapine lui fait subir, comme effet secondaire du calment de ses crises.

L'expérience spéculaire chez ce personnage est l'expression d'un Moi démesuré qui se regarde avec satisfaction et l'exprime haut et fort. Se prenant d'amour envers elle-même, Chahira incarne le mythe de narcississe. Raison pour laquelle nous avons opté pour ce terme de surêtre, autrement dit elle se surpasse dans son être, manquant de se défier par elle-même. Ainsi, après s'être fatiguée dans son travail de couturière,

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

elle s'est offerte une pause dans laquelle elle se contemplait en s'amourachant sur son reflet :

Elle s'était penchée sur son ouvrage pendant plus de deux heures ; sa pause était bien méritée. Méritées aussi, le plaisir de céder à la tentation de sa petite glace qui, du coin de table où elle la posait toujours, l'invitait avec insistance à s'y mirer. Elle ne la poserait pas avant dix minutes. Comme elle l'avait fait la veille et le jour d'avant, comme elle le faisait quotidiennement. (UV.p15)

Contrairement aux deux autres narrations, Chahira s'approprie son corps, elle y est même fascinée. A partir de ce moment, nous pouvons dire qu'il y a investissement de Chahira sur elle-même, elle contribue notablement à le dynamiser et donne toute liberté aux pulsions de son moi, notamment dans ce passage :

Elle jaugerait la beauté de ce visage. Elle en admirait l'ovale ; le menton arrondi, à la fois décidé et boudeur ; la symétrie ; la fine sculpture. Tout cela, elle savait d'avance qu'il lui donnerait satisfaction. Puis, elle s'attarderait sur d'autres détails, avec plus d'inquiétude. Elle scruterait le contour des yeux, guettant la moindre ridicule. Elle n'en trouverait pas. (UV.p15)

L'égotisme de Chahira, il est clair, est démesuré. Éprise d'elle-même, elle se compare à une fine sculpture, tel que mentionné dans la citation. Restant immobile, devant tant de charme, la description donne aux lecteurs toute la matière pour prendre Chahira pour une statue de marbre de Paros. Cette statue fait la couverture du roman que voici :

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie



Cette sculpture dessine des traits symétriquement justes. Les yeux, et quoique fermés, laisse voir deux astres étincelants, avec des cheveux qui lui donne l'aspect d'une déesse. Les joues riment parfaitement avec la grâce que dégage la bouche bordée par des lèvres infailibles qui se placent au-dessus d'un nez grec qui offre à ce visage toute l'harmonie qu'il faut pour dépasser le rang des humains et être déifié.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

C'est à travers ce regard que Chahira se voit à tel point qu'elle s'est comparée à Romy Schneider, puis à l'édifice de Sissi l'impératrice.

C'est fou comme Sissi lui ressemblait. (...) Oui, elle lui ressemblait. Certes, sa chevelure à elle était loin d'être aussi longue, elle lui arrivait au milieu du dos, mais elle descendait, elle aussi, en lourdes cascades le soleil s'empressait de rendre hommage, mêlant ses rayons à sa belle couleur auburn. Et, dans son teint pourtant fatigué par les longues années d'inquiétude et de tension mentale, persistait un peu de cet éclat, de cette pureté qu'elle détectait chez la dame du portrait et qui, à quarante ans, l'autorisait encore à se contenter de son propre attrait, rejetant fards et bijoux. Enfin, il y avait le regard sombre et lointain, le regard de celui que préoccupait des rêves d'ailleurs et des pensées inaccessibles aux âmes communes. Elle sourit imperceptiblement, fière de ressembler à cette femme. (UV.p176)

Chahira tient à ce leurre et bâtit un Moi qui s'édifie autour de ces fantasmes. Il faut préciser que le terme de Narcissisme, que ce soit pour Freud ou Lacan, renvoie au mythe de Narcisse, c'est-à-dire d'une histoire d'amour où le sujet fini par si bien se conjindre avec lui-même qu'à trop se rencontrer il trouve la mort. Chahira, elle aussi a risqué une tentative de suicide tout en regardant son reflet dans Le Danube.

C'est bien là le destin de Narcisse qui s'énamoure d'un autre qu'il croit être lui-même, ou qu'il se prene de passion pour quelqu'un sans se rendre compte qu'il s'agit de lui-même. Mais, il est clair qu'il est en déperdition à tous les coups, tellement son regard est porté vers son intériorité, il se perd au sein de lui-même, tel que le démontre Thomas Grison dans Symbolique du miroir : « *Le symbolisme du miroir, de fait, rejoint en partie celui du labyrinthe car, s'il peut comme pour Narcisse perdre ou confondre tout à fait celui qui y plonge son regard* »³⁰⁸

Nous remarquons dans l'extrait ci-dessous qu'en plus du narcissisme que nous avons relevé dans le regard du reflet du miroir, la folie des grandeurs s'empare de l'héroïne. Freud justement traite le narcissisme chez les psychotiques : « *Dans le texte de 1914, l'observation du délire des grandeurs chez le psychotique conduit Freud à*

³⁰⁸ Grison, Thomas, Symbolique du miroir, MDV éditeur, Paris, 2019, p14.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

définir le narcissisme comme l'attitude résultant du report, sur le moi du sujet, des investissements libidinaux précédemment portés sur des objets du monde extérieur. »³⁰⁹ à bien y voir le narcissisme chez Chahira se présente sous une double face. La première étant le stade d'amour porté vers soi, et le deuxième réside dans l'admiration de soi à travers l'autre auquel elle s'identifie.

Ce narcissisme de Chahira est relativement fragile et la mène d'un seul coup à son propre déséquilibre, puisqu'elle verra si grands les petites imperfections de sa peau.

Son regard lui semblerait quelques peu terne et elle noterait l'apparition de deux petites taches brunes. A peine perceptible, il est vrai, mais qu'elle ne verrait que trop bien, elle. L'élasticité aussi commençait à donner ses signes de fatigue, et quelques nouveaux cheveux blancs ornaient sa belle crinière auburn. Une panique soudaine la saisit, et une envie de pleurer. Ce beau visage distingué, dont elle s'était toujours secrètement enorgueillie, allait-il la trahir, lui aussi ? La laisser tomber ? (UV.p176)

Ceci dit que Chahira miroite sa condition de femme à partir du miroir. Si elle est soucieuse de son reflet, c'est surtout par rapport à l'image que la société fera d'elle, elle l'asociale, elle la maudite, telle que l'auteure nous la confirmait :

Le miroir est en effet un symbole central dans le roman. Il reflète l'angoisse de l'image qu'on se fait de soi-même et qu'on donne à voir au monde extérieur, qui exige de nous qu'on se conforme à certaines normes esthétiques et comportementales, c'est-à-dire qu'on corresponde à certaines normes de beauté – cette exigence est bien sûr, plus pesante sur les femmes – mais aussi qu'on se comporte de manière « sociable », « respectable » etc. Ces exigences sont forcément angoissantes pour Chahira car, bien qu'elle soit décrite comme belle, le caractère éphémère et donc fragile de cette beauté lui est constamment rappelé par le fait qu'elle est au seuil de la quarantaine ; de plus elle enfonce les normes esthétiques en étant en surpoids. Mais c'est surtout l'autre image – l'image sociale – qui l'angoisse, elle, la femme solitaire et non conformiste.³¹⁰

³⁰⁹ Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, Dictionnaire de la psychanalyse, Fayard, 2006, P1081

³¹⁰ Latachi, Imene, Interview avec la romancière et l'universitaire Lynda Chouiten : «La folie perturbe, dérange notre confort moral et intellectuel, suscite en nous des interrogations, de la réflexion. » Langues & Cultures, vol. VII, n°3, décembre 2023, p 8. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/237837>

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Cet objet culturel privilégié qu'est le miroir est dans ce roman, une forme schématisée du miroir de Vénus, qui, opposé à l'arc d'Apollon, reflète la féminité et la douceur qu'une femme se doit de se confirmer, sans quoi elle en est rejetée dans l'immédiateté. Autour du miroir de Chahira, nous avons surtout essayé de toucher la question de son identité, qui est clairement apparente par rapport aux deux autres romans. Cette héroïne apparaît ainsi non en quête de soi-même, mais elle a parfaitement conscience de son identité et surpasse son moi en fantasmant sur des êtres adulés et respectés qu'elle s'identifiait à eux, faisant du roman *Une valse*, « Chahira au pays des miroirs », où le miroir donne à lire autrement le conte de *Blanche-Neige* qui se mire dans la glace en répétant : « *Miroir, Miroir de mon désir suis-je encore la plus belle ?* »

Au terme de cette analyse, nous pouvons dire que le miroir chez Chahira représente le contre reflet du personnage de l'effacement qui s'efface jusqu'à devenir un non-être. Chahira, par contre, a un surêtre : sûre d'elle-même, son moi est démesuré. Ceci déclenche le portait et le contreportrait dans notre corpus. Quant au roman *Dis-moi ton nom folie*, son personnage représente ce que nous avons nommé un Aliénètre, autrement dit un personnage aliéné, étranger à soi. Le miroir lui reflète l'image spéculaire d'un autre qu'il était, mais qu'il n'est plus.

A l'issue de notre réflexion, nous pouvons dire que le miroir est le reflet d'une identité fragilisée et d'une relation conflictuelle que le moi d'un personnage fou entretient avec lui-même, voulant ou s'effacer, s'anéantir, ou s'affirmer jusqu'aux surpassements de soi, mettant en œuvre une introspection poussée au paroxysme, tout comme l'exaltation des désirs.

C Du miroir à la mémoire

La réflexion que nous avons menée autour du miroir dans notre corpus nous a conduit à analyser nos personnages dans leur entité, c'est ce qui nous a permis de pointer du doigt la folie dont est atteint chaque personnage de chaque narration. Nous allons démontrer dans ce qui suit comment se manifeste la défaillance de la mémoire

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

comme conséquence directe du théorème folie, ad et : un corollaire de la folie. Nous devons signaler que si le miroir nous a permis de réfléchir sur l'état des personnages, la mémoire, elle, nous conduit directement à l'affaiblissement et l'effondrement total de leur esprit.

Dans la solitude de nos personnages, qui, atteints de folie, vivent dans l'ombre, le silence devient le maître-mot parleur qui rend compte d'un traumatisme crânien qui se traduit par la défaillance de la mémoire, à travers l'oubli, ou pour citer le terme employé par Samir Toumi : «*les effacements mémoriels.*»

Outre que les effacements du corps, nous passons aux effacements de la mémoire jusqu'à son éclatement total. Dans ce cas de figure, les romanciers écrivent l'oubli, sachant que chacun l'écrit d'une façon qui lui est particulière. Nous allons disséquer à présent la mémoire de chaque personnage et dans quelle mesure se produit le dysfonctionnement mémorial à partir de leur neurasthénie, c'est-à-dire leur troubles physiques et psychiques.

A l'instar d'une mémoire effacée, les personnages tournent le dos au passé, se détournent du présent ou se tournent vers le futur. Notre corpus nous permet alors d'analyser la temporalité dans tous ses états, tout autant que l'atemporalité qui épuise leur mémoire en les renvoyant à leur malaise psychique.

La description de la phase avant l'effacement mémorial représente le joyau qui nous permettra de trouver la cause de cet oubli pour donner une tentative de réponse à notre problématique. Pour ce faire, nous avons opté au commencement par analyser ces faits dans *Dis-moi ton nom folie*, dans *L'effacement*, puis, pour finir, dans *Une valse*. Cette disposition n'est pas fortuite puisqu'elle nous permet de stabiliser les degrés des effacements de la mémoire des plus accentués aux moins prononcés.

I. La mémoire fracassée

Dis-moi ton nom folie est un roman qui raconte la construction identitaire négative de Skander, qui, indice révélateur, porte le nom de El Ghaib, autrement dit

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

l'absent. S'il est vrai que ce dit Skander est absent du lieu où il devrait être, c'est-à-dire l'Algérie, où il est porté disparu/absent, il est aussi absent de la personne qu'il devait être (Kader), ajoutant à cela qu'il a un air absent dans son asile, dans le sens où il ne porte aucune attention à ce qui l'entoure. Skander est in absentia, étant à deux doigts d'être éternellement absent, et donc mort.

Dans un effet de solitude, de souffrance interne non-extériorisée ou sinon ambigument révélée, l'absence se mesure chez lui par rapport à autrui, et, fatalement, par rapport à lui-même. Il convient de souligner que Skander n'acceptait pas la présence des autres, quitte à ce qu'il soit son psychiatre lui-même, parce que *les autres-êtres-imaginaires* étaient une invention dans sa tête, quant aux *autres-êtres-réels*, ils se trouvaient exclus de son monde, qui ne constituent pour lui qu'une cause de dérangement : « *Skander el Ghaib, qui se mure dans le silence. Se taire pour ne pas avoir à échanger avec l'autre qui le poursuit toujours et qui se mêle à sa solitude. Il se terre (ou se taire). Il ne sait plus* » (DMTNF. p15). Cette absence de l'autre autour de lui ne peut que favoriser son déclin psychique : « *La présence d'autrui est un rempart contre la folie.* »³¹¹ tout comme l'atteste Soskin Jonathan en mettant l'accent sur la nécessité de la présence de l'autre chez les êtres normaux.

Un [être] en appelle un autre dans l'espace d'une fracture, la béance d'une plaie ou le fantôme d'un membre. Comme l'illustre exemplairement, à la source du concept merleau-pontien d'empiétement, celui de Sartre et de Merleau-Ponty en la personne de Beauvoir et de son roman *Le Sang des autres*, c'est le mouvement même par lequel l'absoluité d'une [Essen] ne peut qu'entrer en conflit avec l'absoluité d'une autre qui rend compte de leur enchevêtrement essentiel.³¹²

³¹¹ Bendahmane, Yasmine, Utopie identitaire : l'écriture de la re-possession identitaire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, Université Ain Témouchent-Belhadj Bouchaib, Thèse soutenue 12/09/2023

³¹² Cavazzini, Andrea et SOSKIN Jonathan, « Le temps après l'éternité. Sur les Notes de Charles Péguy », in Cavazzini Andrea et Soskin Jonathan (dir.), Charles Péguy : Note sur M. Bergson et Note conjointe sur M.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Dans cette solitude acerbe, où ni la présence de l'autre, ni celle de soi, est la bienvenue, Skander efface l'altérité et avec elle son identité. « *La mémoire l'esquive lui-même. Il est là, dans une rue d'une ville qu'il ne connaît pas, à esquiver jour après jour, trottoir après trottoir, des gens qui ne le voient pas. Peut-il au moins se rappeler son nom, Skander ?* » (DMTNF. p83) C'est là que sa mémoire flanche. « *Skander ne sait plus ce qu'est avoir une mémoire.* » (DMTNF. p93) Précisions que sa perte une fois en France, avant d'être définitivement interné dans l'asile psychiatrique, l'a fait passer de l'égarement routier, à l'égarement mental:

De toute façon, depuis l'accident, il hait les trains. Mais cela est une autre histoire et sa mémoire s'égare... Combien de fois faut-il se perdre pour arriver à se nommer ? Il a tout perdu jusqu'à son nom, il ne sait plus ; on lui avait pourtant dit de tourner à gauche. Skander el Ghaib, l'errant aux motifs bigarrés qui débarqua de sa solitude trompée de pluie dans cet asile un jour de printemps précoce, comme on arrive non invité chez les gens qui n'ont pas assez de couverts pour le souper. (DMTNF. p22)

Le rapport au monde de ce personnage est en déperdition graduelle, qui va de la perte du chemin à la perte de soi. Cette perte de soi s'est manifesté sous forme d'une mémoire fracassée compte tenu de l'explosion du train, mais Skander a également occasionné sa propre perte à travers son illusion identitaire : « *Le mensonge étouffe la mémoire.* » (DMTNF. p128) Alors une passivité du personnage se dégage et qui va faire en sorte d'anéantir ce qui reste de cette mémoire, c'est-à-dire ses bribes, son fracas, pour devenir « *Fou de sa mémoire.* » (DMTNF. p127). Skander, le fou, l'amnésique, se dresse tel un bout de personnage qui refuse sa folie, son amnésie et qui se refuse même au monde, symbolisant ainsi le Refus, ce terme selon Le petit Robert renvoie en psychologie au négativisme, au refoulement et au reniement :

Fou, amnésique, Skander réfute ces termes. Il est dans les plaies de sa

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

mémoire. Une mémoire traumatique forte. C'est dans l'évidence de cela que Skander se bat. Il ne sait pas qui il est mais réfute les qualificatifs. Il veut un nom. Et ce nom il le cherche partout, dans les étoiles, les livres, les chants... Il refuse d'être catégorisé, d'être enfermé dans un adjectif. Il s'efforce de se souvenir mais ne lui revient que des fragments, des éclats, des murmures. La folie de se souvenir que l'on n'a pas de mémoire, c'est tout de même fort !³¹³

Ne sachant plus qui il est, ou qui est cet être qui se cache derrière lui, Skander arrive tant bien que mal à se mouvoir et est présent dans la présence des absents, il manque à son moi et ses déficiences d'ordre mémoriel se regroupent chez lui sous le terme d'oubli qui loin de l'amuser apaise son âme et son esprit fracassé, fragmenté. C'est de cette manière que le silence le raconte et balbutie sa négation :

- _ Je n'aime pas parler.
- _ Rien ne vous y oblige.
- _ Vous m'avez amené ici.
- _ Vous vous êtes perdu Skander.
- _ On ne se perd pas dans le silence de l'amnésie, on jouit d'une errance amusante.
- _ Cela vous amuse l'oubli ?
- _ Cela m'apaise.
- _ *A paese*, sans pays.
- _ Sans patrie, cela fait cliché, non ? Ne plus savoir, ne plus rien dire sur soi. Je vous l'ai dit, je n'aime pas parler surtout. (DMTNF. p95)

Dans son quotidien, où l'ambivalence génère la folie, Skander se souvient de ses passions les plus lointaines enfuies dans une mémoire certes fracassée, mais qui reste intacte lorsqu'il s'agit de lui rappeler le chant andalou, le Maalouf, le rythme Zidane, son culte de l'ébénisterie ainsi que ses lectures préférées :

De sa mémoire perdue demeurerait ce cri devenu chant dans une autre cave poussiéreuse, où les peaux en lambeau tombaient de ces corps qui, devenus instruments d'une vérité anonyme, avaient le sursaut de refuser leur défi : résister ou mourir de ses coups ; lui, le tortionnaire

³¹³ Latachi, Imene, « Ecrire la folie au contemporain. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », Paradigmes, vol. VII, n°3, septembre 2024, p04.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

mélomane, était craint pour sa lubie. Frapper du pied au rythme.

Le soulagement. (DMTNF. p93)

Le dilemme étant qu'une fois qu'il ouvre les yeux, tout ce monde féerique part en fumée. Cette fumée qu'il laisse s'élever en fumant et qui rappelle toujours le même traumatisme : l'accident, le train, Constantine, et les feux aux wagons. « *Fermer les yeux pour garder intact un détail du souvenir, une odeur, un son, une couleur, un paysage.... Ouvrir les yeux et tout voir partir, s'évanouir. C'est ce moment de douleur que Skander vit inlassablement, incapable de poursuivre le papillon chantant de son exil.* »³¹⁴

Ce passage rappelle la conception strictement empirique de la mémoire chez Freud pour qui la mémoire n'est pas un réceptacle de souvenir, mais elle est plutôt « *un système mnésique qui démultiplie le souvenir en différentes séries associatives et désigne finalement sous le nom de trace mnésique.* »³¹⁵. Comme la mémoire chez Skander est fracassée, au lieu de démultiplier les séries de souvenirs, elle envoie des bribes de souvenirs enfuis où le personnage est dans une jouissance extrême ayant atteint l'apothéose d'une vie, puis, subitement, il ouvre les yeux pour se retrouver dans un asile grillagé, c'est ce qui rend ce personnage enfermé, silencieux, sans passé, sans présent, encore moins pensant à un futur.

Ainsi, Skander refuse toute temporalité, car le moment est selon lui un espace de temps qui ne pourrait être qualifié de « bon » ou de « mauvais », car le temps n'existe plus : « *Mais qu'est-ce qu'un bon moment, quand nous ne possédons plus aucun lien direct avec une temporalité qui viendrait baliser notre chemin ?* » (DMTNF. p125) Si Skander est anhistorique, cela tient à sa conception de l'avenir qui n'existe pas et qui rend son existence un éternel présent maladif, alors le futur ne peut

³¹⁴ Latachi, Imene, « Poétique du silence. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », Paradigmes, vol. IV, n°2, janvier 2024, p7.

³¹⁵ Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse, PUF Presses Universitaires de France, Paris, 1967, p 415

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

être qu'une extension d'un présent insoutenable, anéantissant. Cette question d'anhistorisme nous renvoie à un passage où Skander exprime son refus du temps dans un asile dépourvu d'horloges :

De retour sur la terrasse engagée. Je ne sais même pas l'heure qu'il est, ni quel jour, je ne garde aucune mesure du temps. Cela me fait du bien de ne plus courir après lui. J'ai encore dormi toute l'après-midi, je n'ai aucun repère, mais je ne me sens pas perdu. Est-on perdu lorsque l'on se terre ? Dès que je verrai Loth, je lui demanderai de voler, partir, pas voler, je ne peux pas. Je ne sais pas. (DMTNF. p125)

Se dessine dans cet extrait l'acte de son esprit qui consiste à se nier, à rejeter son rapport avec le temps, la vie et par là même l'existence. En somme, Skander biffe le temps, mais sa mémoire fonctionne par un truchement de souvenir, comme par réminiscence, et c'est elle qui lui biffe ses souvenirs par l'oubli qui dissout l'être de son identité. C'est de la sorte que ce personnage s'ancre dans le passé dont il ne garde pas le souvenir, mais c'est ses quelques moments du passé qui s'imposent à son organisme.

II. La mémoire effacée

Évoquer la mémoire effacée dans le roman de Samir Toumi, revient à étudier la mémoire du personnage qui se vide et que, rappelons-le, l'auteur qualifie d'«effacement mémorial». L'oubli chez ce personnage s'est opéré exactement après ses effacements dans le miroir. Donc, le personnage anonyme, sans-identité, après s'être devenu un sans-reflet, devient un sans-mémoire.

La dislocation des diverses fonctions psychiques de ce personnage, revoit à sa schizophrénie, mais le dysfonctionnement de sa mémoire, le fait régresser jusqu'à sa perte totale du contact avec la réalité. Nous revenons vers son premier oubli qui a eu lieu à Oran. C'est en se levant le matin qu'aucun souvenir de la veille n'a daigné

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

monter à la surface :

L'horloge de mon téléphone indiquait dix heures trente du matin. Je n'avais aucun souvenir de la soirée précédente. Mon cœur s'est mis à battre d'inquiétude. J'ai tenté de reprendre mes esprits pour faire défiler les événements de la veille. (...) Et là, plus rien, le trou noir, jusqu'à mon réveil de ce matin. (L. p.179)

Nous remarquons que le personnage assoie une temporalité précise par rapport à son premier oubli. Si la mémoire est dérégulée, la notion de la temporalité n'a pas encore subi d'altération. Cela fait en sorte que le personnage n'a pas encore perdu la raison puisqu'il parvient à s'inscrire dans l'horizon du temps.

Toutefois, la notion du temps accompagne celle de la perte de la mémoire. Le narrateur situe le premier effacement mémorial à partir d'un point précis du jour, qu'il détermine par référence à une instance temporelle, mais après un temps précis, il remarquera sa perte de ce sens temporel : « *J'avais perdu la notion du temps.* » (L. p.181). Cette déperdition telle qu'elle est décrite rejoint la théorie de Minkowski pour qui « *La schizophrénie fut regardée comme une altération de la structure existentielle du sujet, comme une perte de contact vital avec la réalité, et enfin comme une incapacité à s'inscrire dans une temporalité.* »³¹⁶. Ne pouvant se remémorer les scènes ainsi que les actions qu'il a entrepris la soirée, il demande à son chauffeur Kada de lui rappeler ce qu'il a réalisé la veille, prétextant que son médicament contre les migraines avait comme effet secondaire la perte momentanée de la mémoire.

A partir de ce moment, ce personnage atteindra une telle descente schizophrénique, au sens psychiatrique, c'est-à-dire une phase dépressive, qu'il lui sera impossible de reprendre le contact avec le réel, et donc cela coïncide avec la déperdition totale du héros qui a le présentiment de bousculer vers un stade avancé de son mal psychique : « *Mon cœur battait à tout rompre, je pressentais que cette*

³¹⁶ Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, Dictionnaire de la psychanalyse, Fayard, 2006, P1442

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

absence n'annonçait rien de bon. » (L. p.182) le personnage révèle avoir vomi la vie et son âme aussi. Nous pouvons dire que c'est la phase du développement de sa maladie mentale à partir du moment où son crane a été touché par l'effacement mémorial, puis l'effondrement général.

Tout se bouscule. Le sous-chapitre prend fin alors que le personnage crie très fort « *ne vouloir quitter Oran.* » (L. p.183); le retour précipité à Alger se fait dans l'immédiateté ; le chapitre se clôture ; dernière partie du roman intitulée Absences ; les vingt-sept dernières pages ; le roman se clôture : c'est l'installation de la folie dans le roman qui en est la cause directe derrière cette hâte narrative que la perte de la mémoire a occasionnée.

La dernière partie de ce roman, rappelons-le, intitulée Absences, va décrire l'ensemble des oublis du personnages, et donc son trouble mémorial. Un autre point en commun avec Skander, c'est la déficience cognitive de leur mémoire qui se caractérise par une ambivalence temporelle puisqu'elle efface les récents souvenirs et garde les plus anciens, voire ceux d'un passé lointain : « *Le Docteur B. m'a assuré que mes plus anciens souvenirs ne disparaîtraient pas, mais je ne crois plus. Je n'arrive plus à lui faire confiance. Je suis persuadée n'être pour lui qu'un simple cobaye* » (L. p.187) Ce clivage schizophrénique fera du récit un fragment d'une histoire de folie où le personnage ne verra du monde qui l'entoure qu'une suite de conspirateurs qui font de sa vision de vie une application de la théorie du complot.

D'une mémoire qui s'efface, le personnage passe à une raison qui, elle aussi, s'efface. Décidé, il demande à son psychiatre s'il ne lui a pas tendu un piège en étant derrière chaque scène qui lui est arrivé :

Lorsque je l'ai revu à mon retour d'Oran, je lui ai demandé s'il connaissait Houaria et s'il m'avait suivi dans cette ville. Il a bien entendu nié, haussant les épaules, mais je ne l'ai pas cru. J'ai détecté d'infimes gestes, qui trahissent un trouble certain devant mes questions. (L. p.188)

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Ceci nous mène à constater une paternité entre la notion de la folie et de l'oubli à travers la mémoire. Le personnage perd la mémoire, pour perdre par la suite la raison, caractérisant de la sorte la figure du fou comme le décrit Gladys Swain dans son ouvrage *D'une rupture dans l'abord de la folie* : « *absent au monde, exclu du sens, oublieux de soi* »³¹⁷

En effet, dans l'enchaînement des événements les crises de violences accompagnent l'oubli. Le personnage devient de suite « *Un homme dangereux, déséquilibré et violent.* » (L. p.189) pour qui sa vie est « *un immense morceau de gruyère* » (L. p.195) étant donné les vides mémoriels, mais lorsqu'on lui apprend qu'il a violenté, il s'imagine un complot monté de toutes pièces par tous ceux qui l'entourent puisque d'après ce dernier « *Le Docteur B. avait réussi à retourner toute ma famille contre moi* » (L. p.195). Suite à cette régression de son psychisme, l'internement dans l'asile psychiatrique devient une nécessité pour la société où il se trouve, car il représente un danger permanent, mais pour notre personnage l'activité de psychiatrie du Docteur B. « *n'est qu'une couverture, visant à me mettre en confiance, et ainsi à me surveiller.* » (L. p.198)

En analysant ses faits et gestes, nous voyons que la cause de ce trouble et du complot que l'esprit affaibli dicte au personnage comme une vérité, tient de sa perte identitaire et de son identification à son père, qui déjouait les plans les plus ardues du colonisateur français. C'est dans son délire schizophrénique que le fils s'imagine être en présence de son père et qu'ils forment « *un plan de riposte contre le machiavélique Docteur B.* » (L. p.197)

Dans ce consensus, le fils s'efface derrière le portrait de son géniteur, lui laissant l'espace même de son identité : « *Je le regarde, il est mon miroir, je prends*

317 Gladys Swain, « *D'une rupture dans l'abord de la folie* *Libre*, n° 2, Payot, 1977, p. 197.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

ses mots, ils deviennent miens. » (L. p.214) et qui, dans le délire du fils s' imagine son progéniteur lui demander « *d'oublier et d'effacer les images de sa mémoire.* » (L. p.214) et nous voyons ainsi le processus de schizophrénie qui se réalise à travers la scission de l'esprit du fils, puis son effacement identitaire, où la folie le prend en otage en effaçant sa mémoire, faisant de lui un esprit sans corps, puis un corps sans esprit, pour le métamorphoser par la suite en une substance sans corps et sans esprit.

III. La mémoire décontenancée

Chahira Lahab dans *Une valse* se verra elle aussi être atteinte dans sa mémoire, ce qui va faire en sorte qu'elle perdra la notion du temps, puis celle de la réalité, et ce, avant même que son psychiatre diagnostique son mal mental : la psychose.

L'oubli chez ce personnage est un processus qui passe par plusieurs étapes. La première étant la perte des noms d'écrivains, ainsi que les intitulés de leurs ouvrages, que nous avons exploité dans la première partie de thèse, et ce en analysant l'intertexte qui s'y dégage. Afin de ne pas répéter les mêmes citations, nous pouvons rappeler les trois scènes où Chahira cite des auteurs dont elle oublie les noms, notamment en ce qui concerne Jean-Paul Sartre, Frantz Kafka et Virginia Woolf. De suite, la mémoire de Chahira efface le nom des acteurs notamment celle de Romy Schneider.

La deuxième étape étant la perte de la notion du temps avec les heures de sommeil qui s'éternisaient et qui affectaient peu à peu sa notion du réel, puisqu'en s'assoupissant elle se déconnectait de la réalité : « *Neuf heures trente. Elle avait, une fois de plus, trop dormi. Cela faisait six ans déjà qu'elle avait du mal à lutter contre le sommeil. Réveils tardifs ou alors douloureux le matin.* » (UV. p.24)

C'est en ce moment-là où elle n'arrive plus à ouvrir les yeux que son lien avec la réalité se trouve dans un état délabré. C'est le cas de préciser que ses assoupissements se produisaient malgré elle, peu importe le moment où le lieu, même ceux où elle ne supportait voir les gens dormir, notamment dans les transports publics :

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

« *Ultime signe de la défaite de sa volonté, des assoupissements inopinés pendant ses trajets par bus, alors que, méfiante de nature, elle avait toujours méprisé les gens qui s'endormaient dans les endroits publics.* » (UV. p.25). Cet extrait marque le passage de la perte de la notion du temps, à celle de l'espace. Notion temporelle puis spatiale perdue, cela installe l'atmosphère de la folie où le personnage se perd entièrement :

Elle voyait sa raison s'éloigner, s'éloigner à grands pas, voici donc la folie, la vraie, la noire ; cette fois-ci. Celle où le Réel disparaît, perdu entre les harpies menaçantes, rires funestes et danses orgiaques. Celle qui, si elle vous engloutit, ne vous laissera aucune chance de revenir vers la lumière. (UV. p.126)

La perte de la mémoire mène le personnage directement vers la folie. C'est ce qui nous pousse à dire que l'oubli est la cause de la folie dans ce récit. Le personnage perd les notions de temps et de l'espace et se perd dans sa propre intériorité où seul le regard porté vers soi se fait maître.

Dans son naufrage intérieur, Chahira est absorbée dans la contemplation du statut d'Elisabeth de Bavière, l'impératrice Sissi, où elle s'y identifiait en perdant peu à peu son étant, toujours avec une trouée temporelle qui l'accompagne. Dans ce cas de figure, c'est à l'Autre de lui rappeler sa déperdition, notamment Ali qui lui disait : « *Ne me dis pas que tu n'as pas bougé d'ici, s'étonna le jeune homme. Warda et moi avons vu tellement de choses intéressantes : la vaisselle, le matériel de gymnastique, le wagon privé, et toi, tu es encore là, à contempler ce portail !* » (UV.p180). Cela rappelle la citation d'André Breton ; « Je m'étais perdu à moi-même et tu es venue me donner de mes nouvelles. »³¹⁸

Nous pouvons dire que ces moments d'introspection où la mémoire dysfonctionne est une figure de folie où Chahira fond dans l'autre et s'oublie : « *Elle souriait imperceptiblement, fière de ressembler à cette femme.* » (UV.p176) Cette

³¹⁸ Breton, André, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1937, p. 13.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

dégradation de l'état psychique du personnage l'obligera à prendre son médicament l'Olanzapine, qui, à son tour, lui fait perdre les objets dont elle était propriétaire : « *Elle se souvenait du tunnel noir dans lequel il l'avait engouffrée, du zombie qu'elle était devenue, de ses affaires qu'elle oubliait partout, de son incapacité à travailler.* » (UV.p127)

Enfin, à analyser la mémoire chez Chahira, nous trouvons qu'il s'agit d'une mémoire décontenancée, qui perd sa contenance et déchoit l'héroïne dans les abîmes de son être à travers la notion de l'oubli qui devient une abolition de son sens du réel, de la temporalité, de la spatialité et de la raison.

Synthèse

Ce chapitre a porté sur les tenants de la folie dans nos trois récits et quels en sont les aboutissements. Caractérisés par leur disposition psychique ambivalente, les trois personnages apparaissent dans la forme la plus opposée d'eux-mêmes. Ils sont leur propre négation. C'est ce qui nous a permis de rendre compte du conflit intérieur et donc intrapsychique des protagonistes. Cet aspect fondamentalement dualiste redondant dissout leurs étants et altère leur psyché en causant la folie.

A travers le miroir, nos trois romanciers réfléchissent la lumière sur l'intériorité de leurs êtres en papier. A étudier l'attitude de chaque personnage devant le miroir, nous avons distingué que certains s'inclinent devant leur image spectaculaire, d'autres y sont traumatisés et bien d'autres qui n'y voient que néant. Cette analyse nous a permis de répertorier ces actants selon ces trois catégories : à savoir le surêtre, l'aliénêtre et le non-être. Le miroir symbolise dans ce sens la fragmentation de l'être et permet de saisir l'essence des personnages fous à travers leur fracas.

Cette réflexion ne pouvait que nous mener à la conséquence de ces deux éléments étudiés, id est la mémoire. Ainsi, du miroir nous avons fait un pont vers la mémoire qui s'est retrouvée dans un état délabré étant donné l'oubli qui les caractérise et qui mène à constater qu'en plus de l'abîme de leur psyché, l'esprit se retrouve abîmé

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

lui aussi. Fracassée, effacée et décontenancée la mémoire chez les protagonistes est l'ablation de leur identité qui devient une épisode pathologique marquée par l'oubli de tous les éléments qui les constitue en tant qu'être.

Chapitre 03 : De la follittérature : Folie, art et thérapie

Introduction

De tout temps, la folie a toujours été associée à sa définition la plus antérieure, c'est-à-dire en tant que pathologie mentale. Nous sortons de ce cadre psychiatrique de la folie afin d'embrasser une dimension artistique de celle-ci. La folie n'est pas que néfaste. Elle est tant inspirée qu'inspirante, telle que nous nous prononçons dans ce chapitre qui lie la folie à l'inspiration, l'art et donc forcément le génie.

L'enfermement n'est pas toujours contraire à la création, il procure une spatialité et une temporalité qui permettent de sortir des sentiers battus afin de donner libre voix à une voix intérieure qui se voit traverser par une mouvance artistique, et c'est ce qui se reflète dans notre corpus littéraire à travers la couture, le chant et la danse. Cette démarche tant artistique que cathartique fait passer les personnages de la tragédie, du drame stérilisant de leur maladie mentale à un champ où seul l'art se prononce en pointant du doigt leur génie créateur.

La folie sera approchée en tant qu'activité qui permet à nos personnages fous de passer d'une expérience déséquilibrée de l'aliénation, la schizophrénie et la psychose à une source fertile d'inspiration. Bien entendu nous explorerons dans ce dit chapitre la notion tant chère à Monique Plaza qu'est la *follittérature* que notre corpus permet d'interroger et ceci en engageant un dialogue entre la folie, la création et l'art.

Dans une suite de ce cheminement, nous traiterons la psychiatrie en tant qu'activité qui permet l'extériorisation de la folie à travers la parole. Les trois personnages sont en effet liés à un psychothérapeute qui leur pose certes des questions afin de diagnostiquer leur pathologie mentale, mais pour ces derniers, il est la régurgitation de leur malaise psychique.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

En vue de pouvoir fructifier notre réflexion autour de la folie et la purgation, il convient de reconnaître le caractère fondamental de la notion du voyage cathartique qui traverse les trois romans, en permettant aux héros de se livrer dans les profondeurs de l'aspect de leurs déplacements, qui somme toute est une libération des affres de leur traumatisme crânien, source de leur trouble mental.

A La folie, une condition d'art

La filiation entre la folie et l'activité artistique date de l'Antiquité qu'Aristote évoque dans son ouvrage *L'homme, le génie et la mélancolie*³¹⁹. Pourtant, cet axiome ne s'est imposé comme tel que dans la seconde moitié du XIXe siècle. Pour cela, il a fallu que les psychiatres Jacques-Joseph Moreau et Cesare Lombroso cogitent et légitiment ce lien de parenté entre folie et art dans leur ouvrages *L'homme de génie*³²⁰ et *La psychologie morbide*³²¹ qu'il a soutiré : De l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel. Ces derniers ont aligné leurs pensées de façon à ce qu'ils inscrivent la folie en tant que catalyseur d'un idéal esthétique.

La littérature a de ce fait, fait du fou une figurine représentante d'un être créateur d'une œuvre d'art. « *La pathologie participe désormais du sacre de l'écrivain et la névrose, jugée condition sine qua non du talent littéraire, est recherchée, traquée voire simulée par nombre de littérateurs.* »³²² Dans notre corpus, les personnages dépassent la détérioration de leur santé mentale et en font une conséquence pour embrasser leur carrière artistique. Autrement dit, nos personnages paraissent comme des artistes fous qui ont besoin d'art pour laisser s'exprimer leur âme tant torturée. Voici devenir l'art un exécutoire, un moyen de s'exprimer, aux vertus thérapeutiques.

Nous tenons toutefois à nous expliciter davantage : en aucun cas nous parlons

³¹⁹ La mélancolie désignait autrefois l'ensemble des maladies mentales, et impliquait surtout la folie.

³²⁰ Cesare Lombroso, *L'homme de génie*, Alcan, 1889.

³²¹ Jacques-Joseph Moreau de Tours, *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou De l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, Victor Masson, 1859.

³²² Touboul Anaël *Histoires de fous*. Approche de la folie dans le roman français du XXe siècle, Thèse Doctorat, Soutenue le 2 décembre 2016. p 349

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

de la folie des écrivains. Nous limitons notre étude dans ce que la folie des personnages a comme effet, ce qu'elle engendre comme conséquence et comment ces dits personnages peuvent dépasser leurs troubles neuropsychiques par le biais de l'art, à travers la couture chez Chahira ainsi que la danse et le chant qui accompagne les trois personnages ; comment la psychiatrie peut-elle extérioriser ce mal et de quelle manière le voyage peut-il être un moyen efficace, voire cathartique, contre leur pathologie psychiatrique ?

Cela étant précisé, notre propos est de nous interroger dans ce qui suit sur la folie des personnages des récits choisis et quels liens entretient-ils avec l'art, puis comment cet art peut-il être un élément purgatoire, cathartique ?

I. La couture

Traiter la couture comme condition d'art, revient à analyser cet élément dans le roman *Une valse*. La figurine malmenée de sa propre condition, Chahira Lahab a dû se soumettre aux injonctions de ses parents, qui lui ont exigé d'apprendre la couture, non pour qu'elle devienne styliste, encore moins pour saisir sa liberté qu'ils ont eux-mêmes barricadée, mais simplement parce que ce métier était le plus proche dans sa géolocalisation, puisque sa monitrice *Nouara* se retrouvait tout juste en bas de l'immeuble où ils résident : « *La seule solution était donc qu'elle ne sortit pas beaucoup ; d'où le stage de couture. Car Khalti Nouara, la vieille couturière qui devait lui apprendre les secrets du métier, habitait dans le même immeuble. Deux étages à peine en dessous. Voilà qui était pratique.* » (UV.p34)

Devenue couturière sur mesure, Chahira refuse son statut d'une simple couturière, en dépit du fait qu'elle soit gauche « *Distraite, elle l'était de nature. Malhabile de ses mains, encore plus. Le travail qu'elle effectuait enchantait de plus en plus son enseignante.* » (UV.p35) Cette Chahira va faire de ce métier l'expression refoulée de sa création poétique dont ses parents lui ont interdit les mots, interdit

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

d'écrire après la découverte de ses vers obscènes, pourtant elle n'essayait que de mettre quelques mots sur ses maux : « *Au final, donc, ces bouts d'étoffe qu'elle façonnait ne différaient pas beaucoup des vers d'il y avait plus de vingt ans... Mais les mots sont toujours les plus dangereux et les plus craints.* » (UV.p36) . Au lieu de désespérer, cette héroïne voit la couture comme un langage qui donne libre voix à sa créativité, qu'elle soit poète ou couturière, il en demeure certain qu'elle est toujours dans un domaine artistique:

Chahira se rendit progressivement compte qu'elle tenait là un nouveau moyen de donner libre cours à sa créativité. Sans risques, cette fois-ci. Oui, maintenant elle créait autrement. Elle dessinait des robes longues mais échancrées sur le côté ; des chemisiers à front à froufrous ; des décolletés plongeants. Des vêtements « osés » que les femmes trouvaient pourtant le moyen de se permettre, au gré d'une fête où elles dansaient toujours seules, à l'abri des regards des hommes qui, eux, festoyaient dans la cour, buvant l'air frais à pleins poumons. Au gré, parfois, d'une hardiesse soudaine cherchant à faire le bonheur d'un mari à cheval sur la moralité de sa femme, mais parfois, parfois seulement, content qu'elle pensât au bonheur de ses yeux et de ses sens de mâle. (UV.p36)

Coudre chez Chahira est une représentation psychique autrement une trace mnésique du souvenir qu'elle garde des vers qu'elle avait rédigé autrefois et de la violence paternelle qu'elle avait subie. Ce souvenir a été refoulé par son inconscient. Roland Chemama évoque la fonction paternelle dans le refoulement : « *Dans le même temps, l'idée courante selon laquelle le père interdirait et serait l'initiateur de la castration mérite d'être précisée. La fonction parentale autorise le sujet à être timoré dans son désir.* »³²³ à travers sa violence, nous l'avons évoqué plus haut, le père interdisait à sa fille l'expression de ses désirs, c'est ce qui fait qu'elle le refoule. Ce refoulement va opérer automatiquement par un jaillissement inconscient après vingt

³²³ Chemama Roland, Vandrmersch, Dictionnaire de la psychanalyse, Paris, les éditions La Rousse, 1998 ; p362

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

ans de silence, et dans son travail de couture.

Dans une certaine mesure, Chahira va tout mettre en exergue pour reprendre son lien avec l'art. Elle n'était pas la simple couturière qui se contentait de prendre des commandes et d'exécuter l'ordre de ses clients, mais elle exauçait son vœu d'artiste. L'art dit son mot dans cette histoire faite d'une belle harmonie, d'une musicalité qui sonne juste. Nous avons alors demandé à l'auteure si cette stratégie ne permettait pas en somme de faire triompher du mal par le beau, c'est-à-dire la folie par l'art qui devient thérapeutique.

Absolument – plus que thérapeutiques, en fait. L'Art est représenté ici, comme salubre, voire comme une justification de l'existence. Seul l'Art, sous toutes ces formes, permet à Chahira de continuer à vivre. Face au diktat des siens et de son école, elle brandit ses poèmes – ceux qu'elle lit et ceux qu'elle écrit – pour se libérer. Quand on lui interdit d'en écrire, qu'on la retire du lycée et qu'elle devient couturière, elle trouve dans sa nouvelle activité – activité tant détestée au début, pourtant – une autre expression artistique. Elle ne se contente pas de prendre des commandes ; elle laisse libre court à sa créativité. Et, en plus d'être artiste elle-même, elle emplit sa réalité et son imaginaire d'artistes comme elle. Il n'est pas fortuit que ses plus grands – en fait, ses seuls – amis soient artistes : Ammi Amar l'Esthète, qui confectionne de superbes poupées en tulle, et Mohand, le chanteur et guitariste imaginaire. Dans ses heures les plus sombres, elle rend visite à Ammi Amar ou appelle Mohand à la rescousse. A la fin du roman, quand Chahira choisit de continuer à vivre, elle sollicite une chanson à son ami musicien ; et c'est sur cette chanson que le roman se referme, comme en un dernier rappel que l'Art est synonyme d'Espoir et de Vie.³²⁴

Il est pourtant nécessaire de remarquer que c'est à travers son activité artistique que Chahira finira par être finaliste d'un concours international de stylisme à Vienne. L'art lui a permis une découverte d'elle-même mais aussi du monde dans une ouverture qui lui a permis de fuir son quotidien asphyxiant en aérant son âme d'artiste et ce en faisant ce voyage qui sera salubre, comme nous allons le démontrer dans le

³²⁴ Latachi, Imene, Interview avec la romancière et l'universitaire Lynda Chouiten : «La folie perturbe, dérange notre confort moral et intellectuel, suscite en nous des interrogations, de la réflexion. » *Langues & Cultures*, vol. VII, n°3, décembre 2023, p8. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/237837>

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

dernier chapitre.

Nous jugeons utile de mentionner le fait que la folie devient dans ce roman, des interrogations sur l'état de l'existant. La folie permet à Chahira une expression artistique, mais permet aussi à l'auteure d'aborder plus d'un thème et d'en toucher la profondeur des questions d'actualité:

Je pense que *Une valse* est un roman puissant de par la thématique qu'il aborde – celle de la folie. La folie perturbe, dérange notre confort moral et intellectuel, suscite en nous des interrogations, de la réflexion. Mais tout en nous poussant à réfléchir, elle s'adresse aussi à nos émotions, car il est évident que l'histoire de Chahira – sa lutte, son courage, l'espoir auquel elle se cramponne malgré tout – ne peut que toucher le lecteur.³²⁵

En ce sens, la folie est dans ce roman un idéal que l'auteure arrive à atteindre à travers l'hypersensibilité propre à son personnage, qu'elle lui donne toute liberté pour faire ressortir son génie artistique. Loin d'être un handicap, le thème de la folie constitue l'épisode pathologique qui permet l'acte de création à ces deux instances que sont l'auteure et le personnage. Philippe Brenot dans son ouvrage *Le génie et la folie* démontre que « *la folie stérile [...] paralyse l'œuvre* »³²⁶. La folie dans *Une valse* est féconde, puisque nous constatons le dynamisme narratif de ce roman, étant donné qu'il permet d'articuler plusieurs thématiques, tout en pointant du doigt ce qui est déréglé, voire absurde.

Il est indéniable que l'entreprise de l'écriture de la folie métamorphose les fous en artistes qui outrepassent leurs conditions et ce en pratiquant plus d'un art. Nous passons dans ce qui suit à l'art de la *mousikê*, la musique, présente dans les trois romans et comment les auteurs parviennent à valser leur personnage d'abord entre la folie et la raison, puis de la folie à l'art.

³²⁵ Latachi, Imene, Interview avec la romancière et l'universitaire Lynda Chouiten : «La folie perturbe, dérange notre confort moral et intellectuel, suscite en nous des interrogations, de la réflexion. » *Langues & Cultures*, vol. VII, n°3, décembre 2023, p8. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/237837>

³²⁶ Philippe Brenot, *Le génie et la folie*, Odile Jacob, 2007, p. 156.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

II. Le chant et la danse

L'étude de la folie en tant que condition d'art dans notre corpus en appelle à une réflexion autour du chant et de la danse qui sont récurrents dans nos trois récits et qui représentent une autre manifestation des personnages fous devenus artistes. Peu à peu, ces derniers se libèrent complètement de leur démente pour inscrire leur folie, non pas dans la destruction, mais plutôt dans une sorte de folie créatrice.

Si nous analysons l'acte de création ou sinon l'œuvre de création, c'est parce qu'il donne tous les éléments clés du fonctionnement de leur psyché et montre comment l'art met fin à ce dysfonctionnement qui a causé leur dérèglement mental. Dans sa conférence intitulée *Art et folie, quels liens ?* Anne-Marie Dubois qui est une psychiatre et une psychanalyste à la clinique des maladies mentales et de l'encéphale annonce que :

La folie, ou le dérèglement psychique serait indispensable à la création, c'est l'une des idées qui s'est le plus ancrées à partir de 1950. Autre pensée issue de la psychanalyse, c'est que ces productions artistiques seraient l'accès le plus privilégié à la compréhension de l'homme, c'est-à-dire que l'œuvre serait le reflet de l'inconscient de l'homme. Finalement, la production des malades mentaux est à la fois recherchée, admirée, explorée, exploitée, analysée, mais aussi marginalisée.³²⁷

Comme nous avons pu le dégager dans *Une valse*, Chahira extériorise son mal mental et ses refoulements dans son métier de couturière. Il faut pourtant préciser que ce n'est pas seulement la couture qui lui a permis ce passage d'un état de transe à celui de la guérison. Chahira utilise aussi l'écriture de la poésie comme éléments thérapeutiques, ainsi que le chant et la danse.

De par son intitulé *Une valse* est un roman qui nous plonge d'emblée au vif de sujet. Cette valse tant attendue ne sera que le jalon de la finale du concours de stylisme à

³²⁷ Séance proposée le 14 mars 2015 avec le journaliste Sébastien Bohler, journaliste scientifique à la revue *Cerveau & Psycho* ; à la Cité des sciences et de l'industrie, en partenariat avec la Fédération pour la recherche sur le cerveau. Crédits : EPPDCSI-2015, consulté le 25/12/2023.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Vienne dans laquelle les couturiers, les stylistes ainsi que les mannequins s'engagent dans une valse.

Ne pouvant attendre son séjour à Vienne pour entreprendre cette danse cathartique, Chahira danse et chante seule dans son coin. En portant la robe qu'elle souhaite exposer à la finale, elle recevra les éloges de ses amis de tête qu'elle avait elle-même créés dans sa tête de psychotique:

Sublime. Je serai sublime dans cette robe.

Chahira regarda avec satisfaction les volants que, patiemment, méticuleusement, elle venait d'orner d'une fine dentelle blanche. Puis, fière du vêtement qu'elle confectionnait, elle le colla amoureusement contre son corps et fredonna, les yeux fermés :

Layali el uns fi Vienna

Nasimha min hawa el ganna

Nagham fi el gaw louh ranna

Semmeeha el tir, baka ou ghanna.

Mohand, émerveillé, ouvrit grand les yeux et souriait doucement. D'autres eurent un sifflement d'admiration. (UV.p13)

Cette chanson sciemment choisie, efface à la fois la spatialité et la temporalité. Certes, Chahira se retrouve à son patelin natal en fredonnant cette chanson. Mais, le fragment *layali el uns fi vienna*, installe Vienne dans cette bourgade nommé El Moudja. Chahira effectue ce voyage dans sa tête où elle se retrouve à Vienne tout en étant en Algérie et sentant l'air paradisiaque de Vienne dans : *Nasimha min hawa el ganna*, elle entend ce chant « *nagham* » dont la sonorité emplit l'air : *Nagham fi el gaw louh ranna*. C'est à ce moment précis qu'un oiseau entend ce chant, nous dit les paroles de cette chanson, alors il pleura, puis chanta : « *Semmeeha el tir, baka ou ghanna* ». Pourtant, cet oiseau n'était autre que Chahira elle-même : « *Oui, c'était elle l'oiseau à la fois triste et heureux.* » (UV.p77) Nous pouvons dire que Chahira a eu

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

recours au chant afin d'apaiser son inquiétude devant l'instant présent, à travers les paroles de cette chanson qui apparaît chez Chahira comme un anéantissement des affres de sa psychose. Comme le démontre Schopenhauer

La musique, qui va au-delà des idées, [...] pourrait en quelque sorte continuer à exister, alors même que l'univers n'existerait pas [...]. C'est pourquoi l'influence de la musique est plus puissante et plus pénétrante que celle des autres arts ; ceux-ci n'expriment que l'ombre, tandis qu'elle parle de l'être [...], c'est là ce qui lui donne une si haute valeur et en fait le remède de tous nos maux [...]. En conséquence, le monde pourrait être appelé une incarnation de la musique tout aussi bien qu'une incarnation de la volonté.³²⁸

Frida Teller, dans un article sur le génie du chant, compare l'émotion musicale à un processus régressif quasi hallucinatoire qui prend la forme de fantasmes et de souvenirs. Comme une modalité singulière d'expression du psychisme refoulé, à l'instar du rêve et des symptômes névrotiques, le chant et par là la musique, opère la chimie de la catharsis. Dans ce cas de figure Teller avance que : « *La musique entraîne celui qui s'y abandonne à une sorte d'expérience cathartique susceptible de décharger ses tensions internes.* »³²⁹ Autant dire que la musique provoque un ravissement dans l'esprit de Chahira avec un effet cathartique. D'autant plus qu'elle ne cessera de fredonner cette chanson là où elle se trouvera c'est ce qui explique la redondance du titre de cette chanson dans le roman.

La question de l'expression musicale et de son rapport immédiat avec l'esprit du personnage fou revient dans le roman Dis-moi ton nom folie. Skander est habité par le rythme qu'il a dans le sang et qui le pense dans son silence:

- _ Skander, ce silence a-t-il un nom ?
- _ Oui, Zidane
- _ Le footballeur ?
- _ Non, le mode.
- _ La mode ?

328 Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme représentation et comme volonté*

329 TELLER Frida, « Psychanalyse musique », musique en jeu ; n 9 nov. 1972.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

- _ Le rythme.
- _ Quoi ! Vraiment, tu ne parles jamais que pour ne rien dire.
- _ Zidane est le seul, et toi, tu ne comprends pas. Zidane. Zi-da-ne. Répète avec moi.
- _ Tu sais, moi et le foot...
- _ Zidane est une traversée dans le silence du rythme qui, en toi, ne peut s'arrêter.
- _ Je sais, on a souvent parlé de son jeu de jambes.
- _ Quand tu écoutes...
- _ Qui ? Zidane ?
- _ Oui, écoute Zidane et tu verras qu'en pleine nuit, Faracha peut arrêter une ville de vivre et te laisse croire que tu es Yacarus. (DMTNF. p21)

Un écart s'impose entre le discours de Skander et son interlocuteur, lorsqu'il fait allusion au mode, qui est un nom masculin et l'un des terminologies musicales, et se définit comme étant ; « *Chacune des dispositions particulières de la gamme caractérisée par la répartition des intervalles (tons et demi-tons).* »³³⁰, l'autre pensera qu'il évoque la mode, le nom féminin. Entre la mode comme manière de vivre et le mode comme « *disposition de l'échelle des sons* »³³¹ un gouffre se creuse et dans lequel Skander demeure, car confronté sa non-compréhension qui résulte de l'ambiguïté de son discours. Plus exactement, Skander fait allusion au rythme Zidane et non pas du joueur Zin Eddine Zidane.

Ce rythme Zidane qui coule dans son sang, lui offre une fenêtre à travers laquelle il parvient à respirer. Pourtant son psychiatre n'arrive pas à saisir le mouvement de ses pieds dansant

- _ Dis, Skander, j'ai remarqué un truc bizarre, toi, tu ne parles pas, mais ton pied-là, tu le tapes toujours. Tu es stressé ? Tu n'as pas pris l'habitude de la grille, c'est cela ?
- _ Mon pied ?
- _ Oui, ton pied, tu le tapes tout le temps.
- _ Le rythme.
- _ Skander, le quoi ? Pfff ;

330 Le petit Robert numérique

331 Le Littré en ligne.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

- _ Chut !
- _ Skander, dis-moi !
- _ Moi ? Dire... Je ne peux pas... Je vais voir... Je vais essayer. On verra.
(DMTNF. p40)

Dans cette situation déroutante, le psychiatre Docteur Oliver s'est retrouvé dans l'obligation de faire appel à un traumatologue pour ausculter Skander. À sa grande surprise celui-ci n'avait aucune fracture ou lésion musculaire.

- _ On pourrait parler de votre pied. Après contrôle et analyse, tout va bien, aucun trouble.
- _ Ça, je le savais, il aurait fallu me le demander.
- _ Ah oui ?
- _ Je tape le rythme.
- _ Le rythme ?
- _ Dr. Oliver, tout est en rythme, tout est dans le rythme. Perdu dans ses notes, on les retrouve en tapant le rythme. La justesse du son a toujours été plus importante que sa beauté. Cela coule de source. D'ailleurs cela vient du grec, *réô*, couler. Le rythme coule.
- _ Vous écrivez quoi ?
- _ Ce que vous dites.
- _ Mais je dis n'importe quoi.
- _ Cela reste juste.
- _ Et rythmé.

Ils sourient dans une mesure de temps qui interrompt la torpeur d'un crépuscule.
(DMTNF. p40)

Une harmonie musicale rythme la parole de Skander qui sombre dans un éternel rythme Zidane, et pour qui seule la musique est capable de mettre des mots « justes » à son silence aussi bien qu'à ses trois points de suspension. Le discours de Skander est un enchevêtrement phrastique qui se répercute dans l'esprit tel un chant contemporain où la rythmique n'est pas forcément prise en considération.

Dans ses éternels moments de silences, Skander fait appel à Faracha pour conjointre leurs deux solitudes aériennes : elle le papillon qui ne parvient plus à voler

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

et lui qui se voit tel un être icarien incapable de déployer ses ailes dans un asile de fou où il ne se reconnaît nullement. Skander, nous disons, fait appel à Faracha pour lui murmurer un *istikhbar*. Il choisit le premier hémistiche du cinquième vers de la *qacida, Li Habibun*. Inqikab'araq de la musique savante algérienne : « *Donne-moi à boire de ta coupe* » et se laisse emporter par ce chant :

Tes yeux devenus bougies, ta bouche m'offrait à boire et tes mains l'archet de mon corps mué en rhab et murmurer :

« *Mata nachrab men charabek* »

La ville a cessé de vivre, pour nous laisser improviser un istikhbar à deux voix, à quatre mains, au rythme changeant, le temps d'une longue nouba aux différents modes, mais suivant le même mouvement perpétuel (DMTNF. p45)

Cet *istikhbar* ainsi chanté procure une jouissance à Skander pour qui elle était impossible à dire, comme impossible à penser, jouissance hors signifiant, et dont la nature expliquerait sa difficulté à se laisser transcrire dans un langage, c'est ce qui fait qu'elle mue ce personnage dans son silence à travers lequel il s'enferme. Il est créateur d'un chant capable d'anéantir son mal, lui le 'fol' artiste qui conjugue la folie avec l'art et le génie, tel que nous le démontre l'auteure :

Le génie est folie, et le génie est art. Skander est un génie car il a transcendé son trauma. Quel que soit l'enjeu de son remède il trouvera limon à son chant.

La folie a toujours eu lien avec l'art car elle est vectrice d'univers, d'hallucinations. Et c'est en eux que se meut la création.

Skander est un artiste rendu aphasique par le manque de mémoire mais il est surtout artiste car il assume de souffrir. Et cela est beau. Il ne joue pas sa douleur, il en joue. Et c'est parce qu'il y a jeu, qu'il y a règle, et donc rythme. La douleur de Skander est une musique entêtante.³³²

³³² Latachi, Imene, « Ecrire la folie au contemporain. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », *Paradigmes*, vol. VII, n°3, septembre 2024, p

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Dans l'une de ses crises qui a jailli nocturnement, la femme de ménage a pu le calmer en allumant la radio et cherchant une station qui diffuserait une musique arabe prompt à calmer le malade : « *La quête fut fastidieuse mais, d'un coup, elle indiqua d'un doigt de s'arrêter sur une envolée lyrique. C'était un chant andalou tlemcénien, un istikhbar-mawal* » (DMTNF. p29) Le miracle a eu lieu et Skander se calma entièrement. Il est question ici de l'effet de la musique sur l'esprit d'un fou mélomane. Cette musique est allée droit au fond de l'âme de Skander, et trouvant le chagrin qui le dévorait, a pu le soulager.

Cette technique utilisée est la musicothérapie qui est « *employée aussi bien pour traiter les douleurs chroniques que certaines conséquences de traumatismes crâniens, en passant par un grand nombre de pathologies mentales.* »³³³ nous dit Jean-Noël Beuzen dans son ouvrage *La Musique, entre génie créateur et vertu thérapeutique*. Si Skander est habité par le chant, c'est parce que cette voie est la seule à lui permettre un apaisement, une détente. « *Le tortionnaire mélomane, était craint pour sa lubie. Frapper du pied au rythme. Le soulagement.* » (DMTNF. p92) De cette musicothérapie, l'auteure Tebbani nous dévoile :

La musicothérapie est la clé cathartique. Je crois absolument au pouvoir de la musique. Elle est onguent de l'âme. La musique andalouse peut absoudre la douleur alors même qu'elle la déclame. C'est parce que le Beau subsume le Mal, l'Art naît du chaos. La douleur féconde la mélodie et d'elle surgit l'extase.

Skander survit à sa douleur par le rythme zidane, de toutes ses plaies, demeure le rythme d'un chant enfui.

C'est au-delà du Beau, c'est la vie. Elle chante pour rappeler notre humanité à nos souffrances.³³⁴

³³³ Jean-Noël Beuzen, *La Musique, entre génie créateur et vertu thérapeutique*,

³³⁴ Latachi, Imene, « Poétique du silence. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », *Paradigmes*, vol. IV, n°2, janvier 2024, p 10.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Plus qu'une détente, ce chant d'istikbar, dont il garde le rythme est la seule bribe de sa vie antérieure qui n'a pas été touchée par l'amnésie. D'ailleurs, lorsqu'on a reconnu l'identité de Skander, Docteur Oliver confia au conseiller militaire de l'Ambassade que « *De toute façon vous verrez avec lui, tout est dans le rythme.* », suite à quoi il répondit qu'il était « *connu pour cela.* » (DMTNF. p113)

Skander ainsi rétabli et retrouvé, nous passons à ce deuxième paramètre de la folie qui devient une condition d'art avec la danse qui opère son alchimie en faisant des fous des êtres chantants, dansants, des êtres qui retrouvent le souvenir de ce qu'ils étaient, récupèrent leur mémoire et se libèrent dans une certaine mesure de leur maladie mentale.

Dans L'effacement, lorsque le personnage était à Oran, il dansait sur la piste jusqu'à ce que ses os et son esprit se détendirent entièrement. Il était dans ce mouvement de libération de ses forces violentes et incontrôlables à des manifestations disciplinées envers la société, c'est-à-dire envers les gens avec qui il dansait. « *La musique était entraînant et commençait à m'étourdir. Je me suis peu à peu laissé entraîner par le tempo, au point de me lever et de rejoindre la piste de danse. J'ai fermé les yeux, et je suis progressivement entré dans le rythme.* » (L. p.143), dit-il.

La danse devient un langage propre à analyser. Les mouvements et gestes décèlent une psyché en cure, car le personnage qui répugnait les corps et évitait tout contact humain, se retrouve ici dans une situation paradoxale où il apprécie ce langage de corps. « *Je sentais le doux frôlement des corps, les effluves de parfum mêlé aux fortes odeurs de sueur, j'écoutais la voix du chanteur, si triste, contrastant étrangement avec la cadence entraînant et joyeuse de la mélodie.* » (L. p.143) Si nous allons examiner le langage du corps de ce personnage, il convient de souligner que Freud « reconnaît à la danse sa vocation cathartique. »³³⁵

³³⁵ Pierre, Kaufmann, L'apport freudien, éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse, Paris, La

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Le mouvement de la danse chez ce personnage n'obéit pas à un code imposé par la tonalité et le genre de la musique ; elle est plutôt dictée par une nécessité intérieure qui lui exige un retour vers lui-même. Le personnage ne maîtrise plus son corps, mais se laisse aller, pour se laisser être: « *J'ai dansé longtemps, très longtemps, jusqu'à la dernière note de musique, rattrapant toutes ces années où mon corps ne s'était jamais abandonné, corps raide, toujours adossé à un mur, inerte, et surtout, invisible.* » (L. p.143) Le héros se socialise et découvre même son corps qu'il ne voyait pas étant donné ses effacements. Cette danse, si elle est si salutaire, il convient de reconnaître l'apport de la musique sur le physique. A ce sujet de l'effet de la musique sur un corps schizophrène, Jean-Noël Beuzon avance :

Améliorer la qualité de vie des personnes souffrant de schizophrénie est un autre des attributs de la musicothérapie. Des résultats d'essais cliniques, publiés en 2005, avaient déjà indiqué que la musicothérapie pouvait contribuer à améliorer l'état global, la santé mentale et le fonctionnement social des personnes atteintes de schizophrénie (C. Gold et al., 2004, 2005,2006). Par exemple, il a pu être montré, dans un essai clinique réalisé auprès de 76 sujets atteints de schizophrénie résiduelle, une diminution de l'isolement social ainsi qu'une augmentation de l'intérêt pour les choses de la vie ainsi qu'une habileté accrue à dialoguer avec les autres (W. Tang, X. Yao et Z. Zhang, 1994). C'est ce type d'amélioration que l'on obtient également avec des thérapies ciblées, comme la remédiation cognitive. Pour le moment, la plupart des études de musicothérapie n'ont porté que sur le court et moyen termes. L'efficacité de cette technique sur le long terme reste à démontrer mais les chercheurs en musicothérapie s'y emploient.³³⁶

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Libéré complètement de sa schizophrénie, le personnage de Toumi devient habité par son corps et non celui de son père. Il renchérit : « *En dansant, je découvrais chacun de mes membres en mouvement. Je prenais conscience de mes bras, de mes jambes, de mon bassin, de mon torse, de mon cou et de ma tête. Je les sentais bouger, en harmonie, s'adaptant et s'emboitant les uns aux autres, puzzle parfait, en gestes de plus en plus précis.* » (L. p.143) Libéré de son malaise psychique, nous voyons comment le personnage se saisit à travers la fécondation thérapeutique de la danse qui n'est plus simplement un divertissement, mais plutôt un moyen d'introspection.

La puissance de cette danse réside dans le mouvement du corps et son expressivité à travers l'intensité ainsi que la variété des chansons émises sur la piste de danse. Le corps fragilisé autrefois par la schizophrénie, se retrouve résistant malgré les heures de danse : « *Je ne ressentais aucune fatigue, ne pensais à rien, j'étais juste cet être mouvant, tellement vivant, avec la sensation aiguë de mon sang pulsant dans les veines, qui bat aux tempes, comme un roulement de tambour.* » (L. p.143) Les psychocritiques appellent cette danse : « *La danse-therapy* », qui est un ensemble de mouvement visant à intégrer le physique et le psychique chez l'individu: « *La danse thérapie permet aux patients de se libérer des tensions. Mettant en scène leurs fantasmes, ils fourniront ainsi un matériel d'interprétation au thérapeute. D'abord réservée aux malades mentaux, elle est maintenant pratiquée avec les sourds, les aveugles et autres handicapés.* »³³⁷.

Cette communication non verbale a été libératrice pour ce personnage qui commence à donner son appartenance à la normalité. « *Parfois, sur la piste, mon corps en croisait un autre et entamait un dialogue sans paroles, fait de peaux qui se frôlent, se touchent, s'éloignent et se rapprochent, se collent et se décollent, ou s'effleurent*

337 Pierre, Kaufmann, L'apport freudien, éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse, Paris, La Rousse, P.680

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

délicatement, quand le rythme l'exige. Alors, l'alchimie opère. » (L. p.114). Bien beaucoup plus, le personnage se dit être « *incapable de quitter la piste.* » (L. p.114). C'est la rencontre avec soi qui est source de cette alchimie et la prise de conscience de l'existence de son moi qui n'est plus complément effacé.

Passons à l'analyse de la danse dans Une valse. Nous pouvons répertorier la scène où Chahira se regardait dans le miroir en dansant à *La danse et le stade du miroir*. « *Sublime. Je serai sublime dans cette robe (...)* Mohand, émerveillé, ouvrit grand les yeux et souriait doucement. D'autres eurent un sifflement d'admiration. *Merci, vous êtes adorable, murmura-t-elle.* » (UV.p13) Chahira est dans une amplification d'un narcissisme primaire à partir du reflet qu'elle voit de son image corporelle. Ses remerciements, à bien y voir, sont adressées à elle-même, donnent une image sur son Moi démesuré que nous avons analysé dans le chapitre du miroir comme étant le reflet d'un surêtre.

Face au miroir, nous l'avons vu, Chahira est dans un certain rituel obsédant d'une contemplation de son image spectaculaire. Elle façonne son image et c'est ce qui l'arrache de son propre corps si lourd, en s'imaginant un corps de déesse, de Romy Schneider, d'Elisabeth de Bavière, de Sissi L'impératrice, mais en aucun cas celui de Chahira Lahab, son corps à elle. « *Rose Gaetner, directrice d'un hôpital pour psychotique à Paris, précise que le reflet dont les psychotiques sont en quête est celui du « corps-de-la-danse » conforme aux normes esthétiques du classicisme, est un corps construit pour triompher de la pesanteur.* »³³⁸

Si Chahira a pu entreprendre la danse avec elle-même entourée de ses amis de tête, elle sera pourtant dans l'incapacité de mener sa danse étant entourée d'un monde fait de gens réels. Ali qui essayait de calmer ses crises, l'attira vers lui pour la valse tant rêvée par celle-ci, mais elle le repoussera :

338 Pierre, Kaufmann, L'apport freudien, éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse, Paris, La Rousse, P.681

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Ali la tenait de trop près pour qu'elle gardât son calme. Il serrait son bras vigoureux autour de sa taille comme si c'était la chose la plus naturelle à faire, ou comme s'il y allait de leur salut à tous les deux. Elle sentait son torse frôlant sa poitrine et son souffle si près de son visage, et une panique indicible s'empara d'elle. Elle essayait de se calmer, pourtant : « *Détends-toi, pour une fois et laisse-toi vivre.* ». Puis, rapidement, sans interruption et avec insistance : « *Détends-toi, détend-toi, détend-toi* ». Rien à faire ; elle n'y arrivait pas. (UV.p207)

Loin de la calmer, la valse ne va que l'attirer davantage dans son monde fait d'hallucination: « *La musicothérapie ne serait dangereuse que lorsqu'elle ne serait pas adaptée. Certains patients autistes ou psychotiques peuvent être « enfermés » dans leur pathologie par la musique.* »³³⁹ De Ali, son ami l'algérien, elle valsera avec son deuxième partenaire l'autrichien, mais toujours sans succès et surtout avec aggravation de ses symptômes.

*_*Sorry ! cria-t-elle à nouveau, le visage cramoisi. Elle venait de marcher sur les pieds de Karl-Klaus. L'autrichien semblait excédé, impatient d'en finir (...) Quand ils reprirent la danse, ses mouvements parurent à sa partenaire sans délicatesse, volontairement brusques. Puis, les violents se turent à nouveau. Klaus s'éloigna aussitôt, sans la regarder. (UV.p211)

En somme, la danse peut être salutaire pour Chahira, mais uniquement lorsqu'elle est seule. Danser avec autrui la rend consciente du réel, que sa danse solitaire ne lui fait pas voir, puisqu'elle s'imagine non seulement ce qu'elle n'a pas (le corps), mais aussi ce qu'elle n'est pas, d'où sa psychose, tel que précisé par André Maurois: « *Dans la psychose, qui est plus grave [que la névrose], le malade sort du monde réel* »³⁴⁰. L'investissement narcissique de Chahira avec sa « danse au miroir », opère une identification à un corps idéal. Cette poursuite fascinée d'une image

339 Jean-Noël Beuzon, la musique entre génie créateur et effet thérapeutique 334

340 Le petit Robert

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

idéalisée, fictive devient chaotique dans le réel.

A l'issue de cette étude, nous pouvons dire que la danse est un langage du corps à travers lequel le psychotique passe de l'état fantasmé de son corps imaginé, à un état réel de ce qu'il est -réellement-. C'est ce qui fait en sorte que la danse fait abstraction aux hallucinations, et par là-même à la folie. Quant au schizophrène qui se dissout de lui-même, voyant son corps habité par son père, la danse, à travers le contact physique avec l'autre, résout ses effacements, en lui rappelant qu'il a bel et bien une consistance physique.

Il devient évident que la danse est un appel à l'autre qui efface la folie par ses effets thérapeutiques, et grâce aussi à son rapport d'altérité. Elle met fin aux fantasmes des fous en les convertissant à des êtres normaux qui, s'ils ne sont pas complètement rétablis, prennent conscience de l'état de leurs corps, c'est ce qui leur permet d'accéder à une connaissance de leur être.

B La psychiatrie, une extériorisation de la folie

La manifestation des troubles mentaux au début du XIXe siècle a fait accroître le discours sur la folie et a combiné les champs de visions entre psychologues, psychiatres, pédopsychiatres, psychogènes, psychanalystes, etc. Mais ce terrain fertile a aussi vu la rencontre tant attendue des écrivains et des psychiatres. Depuis, la folie ne s'est plus restreinte à un thème mais constitue de nos jours un objet de connaissance.

Si nos trois romanciers s'accordent à dessiner le portrait d'un personnage fou qui rejoint les deux autres personnages dans la mémoire, le miroir et l'art. il convient de souligner que ces derniers ont aussi un psychiatre en commun. Nous œuvrons dans ce qui suit de répondre à cette problématique : comment la psychiatrie, à travers la parole, extériorise-t-elle la folie dans notre corpus d'étude ?

Les trois romanciers donnent libre voix à l'expression des psychiatres car ces derniers partagent avec les romanciers le même domaine d'exploration, à savoir la

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

psyché humaine et son trouble, ses causes et ses conséquences, tels que nous-même avons tenté de démontrer dans le chapitre *Lemme et corollaire de la folie*.

Dans son ouvrage phare, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature au XIXe siècle*³⁴¹, Juan Rigoli accentue le rapport entre littérateurs et psychiatres, en montrant que les romanciers font diversion, en faisant appel à des théories psychiatriques et noue un rapport de complémentarité entre les deux disciplines. D'ailleurs, dans *Littérature et médecine*, Jean-Louis Cabanès revendique : « *La littérature est tributaire des savoirs d'une époque, elle les reformule et souvent les déconstruit* »³⁴². La littérature n'est pas obligée d'être ce qu'est la psychanalyse, de lui être fidèle et de lui servir d'exemples, toutefois la combinaison des deux disciplines est possible, comme le souligne Nicole Edelman: « *le texte littéraire n'est ni témoignage, ni reflet, ni illustration, il est autre, et qui plus est, il est à son tour capable de susciter du réel que les acteurs sociaux intériorisent et valident* »³⁴³.

Autant dire que notre objectif n'étant pas d'analyser les tensions qui ont toujours animé ces deux pôles, mais plutôt l'interaction qu'il y a entre psychiatrie et littérature dans notre corpus et comment la psychiatrie peut-elle expliquer les comportements qui résultent d'un refoulement chez le personnage, puis comment parvient-elle à faire extérioriser ce refoulement en permettant ou pas la guérison ?

Le Docteur Oliver en sa qualité de psychiatre fait émergence dans *Dis-moi ton nom folie* ; Docteur B. dans *L'effacement* accompagne le personnage du début jusqu'à la fin de son histoire et Chahira Lahab dans *Une valse passe de Madame N.*, sa

341 Rigoli, Juan, *Lire le délire : aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Fayard, 2001, p. 78

342 Jean-Louis Cabanès (dir.), *Littérature et médecine, Eidôlon*, n° 50, Université de Bordeaux III, 1997, p. 7.

343 Nicole Edelman, « Culture, croyances et médecine (XIXe-XXe siècles) », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [en ligne], n° 25, 2002, URL : <http://rh19.revues.org/453> (consulté le 23 mars 2023).

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

psychologue à un psychiatre. Nous ne pouvons pas passer sous silence tous ces éléments à la fois en commun et récurrents qui disent haut et fort la folie de ces personnages, que les psychiatres les en libèrent par le biais de la parole qui permet d'accéder à ce point nodal qui a fait chavirer les personnages qui étaient autrefois normaux à un état pathologique très avancé.

Dans *Dis-moi ton nom folie*, le psychiatre se met d'accord avec son patient pour appeler leur rendez-vous psychiatrique : *Prova* « *De séance en séance, le Docteur Oliver et Skander ont convenu d'appeler leur rendez-vous des prova* » (DMTNF. p97) Il est vrai qu'à chaque question posée par le médecin Skander répond d'une prova, des phrases proverbiales contenant une sagesse, ou une réponse contenant une question philosophique. Nous citons : « *Somme toute, sommes-nous là sans y être, étranges étrangers entre un souvenir et un halo ?* » (DMTNF. p119) puis, : « *Il est des choses qui tiennent de l'aphasie et les dire c'est les trahir.* » (DMTNF. p29) Cela se poursuit jusqu'à : « *Mais alors, qui de l'autre prononce le silence du Verbe ? Celui qui écoute ou celui qui se tait ?* » (DMTNF. p75) Dès lors, le roman *Dis-moi ton nom folie* représente une pièce d'écho entre le diagnostique psychiatrique et l'aporie d'un langage poétique.

Le psychiatre, Docteur Oliver tentait tant bien que mal de donner la parole à Skander, qui, rappelons-le, s'est mué dans un silence de dix ans: « *Alors après plus de dix ans de silence, j'ai prononcé « Non », et c'est devenu mon nom. Je suis devenu le refus du langage avec cette nature humaine qui m'agace.* » (DMTNF. p102). La parole est improbable pour Skander, elle est pour lui ce lieu d'insécurité:

Le Docteur Oliver s'était pris de sympathie pour cet étrange personnage qu'il suivait maintenant depuis quelques années. Son amnésie ne s'améliorait pas et il était toujours dans le brouillard d'une médication importante pour lui empêcher des crises fortes et récurrentes. La dernière fut si forte qu'il a dû être mis en chambre d'isolement. (DMTNF. p103)

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Si Skander refuse la parole, son psychiatre Docteur Oliver voit que c'est seulement grâce à celle-ci qu'il pourra espérer un jour être. Sa parole est nécessaire car elle lui permet de faire sortir ce trauma qui est l'origine de son aliénation. Raison pour laquelle le roman se trouve truffé de dialogue:

- _ Vous êtes vous-même en exil. Savez-vous pourquoi vous avez quitté votre pays ?
- _ Il ne m'a jamais quitté.
- _ Certes, mais vous êtes bien parti pour être devant moi.
- _ Je suis parti et j'ai pu avant de fouler pour la dernière fois de mes pieds sa terre dire au revoir à Sidi.
- _ Sidi ? Votre père.
- _ Non, mon père ne m'a jamais pardonné d'être parti. Il n'a jamais accepté que moi son jumeau je puisse avoir la couardise de fuir au premier obstacle.
- _ Obstacle de feu, tout de même.
- _ Il n'a pas pardonné qu'après ma convalescence et ses nuits blanches, j'aie pu prendre la tangente.
- _ Et vous êtes arrivé ici.
- _ Le choc a été brutal. On ne doit jamais dire adieu à l'Algérie, docteur.
(DMTNF. p104)

A priori, le discours de Skander donne une fausse apparence de son appartenance au monde de folie. Pourtant, à bien y lire et analyser sa personne, le lecteur peut retenir que ses réponses sont poétisées avec une teinture ambiguë qui le protège de son traumatisme à travers les mots.

En dépit de cette ambiguïté du langage, son psychiatre lui cède la parole, car elle est libératrice. A ce propos, l'auteure confirme que : « *Skander est dans un asile, le remède à la santé mentale est la thérapie. Un lieu d'échange et de parole. La parole est la catharsis absolue. Dire c'est rendre réel.* »³⁴⁴ Skander refuse même l'attribue de folie, mais admet son amnésie. Pour lui, il n'a jamais été fou, sa folie est la leur ; sa folie est un leurre.

- _ Eternel étranger ou étrange pour toujours, je ne m'en cache plus. Je ne cherche pas à être compris. Je ne cherche pas à être entendu. J'aime être seul dans le silence. C'est bien comme cela et c'est parfait. Rien ne manque, surtout pas eux enfermés dans leur certitude. Je vais bien. Je suis

³⁴⁴ Latachi, Imene, « Ecrire la folie au contemporain. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », Paradigmes, vol. VII, n°3, septembre 2024, p6.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

bien, docteur Oliver et j'aimerais comprendre pourquoi je suis ici. Certes, j'ai perdu la mémoire, mais fou ? Je n'arrive pas à le croire et vous le croyez n'est-ce pas ?

- _ On ne croit pas tant à la folie qu'on l'estime.
- _ Estime ou calcule ?
- _ Calcule, mais la vôtre je l'apprécie.
- _ Ah et pourquoi donc ?
- _ Vous refusez le terme mais acceptez le reste.
- _ Le reste ?
- _ Vous ne vous rebellez pas d'être ici, vous refusez juste d'être nommé fou, vous avez peur et vous vous réfugiez. Tout mon travail est de savoir de quoi vous vous protégez ?
- _ De rien.
- _ Les bras, vous me parliez de bras, et de ...
- _ Skander le coupe, tourne la tête vers la fenêtre et chantonne (DMTNF. p104)

Cet échange de propos est élémentaire pour Skander qui divulgue inconsciemment son histoire et l'accident du train qu'il a toujours voulu biffer. Il lui donne suite en donnant une résonance à son silence. Sa parole que le psychiatre arrive à libérer lui donne accès à la notion du Réel. Autrement dit, dans ses dix ans de silence, Skander se déshumanisait, reprendre la parole c'est reprendre contact avec le Réel, et donc avec soi.

Les échanges avec le docteur sont essentiels pour rappeler le malaise, la tension de la réalité de Skander. Mais en un même temps, la discussion offre hypothèse. La parole dans l'échange humanise et ramène au monde. Comme Métronome donne le rythme au silence de Skander, Docteur Oliver ajuste la mélodie comme un chef d'orchestre. Dans la partition qu'est la cure, il note la musique de la folie de Skander.³⁴⁵

Pour lui faire garder son calme et le laisser envahir par cette thérapie discursive, le psychiatre recourt à la méthode qui consiste à montrer le côté moins obscur de

³⁴⁵ Latachi, Imene, « Poétique du silence. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », Paradigmes, vol. IV, n°2, janvier 2024, p 09.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

l'asile où Skander se sent engagé, opprimé. Mais, cette méthode le rappelle à sa réalité, à l'asile où il est interné depuis plus de dix ans et se renferme sur lui-même avec ses « créations de tête » : Faracha, Métronome et autres:

- Ici, nous vous protégeons
- Mais de quoi ?
- Du choc d'un passé qui ne vient pas, mais le jour où il se réalisera, vous ne pouvez demeurer seul.
- J'ai des indices qui me suggèrent que cela ne vous plaira pas.
- Ah !
- Skander, vous avez été interné. De cela vous vous en souvenez ?
- Faracha m'en a sauvé.
- Elle n'a jamais existé.
- Arrêtez vos conneries de psy avec moi. Je sais une chose. Faracha ne m'a jamais abandonné.
- C'est votre compagne ?
- Ma compagne ailée. Elle va et vient.
- Comme votre mémoire. (DMTNF. p56)

Nous arrivons à la conclusion suivante : verbaliser le personnage fou, le dénude de sa folie et extériorise les événements qu'il a refoulé, étant donné le tréma qu'il a subi. Le psychiatre utilise la technique de laisser parler pour laisser guérir et entre en parallèle et en duo avec son patient ne cherchant pas tant à comprendre son discours qu'à le faire extraction de son silence et recueillir ses paroles comme des aveux qui permettent une réconciliation avec soi, d'où la thérapie.

Cet examen psychiatrique dans L'effacement est différent, tout comme le type de sa folie. Docteur B. est le psychiatre de notre personnage qui souffre d'effacements en ne voyant son reflet dans la glace. Son médecin veut remonter aux origines de ces dits effacements et entreprend avec son malade des séances de thérapies recherchant dans son âme et dans son corps les causes physiologiques mais aussi psychologiques de cet état maladif qui se développera et deviendra une schizophrénie poussée à l'extrême:

Le Docteur B. m'a annoncé que j'étais atteint du syndrome de l'effacement. Ce mal, très peu connu, touchait essentiellement des

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

sujets algériens de sexe masculin, nés après l'indépendance (...) Le Docteur B. s'est attardé sur les origines et les effets encore mal connus de la maladie, avant de conclure que le seul remède était de suivre une psychothérapie, ce qui permettrait d'identifier les causes réelles de cet effacement. Il m'a également averti : ces phénomènes de disparition de mon reflet risqueraient de se multiplier si je n'effectuais pas ce travail thérapeutique(L. p.116)

Pourtant, ce n'est ni dans le corps ni dans l'âme du personnage que son mal était, mais dans son histoire. Le psychiatre comprend que le désordre biologique et la défaillance tant morale que physique de son malade résulte de sa propre histoire, raison pour laquelle il lui demande de narrer les événements passés de sa vie, mais aussi celle du temps présent. Voici donc la différence qui existe entre le psychiatre de ce personnage et sa méthode, par rapport à celle de Skander. Cela explique pourquoi le roman *Dis-moi ton nom folie* est fait de parole, d'échange de propos, raison pour laquelle nous avons comparé ce roman à une pièce théâtrale, tandis que *L'effacement* est fait de narration, d'un personnage qu'on lui oblige la parole sans discontinuer, qui se heurte à un silence assourdissant en confrontant l'autre et qui improvise un dialogue imaginaire avec son père lorsqu'il se retrouve seul ; schématisant ainsi le soliloque dans tous ses états.

Ce personnage va suivre ses séances de thérapie régulièrement avec le seul espoir que « *Le Docteur B. parvienne à trouver le remède capable d'expulser définitivement ce syndrome de mon existence.* » (L. p.23) c'est de cette façon qu'il suivra ses séances régulièrement et à long terme pour un meilleur résultat ou du moins une amélioration importante de sa psyché, comme le démontre Roland Jaccard dans son ouvrage *La Folie*: « *Poser un diagnostic, [...] c'est créer une entité – la maladie – en la nommant et en la classant* »³⁴⁶,

Une personne peut entreprendre des séances de thérapie en visant à « se

346 Jaccard, Roland *La folie* [1979], PUF, coll. « Que sais-je ? », 2004, p. 62..

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

modifier », à faire d'elle-même l'être dont elle rêve. Souvent, elle sort de chaque expérience avec le sentiment de n'avoir pas atteint son objectif fondamental : transformer ce que la vie, son hérédité, sa famille, son environnement et ses choix antérieurs ont fait d'elle-même.

347

Alors que le psychiatre invitait son client à utiliser lui-même ses ressources en racontant des fragments de son histoire, dans une modalité d'assistance thérapeutique, celui-ci pensait que le travail repose sur son médecin appelé à le guérir et non à sortir lui-même de son état de passivité et de faire ce travail sur soi, raison pour laquelle il n'arrivait pas à lier les questions de son thérapeute avec sa maladie qui s'aggrave peu à peu : « *Le Docteur B. m'a engagé à poursuivre ce que j'ai fait, même si je ne voyais pas du tout le rapport entre ma situation matrimoniale et mes symptômes.* » (L. p.23)

A analyser les questions du psychiatre, nous voyons qu'il l'interroge de façon globale sur ses relations interpersonnelles en remettant en question ses agissements, ses actions, son attitude de non-contrôle face aux personnes de son entourage, des attitudes qu'il juge malsaines pour son propre développement.

A contrario, au lieu d'entreprendre des démarches visant à transformer son mode d'interaction, il rétorque : « *Je ne comprenais pas sa question. J'ai vraiment du mal à lui répondre, les mots ne me venaient pas.* » (L. p.49) Au lieu d'apaiser son mal, ses séances de thérapie ont développé davantage son malaise, en rendant le personnage proie de sa névrose et de son anxiété : « *Au moment de quitter le Docteur B. j'étais très en colère. Je ne voyais pas ce que venait faire ma relation avec Djaouida dans la disparition de mon reflet. Une fois à l'extérieur, mon agacement s'est exacerbé.* » (L. p.34) et « *Les séances avec le Docteur B. me mettaient très souvent en colère et je ne voyais jamais où ses questions étaient censées me mener.* » (L. p.70) puis, les crises de colère deviendront des crises de fou rire : « *Encore une fois, la question du Docteur B.*

347 Saint-Arnaud Yves, Relation d'aide et psychothérapie, Le changement personnel assisté, Canada, Gaetan morin éditeur, 2001, p57.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

m'a surpris, à tel point que je n'ai pas pu refréner un fou rire. Je riais aux larmes, sans pouvoir m'arrêter, j'essayais de me retenir, mais rien n'y faisait. » (L. p.54)

Au cours de l'analyse du processus de la schizophrénie chez ce personnage, nous avons réalisé que son malaise passe par des crises de colère engendrant sa violence, puis par de crises de rires et de larmes. Suite à son effacement total, Docteur B. n'a été pris à l'improviste et va même rassurer son patient, ce qui relève de son métier : « *Le Docteur B. n'a pas paru inquiet lorsque je lui ai appris la nouvelle. Votre reflet finira bien, un jour, par réapparaître... Cela m'a rassuré.* » (L. p.89) , mais faut-il encore préciser que ce personnage ne fait aucun travail sur lui-même en attendant la recette magique du Docteur B. et cela ne peut qu'aggraver son cas :

Le Docteur B. a posé son stylo et m'a lancé un regard interrogateur, m'invitant à poursuivre. Je ne trouvais plus les mots, j'étais tout à mon accablement, les yeux fermés. J'ai laissé cette douleur me pénétrer, m'envahir, m'emplir comme un ballon de baudruche, jusqu'à déborder et j'ai éclaté en sanglots. Ma crise de larme a duré longtemps. Le Docteur B. a patiemment attendu que cessent mes pleurs. Une fois calmé, j'ai fini par me lever et sans un mot, j'ai quitté le cabinet. (L. p.100)

Ceci explique qu'une thérapie quelconque n'a aucun effet si le sujet en question ne s'exerce pas, tel que le dévoile Yves Saint-Arnaud dans Relation d'aide et psychothérapie :

Bien que la psychothérapie puisse fournir un excellent environnement pour le changement, il y a moins de différences qu'on ne l'a déjà cru, et beaucoup plus de ressemblance entre les personnes qui se transforment en thérapie et celles qui changent par elles-mêmes. En fait, on peut affirmer que tout changement est un auto changement '*Self-change*' et que la thérapie est tout simplement un auto changement produit avec une aide professionnelle. '*Professionally coached*'. Même lorsqu'il rencontre un thérapeute, le client fait tout le travail pendant les 99% de

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

la semaine où il n'est pas dans le bureau de son médecin.³⁴⁸

D'ailleurs, dans un livre entièrement consacré à l'idée que c'est le patient qui fait en sorte que la psychothérapie fonctionne, Bohart et Tallman analysent plusieurs recherches et proposent leur propre façon de concevoir la tendance à l'actualisation associée à une capacité d'autoguérison:

La prémisse de notre livre est que le plus important des facteurs communs c'est le client. Les résultats de la recherche convergent vers la conclusion que les efforts actifs des clients sont responsables du bon fonctionnement de la psychothérapie. Nous affirmons que les clients ont une capacité d'autoguérison considérable et provocatrice, aussi émotionnellement troublés qu'ils puissent être. Ils peuvent constituer les collaborateurs créateurs du thérapeute.³⁴⁹

A l'issue de cette réflexion, nous confirmons que si la thérapie peut être efficace, les efforts du changement doivent provenir du malade qui, avec un autodéveloppement, se prend en charge lorsqu'il retourne dans son environnement, puisque les séances de thérapies avec le Docteur B. ne sont qu'un intermède dans sa vie. Le personnage principal ne parvient pas à aller au-delà de son mal car la thérapie n'est pas efficace lorsque celui-ci ne lui fournit aucune ressource qui peut contribuer à mobiliser ses capacités d'autoguérison, raison pour laquelle il n'y a pas eu d'efficacité de ces séances et que le personnage est allé jusqu'à mobiliser ses pulsions meurtrières à l'encontre de son psychiatre, comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédant.

Par ailleurs, la relation d'aide qu'a pu procurer le psychiatre au personnage fou est nécessaire, puisqu'elle lui permet de revenir vers des fragments du passé et du présent de sa vie en portant un regard critique sur celle-ci, laissant de la sorte s'exprimer sa

348 Saint-Arnaud, Yves Relation d'aide et psychothérapie, Le changement personnel assisté, Canada, Gaetan morin éditeur, 2001, p103.

349 Bohart, A. C. et Talman, K., The active client : Thérapy as self-help, Journal of Humanistic Psychology, 1999. Vol. 36, p.7

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

subjectivité dont personne ne lui prête attention, mis à part son psychiatre. L'expression de cette subjectivité est la manifestation de sa personne et l'extériorisation du mal dont il souffre.

Nous passons à l'analyse du troisième roman : Une valse. A travers notre étude préalable, nous avons vu que ce personnage est autonome. Il serait pertinent de rappeler que Chahira prend des initiatives toute seule, ne supportant pas les sauts d'humeur de sa mère, elle part changer la ville ; n'aimant pas les créations artistiques de son institutrice, crée les siennes ; ses parents lui ont interdit l'école, elle réussit un concours international de stylisme ; arrache ses papiers des mains de sa mère et prend l'avion pour Vienne, et bien d'autres indices qui la démarquent à travers son indépendance.

Pour elle, se rendre chez le psychiatre c'est reconnaître sa défaite ; et la prescription du médicament Olanzapine prouve son échec sur toute la ligne. Elle décide, elle l'autonome, de consulter une psychologue plutôt qu'un psychiatre, estimant que sa psychose n'était pas dans un stade aussi avancé pour consulter un psychiatre :

Mais alors, que faire ! Comment venir à bout du Problème sans abdiquer, sans céder au diktat de la psychiatrie ? Cette maudite psychose, d'où vient-elle, quelle en est l'origine ? Peut-être qu'en s'attaquant à l'origine...Mais oui, c'est cela ! Un psychologue, plutôt qu'un psychiatre ! Il fallait essayer. C'est vrai, elle, Chahira, ne l'avait jamais aimé, cette race de créature freudiennes ; elle s'en méfiait. Pour elle, ils n'étaient que des voyeurs doublés de charlatans cupides. Comment les qualifier autrement, ces individus qui se délectaient des histoires tragiques ou graveleuses de leurs patients, et qui, après avoir satisfait leur curiosité malsaine, empochaient une somme astronomique en se frottant mentalement les mains ? Oui, c'était cela les psychologues(UV.p127)

Étant donné l'ambivalence de sa pensée, elle arrive à mettre fin à ses doutes et part consulter une psychologue en espérant trouver remède à sa psychose.

Pourtant, il fallait bien tenter quelque chose. Peut-être qu'elle se trompait sur leur compte. Peut-être qu'ils étaient d'une grande aide pour

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

les pauvres créatures désespérées qui venaient les consulter ; que l'argent qu'ils touchaient étaient bien peu de chose à côté du service qu'ils rendaient. Oui, peut-être qu'elle était là, la clé de tous ces malheurs. Déterrer son passé, en apparence si paisible et pourtant si chaotique, l'affronter ; li faire la guerre pour enfin se réconcilier avec lui. Pouvoir enfin avancer. (UV.p128)

Portant une nomination rappelant le psychiatre du roman L'effacement ainsi que sa technique, c'est Madame N. qui est la psychologue de Chahira : « *Madame N. ne souriait jamais, ou presque. Elle posait les questions bien préparées de sa petite voix monotone et neutre et notait méthodiquement les réponses sur un petit calepin.* » (UV.p130) Cette dernière va utiliser la psychothérapie analytique qui s'occupe de réparer les souffrances dues au passé en travaillant sur un fragment de l'histoire de Chahira par la parole grâce à une écoute non-directive.

Suite à cela, elle lui demanda si elle avait subi des traumatismes. Son projet est de conscientiser sa patiente sur ses expériences passées pour arriver au nœud de son histoire et l'aider à le dénouer. « *Avez-vous subi des traumatismes ? (...) Des coups, des violences, des agressions sexuelles, par exemple ?* » (UV.p132) Le terme « *traumatisme* » était fatale et ne tomba en vain dans l'oreille de la psychotique qui pensa que sa psychologue lisait dans ses pensées et eu un comportement répulsif : « *Il n'y aura pas de prochaine fois. Elle se leva, jeta deux billets de mille dinars sur la table et sortit en claquant la porte.* » (UV.p133). Cette répulsion tient du fait qu'enfant, Chahira avait en effet subi des attouchements sexuels ainsi que des coups de violence portés à son égard dont son esprit garde des séquelles et dont elle reste traumatisée.

Cette expérience avec sa psychologue étant vouée à l'échec, elle décide de revenir consulter son psychiatre, qui connaît déjà très bien sa patiente depuis plus de douze ans : « *Puis l'image du psychiatre lui revint, souriante, avenante. Malgré sa honte, malgré sa défaite, ce n'était pas sans plaisir qu'elle allait le revoir, ce*

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

quinquagénaire grand et charmant à qui elle parlait de son mal comme on se confiait à un ami. » (UV.p149) Connaissant son mal psychotique, le psychiatre s'adressait à Chahira avec beaucoup de délicatesse, contrairement à la psychologue qui a heurté sa sensibilité:

Elle raconta son déménagement, sa solitude dans la ville qui ne lui rendait pas son amour, la dispute avec sa mère et la mort tragique d'Amami Amar L'Esthète, en qui elle voyait un père de substitution mais qui l'avait trahie. Elle expliqua vaguement que tous ces événements l'avaient trop bouleversée, trop affaiblie ; et qu'elle n'avait plus le courage de continuer à lutter sans aide. (UV.p159)

Tout son mal étant extériorisé, elle lui demanda de lui prescrire Olanzapine le médicament qu'elle redoute tant, en dépit de ses effets néfastes pourvu qu'il atténue ses souffrances, ne serait-ce que momentanément.

Au terme de ce chapitre, nous arrivons à la conclusion que voici : la présence des psychiatres dans tout le corpus aide les personnages à s'exprimer mettant définitivement fin à l'aphasie de leur langage due à leur lésion cérébrale qui fait d'eux des fous. Nous n'avons pas cherché à interpréter comment l'aide psychiatrique peut atténuer le mal mental tant que nous avons souhaité pointer du doigt le cheminement de l'expression des personnages sur des séquences de leur vie qui leur permet d'extérioriser leurs troubles mentales par le biais de la parole.

C Le voyage cathartique

Si les séances de psychothérapie n'ont pas été proprement une réelle catharsis pour nos personnages, il convient de souligner que nos trois romanciers s'accordent, encore une fois, sur le voyage comme une annihilation de la folie dans leurs récits.

Avant d'entamer une réflexion sur le voyage cathartique, force est de commencer par définir ce qu'est et ce que peut la catharsis. Cette notion tire son

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

origine du terme grec *katharsis* qui signifie la purification et/ou la purgation. Elle est un effet, une réaction libératrice des tensions et des traumatismes passés que le subconscient n'a pu dépasser ; et pour cela, il les refoule comme mécanisme de défense. Dans ce cas la catharsis fait ressortir ce qui a été refoulé inconsciemment ou pas et libère l'âme humaine:

Mot grec utilisé par Aristote pour désigner le processus de purgation ou d'élimination des passions qui se produit chez le spectateur lorsqu'au théâtre il assiste à la représentation d'une tragédie. Le terme a été repris par Sigmund Freud et Josef Breuer qui, dans les *Études sur l'hystérie*, appellent méthode cathartique le procédé thérapeutique par lequel un sujet parvient à éliminer ses affects pathogènes, puis à les abréagir, en revivant les événements traumatiques auxquels ils sont liés.³⁵⁰

La cure cathartique est donc une épuration qui fait surgir à la surface des éléments contraignants pour occasionner un apaisement psychique. Nos personnages ont fait ressortir, grâce à leurs psychiatres et par le biais de la parole, les secrets pathogènes qui les mettaient dans un état de folie. Cependant, leur libération de ce mal mental n'a pas été réalisée que partiellement par le biais de la parole. C'est surtout à travers leur envolée vers un lieu assez éloigné qui a adouci leurs folies.

Face à ses effacements, le personnage principal de Toumi quitte précipitamment Alger pour Oran, terrifié Skander abandonne Alger où il perd mémoire et raison et s'installe à Paris, Chahira quitte El Moudja pour Tizi et de Tizi s'envole vers Vienne. C'est en ces moments de déplacement que les personnages, retrouvent la raison. D'ailleurs, ce n'est pas aléatoire que nos romanciers subdivisent leurs romans selon le lieu où se retrouve le héros. Ceci dit, la catharsis dans notre corpus n'est pas tant psychologique que physique.

Quand les effacements mémorielles et physiques se sont font récurrents dans le

350 Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, Dictionnaire de la psychanalyse, Fayard, 2006, p 231.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

roman de *L'effacement*, le personnage refoule tout son malaise aussi bien que ses crises de violence dans son âme et part à Oran sans prévenir personne et surtout sans vouloir revenir à Alger, qui s'avère être l'espace de folie.

J'ai roulé très vite dans les rues désertes, jusqu'au portail de la villa, que Messaoud avait déjà ouvert. Il avait probablement entendu le bruit de la voiture s'engageant dans l'impasse (...) Je suis alors remonté dans la voiture, et j'ai démarré. Je savais que Messaoud avait déjà rouvert le portail. Je sentais que je ne reviendrais peut-être plus. (L. p.112)

Cette âme souffrante sera purifiée lorsque le personnage prendra l'autoroute Est-Ouest qui lui rend son équilibre en lui permettant aussi d'extérioriser ses excitations et ses passions réprimées à travers le temps qui n'a plus aucune valeur pour ce dernier.

Le personnage paraît alors suspendu entre le temps et l'espace. Il ne cherche pas tant à être à Oran plutôt qu'être dans ce chemin entre Alger et Oran. Cette nonchalance dont le lecteur n'est pas habitué commence à dessiner le portrait contradictoire du même personnage qui commence son processus de purgation:

Sur l'autoroute Est-Ouest, le temps s'est arrêté. Je ne sais pas combien d'heures j'ai roulé. Toute une journée, probablement. J'ai conduit très lentement, je n'étais pas pressé d'arriver à Oran. Pour laisser filer le temps, je me suis arrêté à toutes les stations. A chaque fois, j'ai rempli mon réservoir d'essence à ras bord, veillé à effectuer de longues pauses aux toilettes, et fait la queue pour commander un soda aux cafétérias, sans oublier d'explorer minutieusement les rayons de supérettes. Sur le chemin, je me garais souvent sur la bande d'arrêt d'urgence pour contempler longuement les paysages, dès qu'un panorama attirait mon attention. (L. p.115)

Toute son énergie et sa violence se dissipent dans ses désirs inconscients de vouloir « *tuer le temps* » qui le tuait à Alger où il représentait la ponctualité et le personnage modèle n'ayant pas droit à l'erreur, lui le fils du Moudjahid.

Nous pouvons dire que ce personnage est en vengeance contre le temps qui

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

annihile ses crises émotionnelles qui variaient autrefois entre crise de pleurs, de rire et de violence « *Je ne voulais pas arriver à destination, je désirais seulement continuer à rouler, être en voyage perpétuel, sur une bande d'asphalte menant vers l'infini, inatteignable.* » (L. p.115). Ce temps passé pour arriver à Oran, est l'incarnation de la révolte chez ce personnage qui, en clair, se révolte non seulement contre le temps, mais contre sa propre personne et le mal qui lui a fait subir, allant jusqu'à vouloir s'anéantir : « *Poursuivre ma route, jusqu'au dernier battement de cœur et finir au fond d'un ravin, dans une carcasse rouillée sur le bas-côté, où je me décomposerai jusqu'à devenir squelette.* » (L. p.116)

Une fois à Oran, il regrettait déjà son arrivée : « *Je suis arrivé à Oran tard dans la nuit, presque à regret* » (L. p.116). Comme nous l'avons explicité plus haut, l'objectif n'étant pas d'atterrir simplement à Oran, mais à être en voyage à la fois indéfini et infini qui le libère de toutes les mauvaises passions qui l'animait autrefois.

Nostalgique à ce voyage qui contre son gré venait de prendre fin, il exerce l'errance à Oran pour dilater son voyage mentalement : « *Après avoir longtemps erré dans la ville déserte* » (L. p.116) Nous comprenons désormais pourquoi ses angoisses prirent fin et que même à constater la disparition de son reflet dans le miroir de l'hôtel, il n'eut aucun malaise psychique : « *Pour la première fois, je n'étais pas gêné par l'absence de mon reflet dans la grande glace. Au contraire, je trouvais presque amusant de me sentir si vivant face au grand mur de marbre blanc.* » (L. p.116)

C'est la reprise de la vie, ou ne serait-il pas judicieux de dire que c'est la prise de la vie, puisque notre personnage saisit sa vie pour la première fois, après qu'on la lui a saisie (et sa vie et sa personne). Il prend goût de tout ce qui lui arrive de son quotidien et a conscience de son corps qui marque un tranchant décisif dans sa cure et sa réconciliation avec soi après sa rencontre

Ainsi, l'homme sans reflet que j'étais, l'effacé des miroirs, avait, par le miracle de ce bain, la conscience aiguë de son corps, de son intégrité. Je suis resté longtemps dans la baignoire, tout à ces nouvelles sensations,

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

jusqu'à ce que l'eau devienne froide et que ça m'incommode. (L. p.118)

Cette rencontre avec soi est une affirmation de son être. Le corps représente une structure spatiale et son psychisme une structure temporelle. Ce personnage passe alors de son morcellement jusque l'émiettement à sa plénitude. Ce sentiment lui sera d'autant plus agréable qu'il changera ses habitudes et sera dans un état d'euphorie.

C'est l'effet cathartique qui se produit et le personnage reconstruit à travers les bribes d'une vie antérieure, une autre vie où il n'est plus l'être qu'il fut : « *Je me suis réveillé à dix heures du matin. Je venais de faire une nuit complète et apaisée, sans cauchemars.* » (L. p.119). Ensuite, de ses vomissements incessants à Alger, il retrouvera en sa nouvelle vie à Oran un appétit de loup : « *Je n'en revenais pas de cet appétit soudain, moi, qui, habituellement, n'avalais rien le matin.* » (L. p.119). Puis ses vomissements cesseront à jamais ; « *Alors que je n'avais pas pris mes médicaments anti-nauséeux depuis deux jours, mon envie permanente de vomir avait tout bonnement disparu.* » (L. p.119) à travers ses descriptions, le héros retrouve avec la rencontre qu'il venait d'entamer avec soi, sa raison. Donc, il se reconstruit et a une envie d'avoir un corps lourd qui lui est propre, ou tel que nous l'avons exprimé dans un autre chapitre à Alger, le personnage se vidait et à Oran il se remplissait par une contenance nouvelle qui lui donne l'aspect d'un renouvellement dans sa nouvelle vie:

Au contraire, la sensation nouvelle de satiété et de lourdeur me réconfortait et je me sentais satisfait d'avoir empli mon corps, sec et austère. Je m'imaginai gras et bienheureux, tel un Bouddha, assis en tailleur sur le confortable canapé de la suite, tendant mon visage joufflu aux rayons du soleil. bercé par la voix monocorde du journaliste qui énumérait les horreurs du monde, je me suis laissé aller à cette douce indolence. Je ne pensais plus à rien, ni à mes retrouvailles avec Malika, ni à la crise de nerfs de ma mère. Point de Docteur B. ; et de Djaouida ou de syndrome de l'effacement, les événements des derniers mois me paraissent irréels. (L. p.120)

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Ce que ce personnage vient de révéler et que nous reportons, signale son triomphe étant donné l'apport favorable de la catharsis sur sa psyché, que le voyage a bien évidemment suscité. L'unité de son corps et de son âme est à présent percevable, il forme un tout avec lui-même, fait ce qu'il est, contrairement à Alger où il était fait de ce que son père fut. Se retrouvant désormais « bien dans sa tête », le héros retrouve le bien de sa tête, c'est-à-dire sa raison.

Si ce voyage a été tant salutaire pour le personnage de Toumi, il en va de même pour celui de Tebbani et de Chouiten. Skander El Ghaib se réfugie dans l'asile à Paris. Toutefois, si nous disons que ce lieu lui est un refuge, c'est par rapport à son monde intérieur, et non pas du monde extérieur. Autrement dit, le dehors ne peut faire autant de mal à Skander que son intérieur brisé, fragmenté, morcelé.

Nous n'avons aucune précision sur comment Skander a atterri à Paris. Le roman *Dis-moi ton nom folie* le place d'emblée dans un asile de la banlieue Sud de Paris puis vers la fin de ce roman, le lecteur apprend l'incident de l'accident qui s'est produit entre Alger et Constantine.

Ceci dit, que contrairement au roman de *L'effacement*, nous ne pouvons démontrer comment le voyage d'Alger à Paris lui a été cathartique. Toutefois, en analysant les faits et discours de Skander, nous remarquons qu'il y a une évolution de ce personnage qui s'élève contre sa condition d'un personnage fou et fait tant d'effort de sociabilité après dix ans de silence en revendiquant être un amnésique, mais pas un fou : « *Certes, j'ai perdu la mémoire, mais fou ? Je n'arrive pas à le croire.* » (DMTNF. p.101) Skander prend conscience de son appartenance au monde illusionniste des normaux:

Fou, amnésique, Skander réfute ces termes. Il est dans les plaies de sa mémoire. Une mémoire traumatique forte. C'est dans l'évidence de cela que Skander se bat. Il ne sait pas qui il est mais réfute les qualificatifs. Il veut un nom. Et ce nom il le cherche partout, dans les étoiles, les livres, les chants... Il refuse d'être catégorisé, d'être enfermé dans un adjectif. Il s'efforce de se souvenir mais ne lui revient que des

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

fragments, des éclats, des murmures.³⁵¹

Le mal mental de la folie chez Skander s'annule et ne lui reste que le mal mental de l'oubli. Cet oubli sera lui-même anéanti lorsque le conseiller militaire de l'Ambassade, se présentera à l'asile pour reconnaître en Skander son vrai profil ; à savoir Le Colonel Kader.

Nous pouvons dire qu'en effet le voyage qu'à entrepris Skander est réussi à partir du moment où celui-ci reprend sa raison, puis sa mémoire et son identité et décide de revenir à Alger le lendemain. « *Skander el Ghaib déploie une dernière fois ses ailes. Kader prend la relève. Première note et dernier rempart : Demain, je prends le train d'Alger.* » (DMTNF. p126) . La structure psychique chez Skander étant revenue à la norme, «*Kader prend la relève*», est cette phrase qui marque le rétablissement du héros.

Chahira Lahab dans *Une valse* a aussi réussi la libération de son mal mental à travers le voyage qu'elle a entrepris de Tizi à Vienne. Le résultat en est qu'une fois atterri à Vienne, elle oublie qu'elle fut autrefois psychotique. Il lui était inconcevable de rentrer en contact avec les voix qui habitaient sa tête, et c'est là qu'elle passe de son état normal d'entendre les voix dans sa tête à tressaillir du fait de les entendre : « *Elle tressaillit. C'était la première fois depuis longtemps que « les voix » se manifestaient. Depuis un mois et demi, plus précisément. Elle pensait qu'elle s'en était débarrassée pour de bon.* » (UV.p162) La cure atteindra pourtant un tel point qu'elle décidera d'appivoiser ces voix, de ne plus leur faire la guerre, pour pouvoir vivre en paix avec elle-même :

Il ne restait plus qu'à renouer avec ces fantômes qui contrôlaient sa vie et sa pensée. Pourtant, qu'il était doux, ce moment qu'elle passait

³⁵¹ Latachi, Imene, « Ecrire la folie au contemporain. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », Paradigmes, vol. VII, n°3, septembre 2024, p9.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

maintenant avec eux, recevant leurs mots chaleureux et leur soutien sincère. Après tout, tous ceux qui décidaient de la vie d'autrui n'avaient pas autant de compassion, de cœur. Demain, l'avion allait la ramener dans ce pays (L'Algérie) Une infinie sensation de bien-être s'empara d'elle. (UV.p222)

Cette infinie sensation de bien-être ainsi que le renouement avec les voix de tête de Chahira marque son passage à l'état de normalité où elle apprivoise son mal pour apaiser puis mettre fin à sa psychose.

Après que nous avons relevé plus d'un point en commun avec les deux romans L'effacement et Dis-moi ton nom folie, voici donc venir ce dernier roman qui se lie aussi avec Une valse à travers le personnage principal qui veut revenir en Algérie, ce lieu qui a vu la disparition de la raison de ces personnages.

Dis-moi ton nom folie se place entre les deux autres romans et raconte leur suite, en balbutiant le silence de Skander. Cela fait en sorte que notre corpus est une étendue d'une histoire qui raconte la folie différemment certes, mais avec des points en commun qui agencent les trois romans en une seule histoire que trois écrivains prennent le relais de l'écrire à leur façon tout en la façonnant selon leur imaginaire.

Notre corpus ainsi analysé et nos personnages ainsi guéris de leur folie, nous pouvons nous poser légitimement cette question : qu'est-ce qu'il y a après la folie ? ou pour poser la question différemment : si les personnages sont guéris, qu'est-ce que la folie permet ? Maintenant que nos personnages ressemblent aux autres personnages des romans où ils ne sont pas fous, qu'advient-il de la narration ? Leur guérison est une fin en soi ? Comment peut-on l'interpréter ?

Répondre à ces questions revient à étudier la folie en tant que thème littéraire qui permet aux écrivains de romancer la folie d'une part, mais de traiter aussi délicatement non pas seulement le mal mental des personnages, mais atteindre par là-même le mal sociétal. Ce n'est pas inutilement que nos trois romanciers ont eu recours à ce thème.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

Le thème de la folie et par l'analyse psychocritique que nous avons mené donne à voir une chromatographie où ce n'est pas seulement la raison qui doit être disséquer par rapport à la folie, mais le personnage fou par rapport à la société où il née et où il développe son malaise mental.

Après que les trois auteurs ont romancé la folie dans leurs romans, nous avons souhaité les extraire de cette folie romancée vers une folie en tant que thème en les poussant à cogiter la folie au-delà de leurs romans. Ces interviews nous ont permis de comprendre davantage comment les auteurs pensent la folie et comment ils pensent du même coup leurs personnages à qui ils leur ont fait porter le chapeau d'un personnage prétendu être fou. Telle est la réponse de Lynda-Nawel Tebbani.

Le thème de la folie est essentiel à la réflexion sur la condition humaine et l'humanité. Il faut partir de l'idée que l'on a toujours considérée comme fragile la frontière entre les anormaux et les autres, les gens « bien », corrects, normaux... si ce n'est moraux. La Folie a souvent revêtu le silence sur le fait d'être différent, hors normes, atypique. C'est plutôt vers la mélancolie et les maux de l'âme que l'on trouvera regard plus conciliant et apaisé. Souvent c'est par la foi que l'on soignera l'âme blessée. Quand d'autres chercheront la catharsis par l'art, la musique tout particulièrement.

Le fou n'est que dans le regard de celui qui le considère comme tel. (...) La folie est, donc, multiple, universelle et intemporelle. Mais dès lors, qu'elle est son nom (Hahahah, elle était facile !)³⁵²

Lynda Chouiten, elle aussi, nous a fait part de ses impressions et de son point de vue quant à ce thème :

Je pense que *Une valse* est un roman puissant de par la thématique qu'il aborde – celle de la folie. La folie perturbe, dérange notre confort moral et intellectuel,

³⁵² Latachi, Imene, « Ecrire la folie au contemporain. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », Paradigmes, vol. VII, n°3, septembre 2024, p6.

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

suscite en nous des interrogations, de la réflexion. Mais tout en nous poussant à réfléchir, elle s'adresse aussi à nos émotions, car il est évident que l'histoire de Chahira – sa lutte, son courage, l'espoir auquel elle se cramponne malgré tout – ne peut que toucher le lecteur. Cela dit, j'ose espérer que le travail d'écriture est aussi pour quelque chose dans ce succès. J'ai essayé de proposer une écriture où se mêle violence et poésie, tout en dialoguant avec une panoplie diversifiée d'écrivains et d'artistes. Littérature, musique, cinéma s'entremêlent donc dans ce roman, lui donnant, j'espère, densité et richesse.³⁵³

Arrivés au dernier stade de notre réflexion autour de la folie des personnages et de l'analyse psychocritique qui a fait naturellement appel à sa génitrice l'approche psychanalytique, il nous paraît opportun de signaler que le thème de la folie est une fresque à travers laquelle les romanciers ont pu peindre la folie sociétale. Les personnages fous ne le sont que provisoirement, ils tendent entre leur main un objet qui incite à les voir autrement que des fous et de voir la société autrement que 'normale'. Cet objet est le miroir qui les accompagne jusqu'au bout de leur quête qui somme toute s'avère réussie, puisque nous avons vu les personnages se libérer de leur mal mental, à travers la couture, le chant, la danse et le voyage cathartique.

Synthèse

L'aboutissement de notre réflexion se situe finalement au carrefour de l'analyse psychocritique et psychanalytique. Intitulé *De la follittérature : folie, art et thérapie*, ce dernier chapitre a porté une vision sur les personnages fous qui se métamorphosent en personnages artistes. La couture, le chant et la danse étaient ces éléments maîtrisés par nos personnages qui nous ont permis de voir en eux des personnages prompts à se rétablir de leur folie puisqu'ils utilisaient cette dernière comme une condition d'art.

Suite à cette réflexion, nous n'avons pas pu détourner le regard sur la présence de certains personnages dans les différents romans qui extériorisaient la folie des

³⁵³ Latachi, Imene, Interview avec la romancière et l'universitaire Lynda Chouiten : «La folie perturbe, dérange notre confort moral et intellectuel, suscite en nous des interrogations, de la réflexion. » *Langues & Cultures*, vol. VII, n°3, décembre 2023, p9. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/237837>

Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie

personnages principaux : ce sont les psychiatres. Sur ce, nous avons entrepris une réflexion dans ce sens qui porte le titre que voici : La psychiatrie, une extériorisation de la folie. Tout au long de notre étude, nous avons voulu démontrer que la thérapie que suivent ces personnages canalisait leur mal mental et permettait son expression et donc son extériorisation.

En guise de conclusion, nous nous sommes engagés dans une réflexion autour du voyage cathartique et comment ce déplacement vers un lieu lointain où se situe le personnage fou, n'était qu'un dépassement total de la folie. Cette dernière réflexion nous a permis de dévoiler les personnages fous complètement et de voir en leur guérison une manière propre à nos romanciers de laisser s'exprimer leurs personnages derrière un masque de la folie, qui raconte la folie sociétale.

**Troisième partie : Folie et
musicalité, pour une étude poétique
de la folie.**

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

Introduction de la troisième partie

Si nous avons examiné la folie suivant une approche stylistique dans un premier temps, et selon une approche psychocritique dans un deuxième, il nous paraît congruent dans une thèse qui a pour objectif d'étudier les techniques d'écritures employées, de traiter la folie d'après une approche poétique.

Plus qu'une maladie de l'âme et de l'esprit, la folie étant dans notre corpus un texte mis en musique. La folie n'est donc plus simplement un thème mais un chant que les écrivains composent et qui donnent à leur personnages l'ordre d'en jouer. Se faisant, la folie se conjugue avec la mélodie dans la littérature créant de la sorte une musicalité dans le texte.

Dans un premier chapitre, intitulé *Folimousikê : La folie comme composition musicale*, nous démontrerons en quoi notre corpus est une partition, une texture, qui combine la mélodie narrative par l'essence même de ces textes. Afin d'étudier cette composition, nous nous proposons d'élaborer une réflexion sur cette harmonie qui se dégage des trois romans en mettant en relief le rythme ternaire qui caractérise chaque texte. Par ailleurs, la répétition contenue dans le discours narrative sera pour nous l'occasion de voir en ce paramètre, un refrain, mais aussi une folie étant donné l'occurrence multiple de ce processus.

Dans un deuxième chapitre, que nous avons intitulé *Le silence, une pause scripturale*, nous donnerons voix au silence qui se présente comme une notation musicale où l'interruption du son ne se fait pas aléatoirement dans les trois récits, par un fruit du hasard, mais est une ponctuation de la folie.

Le passage conclusif se fera de la musique à la mystique pour découvrir comment de cette musicalité née une chorégraphie mise en graphie par les personnages qui, connaissant l'hymne de la folie, rythment ce chant par une conception mystique qui leur est propre.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

Chapitre 01 : *Folimousikê* : La folie comme composition musicale

Introduction

Dans notre corpus, la folie est loin de se limiter à une histoire qui retrace l'altération de la santé psychique des personnages. À côté de cette expérience psychique, s'ajoute un chant, une musicalité qui accompagne les personnages dans leur asile psychiatriques. La musique qui s'ajoute à la folie, fait d'elle une douce folie: « *Une folie douce, inventive, qui serait comme une prise de pouvoir de l'imagination sur le réel* »³⁵⁴. Cette musique fait en sorte que les personnages reprennent le dessus sur leur malaise psychique en reprenant contact avec la notion du réel.

Notre propos n'étant pas d'interroger l'effet que produit la musique sur la psyché des personnages, mais plutôt d'étudier la musique qui jonche dans le corpus, qu'elle soit pure création des personnages ou celle des écrivains, contenue dans leurs productions romanesques, ainsi que son lien avec la folie.

À travers cette étude, un jumelage se fera entre la folie, la littérature et la musique. Comme nous avons déjà exploré les frontières entre la folie et la littérature, nous allons essayer à présent de mettre en rapport la littérature avec la musique, qui nous renvoient inéluctablement à la folie. Cela confère à notre réflexion, le lien qu'elle agrège entre folie, littérature et musique, ce que nous nommons : *Folimousikê*³⁵⁵.

Si les personnages fous se mettent à exécuter une danse sans qu'une musique ne soit mise en boucle, c'est parce qu'ils dansent la folie qu'ils ont dans la tête. Cela nous mène à poser cette interrogation : Si la folie est une musique dans ces récits, quel en

³⁵⁴ Éric Chevillard, Interview par Richard Robert, « Le monde selon Crab », [eric-chevillard.net](http://www.eric-chevillard.net), URL : http://www.eric-chevillard.net/e_lemondeseloncrab.php

³⁵⁵ Ce terme se compose de trois parties : Fol, qui est issu du latin pour désigner celui qui est atteint de folie. Nous profitons de la lettre L contenue dans Fol pour ajouter la lettre I, LI désigne la littérature et finalement Mousikê est le terme grec qui désigne la musique.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

est sa composition ? C'est ce que nous tenterons de dévoiler dans cette troisième et dernière partie.

1. La voix des personnages, une mélodie narrative

Par mélodie narrative nous pointons du doigt la causalité qui existe entre la musique et la littérature. Relevant du domaine artistique, la littérature comme la musique vise à atteindre la profondeur de l'être, les abysses de l'âme ainsi que l'intimité de la conscience collective d'un individu, d'une société, voire d'un macrocosme.

Au-delà de la sensibilité des arts, la littérature et la musique se rapprochent par leur conception poétique. Tous deux conjuguant la notion du Beau et du Sublime, ces deux disciplines se rejoignent pour concevoir le chant comme un air émis par la voix ou par la graphie.

Musique et littérature : l'association de ces deux mots suscite immédiatement de nouvelles associations, poésie, chant, rythme, voix, musicalité, mélodie, harmonie, timbre, chanson... Les notions et les genres se rencontrent, se croisent : sous le signe de l'analogie, de la correspondance ou bien du mariage³⁵⁶.

La rencontre de ces deux arts a eu lieu depuis les temps reculés, plus précisément depuis l'Antiquité où ils sont fusionnés, notamment dans la poésie qui s'accompagnait par le chant. Il faut remonter aux origines du mot « *Ode* » par exemple qui est un poème lyrique dont l'étymologie raconte son lien avec le chant : « *étym. 1488* ◇ *bas latin oda, grec ôdê, proprement « chant »* »³⁵⁷. C'est l'époque de la poésie déclamée puisque *Ode* désignait : « *Poème lyrique destiné à être chanté ou dit avec*

356 Gribenski, Michel, « Littérature et musique », *Labyrinthe* [En ligne], 19 | 2004 (3), mis en ligne le 19 juin 2008, consulté le 23 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/246> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.246>

357 Le Petit Robert

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

accompagnement de musique. »³⁵⁸. Initialement, l'oralité implique l'écoute, car la voix commence par solliciter l'oreille. C'est pour cette raison que l'oralité avait un art propre pour l'élocution poétique, un art qui ne réside pas dans le contenu de l'énoncé, mais dans la modalité de l'énonciation. Ibn Khaldun écrit dans *Al Muquaddimah* que : « *Le chant, au début, faisait partie de l'art, car il dépendait de la poésie dont il était la mise en musique.* »³⁵⁹ A cet effet, il convient de souligner que la spécificité même de la poésie à l'origine était d'être chantée. Il était essentiel que le poète lui-même chante son poème, comme en témoigne le poète du prophète Hassan Bin Thabit qui élucide ce rapport organique qui lie la poésie au chant : « *Chante dans chaque poème que tu dis... Le chant est bien le lieu d'élection de la poésie.* »³⁶⁰. Le *Kitab Al Aghani* (Livre des Chansons) d'Abu Faraj Al-Isfahani est l'exemple qu'on peut donner pour montrer que la poésie était voix, c'est-à-dire récitation et chant, comme le précise Adonis dans *Introduction à la poétique arabe* : « *Le chant est la mesure de la poésie.* »³⁶¹. Cela indique que la récitation était considérée comme un don venant s'ajouter à celui de la poésie, car « *Les mètres sont les fondements des mélodies, et les poèmes les critères des cordes.* »³⁶². La récitation tient alors son importance du fait qu'elle capte par le biais de l'écoute, qu'elle attire et émeut. Si le chant étant corps, le langage, le rythme aussi bien que la mélodie étaient ses articulations. Le chant devient un art du dire qui en crée un autre ; celui de l'écoute. Peu à peu une dislocation s'est faite entre la musique et le texte littéraire, particulièrement à cause de la relation conflictuelle entre les poètes et les chanteurs, explique Michel Gribenskli :

Les relations elle-même sont très anciennes et peuvent être décrites

358 Ibid.

359 Ibn Khaldûn, *El Muqaddima*, traduction de Abdesselam Cheddadi, Paris, Gallimard, 2002, p 383.

360 *Intro à la poétique arabe* 20

361 Adonis, *Introduction à la poétique arabe*, traduit de l'arabe par Bassam Tahhan et Anne Wade Minkowski, Paris, Editions Sindbad, 1985, p.31.

362 Ibid

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

comme une progressive séparation : de l'Antiquité grecque et du Moyen-Age, où musique et poésie formaient une unité, à l'époque moderne où la poésie cesse d'être nécessairement chantée et où les relations entre les poètes et musiciens se font volontiers conflictuelles, cette séparation n'a cessé d'aller d'accentuant.³⁶³

Aussitôt cette disjonction faite, le texte littéraire devient élitiste en réduisant son cercle au moment où la chanson connaît un succès fulgurant auprès du grand public. A ce propos nous pouvons citer la Révolution française qui a arrimé Chant et Politique, faisant du chant, un instrument de révolution afin d'engendrer des chants patriotiques.

Cependant, si cette séparation a occasionné l'autonomie des deux arts, une filiation existe toujours entre eux et leur combinaison crée une œuvre d'art : « *La musique et la poésie se marient de manière à ce qu'elles gardent chacune leur richesse et leur privilège, et leur union permet d'élargir ces qualités.* »³⁶⁴ De ce fait, l'expression de la pensée en musicalité ou en poétique garde une réciprocité qui puise son réservoir dans une haute expression du langage, raison pour laquelle la littérature et la musique ne se sont disjoint que pour s'allier en profondeur :

Ces deux arts fonctionnent aussi de manière évidente comme source d'inspiration mutuelle ; ils connaissent une influence réciproque qui peut se manifester principalement sous les formes suivantes : dans des

363 Gribenski, Michel, « Littérature et musique », *Labyrinthe* [En ligne], 19 | 2004 (3), mis en ligne le 19 juin 2008, URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/246> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.246> consulté le 04 avril 2023.

364 Miller, Catherine, « La musique vocale : branche de la recherche musico-littéraire ? Un exemple d'analyse. Les mélodies d'Albert Roussel (1869_1937) composées sur des poèmes de René Chalupt (1885_1957) », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* Vol.53(1999), pp.197-218 (22 pages), publié par : Société Belge de Musicologie, <https://www.jstor.org/stable/3686854>, consulté le 02 avril 2022 .

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

œuvres littéraires qui mettent en scène des personnages de musiciens et/ou qui tentent d'importer dans le champs littéraire des formes spécifiquement musicales ; dans des textes chantés, le plus souvent avec accompagnement instrumental (dans le cadre de l'opéra, du lied ou de la chanson) et enfin dans des œuvres musicales à vocation narrative, tel le poème symphonique.³⁶⁵

Le roman contemporain se veut ainsi un brassage des arts, une production qui efface les frontières entre les disciplines artistiques, comme en témoigne Rachid Boudjedra :

Le roman moderne est une somme de toute la poétique et de toute la connaissance humaine, qu'elle soit d'ordre artistique, philosophique ou scientifique [...] Les autres arts comme la peinture qui est, pour moi un élément référentiel pour écrire mes romans ; le cinéma, la chorégraphie, [la photographie, la musique], etc. Écrire c'est déployer sa culture qui devient l'élément basique du texte.³⁶⁶

Dans le cas qui nous préoccupe, c'est-à-dire dans notre corpus de thèse, ce sont les écrivains qui composent leur texte sous une forme musicale. Notre propos est d'interroger cette forme en étudiant le rythme, la sonorité aussi bien que la construction mélodieuse implicite des trois romans, ce que Frédérique Arroyas nomme «une lecture musico-littéraire»: « *Ainsi, en ce qui est pour la lecture nommé ici « musico-littéraire » -celle qui permet une interaction entre texte et musique dans la mesure où elle est amenée à considérer, à faire résonner, dans le texte littéraire, des composantes musicales jugées pertinentes pour l'interprétation du texte.* »³⁶⁷. Pour ce

365 Locatelly , A. & Delpy, J.-A, (2009), « Littérature et musique : points d'achoppement et de rencontre », Québec français, (152), 30-33, en ligne, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/44182ac>, consulté le 3 avril 2024.

366 Boudjedra Rachid, « La fascination de la forme », in *Le Matin*, juin 2003

367 Arroyas, Frédérique, *La lecture musico-littéraire : A l'écoute de Pascaille de Robert Pinger et de*

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

faire, nous proposons de porter un regard sur la dimension chorale de la folie.

Chaque roman devient un système musical qui met en œuvre une musicographie différente par rapport aux autres romans. Nous proposons alors d'examiner le soubassement choral sur lequel porte l'édifice romanesque.

Il est vrai que le corpus articule la voix des personnages en choral, non pas dans un sens métaphorique mais dans le sens propre du mot. Nous pouvons dire que les personnages des trois récits sont des choristes en réunion sur papier qui exécutent au fil de la narration un morceau d'ensemble. Le chef de ces chœurs reste inéluctablement le personnage principal dans une production littéraire, qui, somme toute, est une composition musicale. Cette association musicale, donne lieu à une expression musico-littéraire étant un concert de la folie, d'où le néologisme que nous avons créé à savoir la *Folimousikê*, qui associe la Folie dans « *Fol* », la Littérature dans « *Li* » et finalement la Musique dans « *Mousikê* ».

Étudier les personnages à travers leur voix revient à analyser leur effet sonore sur l'ensemble de la production romanesque, ce qui nous conduit à évoquer le divin dans la suite de notre réflexion, puisque la chorale évoque la signifiante de l'éternité et de l'instance religieuse, tel que l'atteste Michel Chion dans : « *Chaque personnage affirme son appartenance au groupe. Il est régulièrement présenté de façon homophonique par un son de synthétiseur rappelant un chœur, cherchant à représenter le divin, ou un narrateur omniscient* »³⁶⁸. Nous tenterons de démontrer à présent comment à travers leur voix, les personnages sont en concerto et qu'est-ce qui donne aux trois romans leur aspect musical.

A. Les chœurs de la folie

Dans *Une valse*, le personnage principal de Chahira Lahab est entouré d'une centaine

Fugue de Roger Laporte, en ligne, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2001, Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pum/9535>

368 Chion, Michel, Poème symphonique et la musique à programme, p.64.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

de voix. Ce que l'auteure a nommé : les *Merqouchettes*, qui sont les voix masculines et féminines habitant la tête de l'héroïne : « *C'était aussi d'innombrables hommes, jeunes et moins jeunes, qu'elle ne pouvait nommer et des femelles qu'elle imaginait grosses et communes et qui, contrairement aux « mâles », n'émettaient aucun autre son que des rires.* » (UV.p21). En ce sens, Chahira dirige une chorale mentale.

Qu'elle soit cacophonique ou euphonique, la combinaison de ces voix est une réunion des choristes, qui exécutent un morceau d'ensemble. La description de ces voix ne se fait pas par une alternance de monologues, mais par un processus choral qui unifie les voix isolées lui permettant de rentrer en harmonie ou en discordance, car comme précisent Vincent Azoulay et Paulin Isnard, : « *Loin d'être uniquement un lieu d'harmonie, le chœur est toujours aussi un champ de compétition, chacun s'efforçant de faire mieux que l'autre et, pourquoi pas, de remplacer le coryphée* »³⁶⁹. Ces voix en réunion, engendrent une œuvre chorale, comme le démontre cet extrait :

Bientôt, Nacer ne fut pas le seul à être irrité. De plus en plus de voix s'élevèrent, râlant contre ses lamentations incessantes. Ce fut d'abord Mohand qui se mit à émettre des exclamations d'impatience et à l'inviter au « silence ». Puis d'autres, un peu partout, commencèrent à grommeler. (UV.p50)

Chahira, en tant que cheffe de choriste, se devait d'accorder ses violents de façon à ce qu'ils soient en parfaite harmonie avec elle : « *Que me voulez-vous tous ? Cria-t-elle mentalement à tout le monde.* » (UV.p50) Or, les voix, donc les choristes, lui signifiaient que c'était à elle d'être en accord avec eux afin de trouver l'apaisement, autrement il ne lui serra qu'un mythe. « *Alors, tous s'énervèrent encore plus. Des ricanements fusèrent de partout. L'énervement devenait de plus en plus mâle.* »

³⁶⁹ Vincent Azoulay et Paulin Isnard, *Athènes 403. Une histoire chorale*, Paris, Flammarion, 2020, p. 26.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

(UV.p50)

Dans cette optique, il faut voir en ces voix l'intériorité du personnage et surtout sa propre endophasie, c'est-à-dire le langage intérieur. En d'autres termes, les voix lui indiquaient que pour qu'elle soit en harmonie avec elle-même et retrouver son appartenance à la normalité, il faut qu'elle s'écoute elle-même (Le chant intérieur) afin que la concorde interne règne. Ces voix sont une vision poétisée de la voix intérieure qui, une fois assemblées et ajustées font une chorale « *Mais l'« ensemble », dans un chœur, suppose l'ajustement mutuel des parties l'une sur l'autre réglée ; n'est-ce pas là le consensus organique dont le nom est concert ?* »³⁷⁰

A chaque fois que l'héroïne jouait la sourde oreille à ces voix, voulant être la soliste de son œuvre, elles répétaient simultanément son nom. « *Des dizaines de voix masculines, graves ou chevrotantes, amicales ou menaçantes, sérieuses ou amusées, souvent amusées, fusaient de partout, répétant son nom.* » (UV.p121)

De cette manière, ces présences vocales lui insufflaient qu'elle, Chahira Lahab, ne peut être sans leur présence. Ainsi, l'ensemble de ces voix représentent une société musicale qui met en œuvre des chœurs, et qu'elle se doit de diriger cette chorale. Pourtant, elle ne se rendra compte de cette parole tacite que vers la fin du récit, après sa tentative de suicide qui a été vouée à l'échec :

Il ne restait plus qu'à renouer avec ces voix qui contrôlaient sa vie et sa pensée. Pourtant qu'il était doux, ce moment qu'elle passait maintenant avec eux, recevant leurs mots chaleureux et leur soutien sincère. Après tout, tous ceux qui décidaient de la vie d'autrui n'avaient pas autant de compassion, de cœur. (UV.p221)

Parvenant à valoriser sa voix intérieure, elle accorde sa chorale et désigne Mohand, une voix masculine mentale, comme soprano de son chœur. D'ailleurs cette note sera la scène conclusive du roman :

370 Jankélévitch, Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 32

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

— Mohand, chante-moi une de tes compositions, lança-t-elle soudain.

Le chanteur-fantôme se déplaça, plus gauche et lourde que jamais, et revint s'asseoir auprès d'elle.

— Je te chanterai ce que tu veux, mais ne parle plus de ces histoires d'héroïne tragiques et d'étreinte avec le Danube.

Les autres ombres battirent des mains.

— Je te le promets, Mohand, dit-elle d'une voix résolue. Alors, cette chanson ? (UV.p222)

Cette dernière mise en scène, marque aussi le passage d'un chœur polyphonique à l'unisson, c'est-à-dire à un chœur homophonique. D'autant plus qu'elle accentue le rapport qu'elle entretient avec l'art et le chant plus précisément :

Et, en plus d'être artiste elle-même, elle emplit sa réalité et son imaginaire d'artistes comme elle. Il n'est pas fortuit que ses plus grands – en fait, ses seuls – amis soient artistes : Ammi Amar l'Esthète, qui confectionne de superbes poupées en tulle, et Mohand, le chanteur et guitariste imaginaire. Dans ses heures les plus sombres, elle rend visite à Ammi Amar ou appelle Mohand à la rescousse. A la fin du roman, quand Chahira choisit de continuer à vivre, elle sollicite une chanson à son ami musicien ; et c'est sur cette chanson que le roman se referme, comme en un dernier rappel que l'Art est synonyme d'Espoir et de Vie.³⁷¹

La tension du chœur s'apaise suite à cette note de Mohand et crée la promesse d'un lendemain meilleur. Ce sont les voix qui s'unifient après s'être rivalisées et laissent place à Chahira au premier rang en sa qualité de coryphée, mettant fin à toute dissymétrie.

B. Du concertino mentalis

Lynda-Nawel Tebbani compose une chorale mentale parfaitement différente par

³⁷¹ Latachi, Imene, Interview avec la romancière et l'universitaire Lynda Chouiten : «La folie perturbe, dérange notre confort moral et intellectuel, suscite en nous des interrogations, de la réflexion. » *Langues & Cultures*, vol. VII, n°3, décembre 2023, p10. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/237837>

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

rapport à celle de Lynda Chouiten. En effet, c'est par le biais de deux voix seulement et un instrument, qu'elle réalisera une partie de chœur où Skander est l'orchestre symphonique.

Ces deux voix sont à la fois les choristes et les compositeurs de la symphonie chorale, l'une étant féminine : Faracha, et l'autre masculine, Métronome, sachant que ce terme désigne aussi un instrument de musique : « *Petit instrument à pendule, de forme pyramidale, servant à marquer la mesure pour l'exécution d'un morceau de musique.* »³⁷². La voix de ces trois instances réunis crée un concertino, qui est le diminutif du terme concerto. Ce concert-là reste mental, du bas latin *mentalis*, d'où le terme que nous avons forgé : Concertino mentalis.

Pour comprendre le concept du concertino, nous proposons de définir d'abord la notion de Concerto grosso, en nous référons au Dictionnaire de l'Académie française dans sa sixième édition : « *Concerto. S.m.T. De musique, emprunté de l'italien. Pièce de symphonie faite pour être exécutée par tout un orchestre, et dans laquelle un instrument joue seul de temps en temps avec un simple accompagnement. Jouer un concerto. Exécuter un concerto.* ».³⁷³ Le concerto grosso est en clair un groupe de solistes qui contient une masse de musiciens faisant de lui un « *concert grand* », par contre un concertino ne fait pas appel à une masse d'orchestres et réalise pourtant une symphonie concertante.

Épris de découvrir ce qu'il est et ce qu'il était avant l'accident, Skander paraît un soliste avec ses vibrations vocales que personne n'arrive à déchiffrer, invitant chacun de se lasser de son discours vu sa monotonie. « *Lui rappelant à chaque fois : « Toi tu ne parles que pour ne rien dire. » »* (DMTNF. p82) Dans ces circonstances, c'est la voix de Faracha et de Métronome qui se rejoignent afin d'orchestrer sa voix.

Il convient de souligner à cet effet que Métronome joue un double rôle, car il est

372 Le petit Robert

³⁷³ DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE SIXIÈME ÉDITION

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

à la fois la voix masculine qui accompagne Skander dans son asile, en chantant dans sa tête, mais il est aussi et surtout le tempo du discours de Skander, c'est-à-dire celui qui rythme son quotidien, et orchestre son discours, sa voix et ses silences: « *Métronome est le personnage le plus important du roman. Étrange n'est-ce pas ? Mais comme en musique andalouse, le mizane est l'essence de l'interprétation. Métronome est dans la dualité, comme vous le dites si bien « rythmant son quotidien et l'instrument musical ».* »³⁷⁴

Effectivement, lorsque Skander s'engage dans une logorrhée verbale monocorde, Métronome fait son apparition et cadence son discours et ses silences : « *Métronome arrive et toujours ponctue son silence.* » (DMTNF. p42) Alors de son orchestration se joue une note de musique qui se réalise dans un istikhbar Zidane: « *Métronome, tempore le vide du silence de celui qui ne réussit à déployer ses ailes que dans la tessiture d'une voix au toucher qatefa qui le transmue en éternel Istikhbar Zidane.* » (DMTNF. p25) .

Il faut reconnaître à ce titre que Faracha se joint à Métronome afin de composer une partition à travers la combinaison des parties de son discours. Puisque Skander n'arrive pas à se regarder dans le miroir, étant donné son traumatisme, Faracha lui suggère de se voir en s'écoutant, et transcende ainsi son trauma :

La voix de Faracha le poursuit cependant et lui rappelle jour après jour :
- Tu auras dans le silence du désert son miroir, et enfin, tu verras. Tu te verras, à défaut de t'entendre, tu verras ta voix et ce à quoi elle ressemble. Et tu comprendras combien tu es majestueux. (DMTNF. p26)

Il est significatif de noter que Skander se meut dans le silence et que les deux présences mentales (Faracha et Métronome), provoquent en lui le jaillissement du langage en poétisant son mal mental, sa folie:

³⁷⁴ Latachi, Imene, « Poétique du silence. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », Paradigmes, vol. IV, n°2, janvier 2024, p

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

J'aime beaucoup votre idée : « Poétiser la folie ». C'est une façon de la rendre à son humanité, surtout. De la rendre dans l'émotion.

Le chant et la musique sont essentiels à Skander en tant que personnage et au roman au sens de l'écriture. Le choix du chant est un moyen d'exprimer l'indicible de l'âme.³⁷⁵

À ce titre, Skander, Faracha et Métronome, en réunion, sont un chœur qui résonne la voix du silence. Et comme le mutisme est insaisissable, l'effet chœur demeure délicat à appréhender pour un lecteur non-averti, d'autant plus que Métronome mesure la parole de Skander et ajoute la sienne avec les vibrations vocales de celui-ci ainsi que celle de Faracha. « *Elle reste cependant accrochée à moi, ou moi à elle, ou sa voix à mon oreille.* » (DMTNF. p64) et dans une seule voix, Métronome, Skander et Faracha, en concertino, transcendent les airs, mêlant le ciel à la terre et l'objet au sujet:

Pour nous laisser improviser un istikhbar à deux voix, à quatre mains, au rythme changeant, le temps d'une longue nouba aux différents modes, mais suivant le même mouvement perpétuel : conjoindre deux solitudes aériennes d'un papillon qui ne sait pas voler et d'un Icare qui cache ses ailes, dans une ville qui s'est arrêtée de vivre pour les laisser la traverser et, le temps d'un souffle, s'être écrié l'un l'autre, l'un dans l'autre, le silence d'un sillage, d'une griffure qui ne laisse pas de trace. (DMTNF. p62)

En définitif, la trinité vocale de cette création littéraire et musicale est une transcendance de l'ineffable. Si aux « oreilles » de celui qui l'écoute, *Skander ne parle que pour ne rien dire*, il en va de soi de reconnaître que lorsque la voix de Faracha s'ajoute à celle de Métronome, le discours de Skander s'ajuste entièrement, après avoir réglé ses notes aussi bien que ses mouvements internes.

³⁷⁵ Latachi, Imene, « Poétique du silence. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », Paradigmes, vol. IV, n°2, janvier 2024.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

C. Vers un *duophréne* : concerto avec soliste

D'une orchestration à une autre, nous passons au récital dans *L'effacement*, qui se réalise d'une manière différente par rapport aux deux autres romans. Il s'agit d'une composition musicale en solo, mais qui, sous l'effet de la scission mentale du personnage principal, paraît être un duo.

Tout comme nous l'avons démontré dans la deuxième partie, le héros de ce roman souffre d'une schizophrénie qui atteint son paroxysme, à partir du moment où il imagine la présence mentale de son père alors qu'il est seul, enfermé dans un hôpital psychiatrique. Ses monologues sont en vrai des concertos joués solitairement, en termes de spécialité on nomme ce processus un *concerto avec soliste*, mais qui se présente illusoirement en duo quand le fils donne à son père le droit à la parole. À ce fait, nous avons créé ce néologisme : un *duophréne*, pour démontrer que c'est seulement le *Phren*, l'esprit, du personnage qui est en duo, mais que le concert est tout au long du roman en solo. C'est d'ailleurs cet effet de soliste jouant illusoirement en duo qui génère la folie de ce récit.

En effet, il importe de souligner ce fait saillant : le personnage de *L'effacement* ne cesse de soliloquer durant le déroulement des événements. Cette voix raconte ou récite sur une seule note (recto tono) d'une manière rituelle, et tout comme Skander, elle est monotone:

J'ai hoché la tête et je l'ai vivement remercié. Mon cœur battait à tout rompre, je pressentais que cette absence n'annonçait rien de bon. Je devais impérativement m'entretenir avec le Docteur B. et avoir son diagnostic. Prétextant un nouvel excès de migraine, je me suis excusé auprès de Kada, qui n'a pas voulu que je lui règle sa course, et je me suis immédiatement remonté dans ma chambre. (L. p.182)

Certes, cette façon de raconter fait avancer le récit, mais l'absence d'une interaction dialogique entre les personnages, fait en sorte que les notes de cette voix, suivent un seul rythme et que finalement ce personnage psalmodie le récit de sa vie et de son quotidien. Cela se manifeste dans l'emprise du pronom personnel « Je » sur tout

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

le récit, comme illustré dans la citation supra, qui contient sept (07) récurrences de ce pronom personnel « je » et quatre (04) adjectifs aussi bien que des pronoms possessifs, dans un petit paragraphe de seulement quatre 04 courtes phrases.

Le lecteur peut croire que le morceau de musique cesse de se jouer en solo et qu'il s'agit d'une composition musicale de deux voix quand le personnage ressuscite mentalement son père et qu'il rentre chimériquement en contact avec lui. Et, qu'une fois les duettistes exécutent leur chorale, le chant monotone s'efface, la mélodie et le rythme remontent, ce qui crée le passage de l'audition d'un seul personnage à un concert musical qui monte de plus en plus et dans lequel domine la cohésion :

Alors que tout le monde le croit mort et enterré, mon père est bel et bien vivant et passe ses journées en ma compagnie. Lui et moi sommes enfin complices et, grâce à son soutien, je ne désespère pas de vaincre l'ennemi. Le Docteur B. ne doit pas se douter de sa présence et j'ai promis à mon père que, même sous la torture, je ne parlerais pas. Ce dernier m'a suggéré un plan de riposte, qui consiste à assassiner le Docteur B., puis m'enfuir de l'hôpital, passer la frontière, et entrer dans la clandestinité, en Tunisie ou au Maroc. (L. p.208)

La trame narrative répond pourtant ici à une fonctionnalité bien précise : Elle marque l'accentuation de la schizophrénie. Loin d'être une symphonie dualiste, elle représente le discours de la folie où domine un concerto solo. À analyser l'extrait ci-dessous, nous voyons que dans le seul moment où le fils fait associer sa voix à celle de son père, c'est toujours lui-même qui rapporte les faits et les événements par son je parlant qui domine. Il est question d'un seul son, un seul personnage : « *Dieu merci, mon père ne me quitte jamais, il me suit partout et me parle tout le temps.* » (L. p.209) ou bien encore : « *Je le regarde, il est mon miroir, je prends ses mots, ils deviennent miens.* » (L. p.214).

Nous voyons que même au bord de la fonte du « Je » dans le « Il », le « Je » prend le dessus et articule une suite d'une histoire où le je parlant, s'efface entièrement et le sujet devient étranger à lui-même offrant aux lecteurs un spectacle en solo, dans

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

lequel le soliste assume seul son récital.

2. Le rythme ternaire

Plus qu'une composition spécifique aux lieux, le rythme ternaire est répondu çà et là dans la construction scripturale de l'ensemble des trois romans. Nous constatons en effet la présence d'un rythme ternaire dans les trois récits, sui generis même à cette écriture.

Le rythme ternaire se fait par distribution d'une mélodie en temps à intervalles et durée régulières de trois temps. L'unité rythmique se fonde alors sur les différentes unités minimales de la construction phrastique approchée ici comme métrique. Le mètre est ainsi une combinaison précise de trois unités dans une phrase qui forme le rythme ternaire dans notre corpus. Dans ces conditions, la phrase qui devient une modalité rythmique particulière, constitue un élément de la mélodie textuelle.

Avant d'inclure le rythme dans les modalités énonciatives en tant que trace de la subjectivité des auteurs et de s'engager dans une analyse du dit rythme ternaire, nous proposons dans ce qui suit de porter un regard critique sur la notion du rythme. Gérald Manley Hopkins, cité par Meschonnic dans *Les Etats de la poétique*, définit le rythme comme étant : « *Le mouvement de la parole dans l'écriture.* »³⁷⁶. En dépit du fait que cette notion soit relative au domaine de la prosodie, elle est présente dans les différentes branches de la linguistique que ce soit la phonétique, la sémantique, la syntaxe, etc., raison pour laquelle Meschonnic la qualifie de discipline « *transversière* »³⁷⁷ puisqu'elle traverse les études et les discours. Emile Benveniste métaphorise le rythme dans son ouvrage *Problèmes de linguistique générale*, en énonçant : « *rhuthmos est l'abstrait d'un mot qui veut dire « couler »* »³⁷⁸. Nous dirons dans ce sens

376 Meschonnic, Henri, *Les Etats de la poétique* 1985, Ed. PUF, Paris, p 115)

377 Ibid., p 77

378

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

que le rythme est un mouvement des flots dans une phrase. D'ailleurs, dans *Dis-moi ton nom folie*, le personnage fait référence à cette acception : « *Dr. Oliver, tout est en rythme, tout est dans le rythme. Perdu dans ses notes, on les retrouve en tapant le rythme. La justesse du son a toujours été plus importante que sa beauté. Cela coule de source. D'ailleurs cela vient du grec, réô, couler. Le rythme coule.* » (DMTNF. p96) Étudier la rythmique de la phrase oblige d'étudier le mot non pas comme l'eau qui coule mais plutôt la forme que prend cette eau coulante à l'intérieure d'une construction phrastique.

Dans les études littéraires, le rythme narratif peut compacter les faits en sommaire ou tout au contraire les dilater dans l'espace et le temps, et vice versa notamment à travers l'emploi des analepses, des ellipses, des prolepses ou des répétitions, etc. La lecture rythmique de notre corpus, fait de lui une « *œuvre musicale* »³⁷⁹ selon l'expression de Jean Mouton. Quant au rythme ternaire dit « *éminemment poétique* »³⁸⁰, il témoigne d'une tension phrastique qui va jusqu'à son crépitement voire sa déflagration.

Lynda-Nawel Tebbani saupoudre tout son récit par ce rythme. Le personnage lui-même s'exprime par une temporalité ternaire : « *Je ne sais pas ; Je ne veux pas ; Je n'essaye pas.* » (DMTNF. p17); cela rappelle l'alexandrin célèbre de Racine : « *Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue* »³⁸¹ mais l'emplacement et l'orientation même de ces trois phrases dans *Dis-moi ton nom folie* est mis en paysage sur la page, ce qui aère le récit, mais qui dévoile l'entêtement de Skander et sa volonté d'être passif.

Passons à un autre exemple dans lequel la parole est cédée à celui-ci : « *Je ne veux pas. Je ne sais pas. Je vais essayer.* » (DMTNF. p20) C'est aussi le passage de

³⁷⁹Mouton Jean, *Le style de Proust*, 1968, A. G. Nizet, Paris, p. 114.

³⁸⁰ Laure-Tondeur, Josette, *Ambivalence et énantiosémie, des tendances et des désirs de la psyché au langage et à la poésie*, Paris, Lambert-Lucas, limoges, 2011, p 139

³⁸¹ Racine, *Phèdre*, I, 3

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

« *Je n'essaye pas.* » à « *Je vais essayer.* » Le rythme reste le même, mais les actions changent. La satisfaction du désir ambivalent participe au plaisir esthétique. Ainsi, le désir demeure ambivalent entre la fusion et la séparation. Donc, le rythme ternaire, en plus du fait qu'il permet à Skander de prendre conscience de sa réalité, lui permet aussi de prendre plus de temps, pour changer de perspective.

Ce rythme ternaire fait progresser le personnage comme l'indique cet extrait : « *Je touche, je plonge, j'avance.* » (DMTNF. p31) Remarquons que cette même phrase sera reliée dans un autre passage, mais en inversant le deuxième segment avec le troisième : « *Je touche, j'avance, je plonge.* » (DMTNF. p40), puis encore une fois l'ordre des segments sera renversé dans un autre passage que voici : « *J'avance, je touche, je plonge.* » (DMTNF. p51) Les actions sont ainsi une des notes de musique sur l'échelle fondamentale. Autrement dit, Skander parle en jouant sur l'emplacement des notes de musique. Tantôt il enchaîne : Do Re Mi Fa Sol, tantôt il désenchaîne : Re Mi Do Fa Sol: « *Je veux savoir pourquoi à la cinquième corde, ma vie, il a fallu qu'elle se casse. La Sol MiFaRé.* » (DMTNF. p88) Le langage de Skander est musical, pour se comprendre il faut qu'il chante pour retrouver son identité musicale, puis civile.

Nous dirons dans ces circonstances que le rythme ternaire correspond au désir de la recherche de soi. Comme dans cet extrait où perdu à sa propre quête, à la recherche de soi, Skander ne daigne plus savoir de quoi est-il le nom : « *Il ne sait pas, il ne sait plus et il ne veut pas savoir.* » (DMTNF. p83). Dans cette mouvance instable du personnage, nous voyons qu'une fois qu'il se confronte à sa réalité, et à sa propre identité, il se referme sur lui-même tout en ayant recours à ce rythme ternaire : « *On arrête, on ne parle plus. Je ne sais parler.* » (DMTNF. p95)

Cependant, si celui-ci perd son identité, sa mémoire et sa raison, il garde toujours le rythme dans le sang : « *De toute façon vous verrez avec lui, tout est dans le*

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

rythme. » (DMTNF. p114) C'est dire que le rythme lui permettait d'accéder à sa vie antérieure, puisqu'il était musicien amateur. Ceci dit, Skander étant à la recherche de soi à travers la recherche d'une harmonie qui se fonde sur le rythme. En « *frappant du pied au rythme.* » (DMTNF. p93) et en articulant un langage sous un rythme ternaire, il renoue avec l'être qu'il était et qu'il cherche: « *Au lieu de vous demander qui vous êtes, demandez-vous quelle musique vous anime ? Je reste persuadé que c'est en cherchant à comprendre votre musique que nous traiterons votre amnésie. Trouvez votre rythme et vous remontez les fils noués de votre vie.* » (DMTNF. p93)

Pourtant, nous constatons que ce rythme ternaire n'est pas propre seulement au discours du personnage principal, qui non seulement s'exprime par ce rythme ternaire, mais se définit lui-même par ce rythme : « *Je suis un lion, une étoile, des atomes.* » (DMTNF. p55); cette rythmique constitue aussi la manière d'articuler du narrateur : « *La peur dévore, range et détruit.* » (DMTNF. p20); « *Inspiration, respiration et murmure.* » (DMTNF. p27) ; « *Faracha vole, survole, virevolte.* » (DMTNF. p39) ou encore : « *Balbutiement suprême de la première parole, du premier mot, du premier pas.* » (DMTNF. p41); « *L'essentiel qui lui habite l'âme, entre une grotte, une cave et une vie parallèle.* » (DMTNF. p53); ou encore : « *Cet océan jaillit en lui, une houle, une envie, un précipice.* » (DMTNF. p88).

Le narrateur va aussi donner cet aspect ternaire du rythme au nom des personnages, en plus de Skander qui est « *un lion, une étoile, des atomes.* » (DMTNF. p55) ; tout autant que Skander, Faracha subi le même sort : « *Fée. Faracha. Ilham.* » (DMTNF. p48). La régularité aussi bien que la symétrie du récit est mise en avant par ce rythme qui va de la première page du roman jusqu'à son aboutissement. A ce propos, nous avons interviewé l'auteure sur ce rythme qui jonche dans ce texte contrairement au rythme binaire, complètement absent du récit :

Le rythme ternaire doit être une trace de mes études littéraires et latinistes ! Hahaha ! Vous n'êtes pas la première à m'en parler.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

C'est un tic d'écriture, je pense ! Trois, trois temps, trois sens, trois... il doit y avoir une symbolique !

La binarité n'existe pas en l'art ! il y a toujours plus que deux. Peut-être est-ce pour le rythme, concrètement : un deux trois, un deux trois. Je devrais y réfléchir davantage !³⁸²

Au-delà de tout tic du langage, nous pensons que le rythme ternaire, notamment dans la « règle des trois adjectifs »³⁸³, selon l'expression de Jean Mouton, est le souffle le plus approprié et harmonieux pour un thème aussi complexe que la folie, et pour des personnages dont l'esprit est aussi malaisé que des fous. Ce rythme ternaire convient à ce thème, il en est son soubassement.

Nous retrouvons cette mesure à trois temps dans le roman *L'effacement*. Formellement, ce rythme ternaire représente le plus souvent dans la narration trois groupes de souffle équivalents par leur longueur tout autant que leur fonction, ce qui provoque une équivalence de sens, comme l'a montré Jakobson : « *La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison* »³⁸⁴, selon sa célèbre formule des *Essais de linguistique générale*.

Il faut reconnaître à ce titre que les équivalences grammaticales et rythmiques produisent une équivalence sémantique selon les mots de Jakobson, et comme nous allons le démontrer infra. Nous tirons du roman cet extrait : « *Mes collègues voyaient en moi un collaborateur poli, facile à vivre et je faisais honneur à mon père en me faisant oublier de mes pairs.* » (L. p.20) Nous voyons que le rythme ternaire ne se produit pas seul, car un ensemble d'éléments de la langue concourent à la production du sens. C'est à travers le regard des autres, qu'on perçoit ce personnage, qui s'est montré dans un premier abord inoffensif, puisqu'il était « *Poli* », « *Facile à vivre* » et

382 Latachi, Imene, « Poétique du silence, interview avec Lynda-Nawel Tebbani », *Paradigmes*, Vol, VII, N1, Janvier 2024, p7.

383 Mouton, Jean, *Le style de Proust*, 1968, A. G. Nizet, Paris, p 245.

384 Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale* (p 220)

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

qu'il n'était présent que « *pour faire honneur à son père.* » L'ensemble de ces descriptions, dessine le profil de ce personnage anonyme et tend à opérer une réduction de sa neutralité.

Seulement, ce rythme traverse ostensiblement le roman : « *C'est dans ces quelques mètres carrés que je passais mes journées, face à mon ordinateur, suspendu dans le vide, hors du temps à attendre que les heures passent.* » (L. p.20) cet extrait à trois temps met en valeur l'état de l'âme de ce personnage qui se soumet complètement à l'action du temps sur lui-même, incapable d'agir, ce qui laisse à découvrir l'engourdissement du personnage qui trahit son apathie.

Ce personnage n'agit pas, mais subi trois intervalles de temps bien rythmés en nombre de trois. D'ailleurs, suite à ses effacements, il se verra dans l'obligation d'être muni de miroir pour une vérification de son ombre. Il convient de remarquer que celui-ci n'a pas fait usage d'un miroir, mais de trois dans : « *J'avais décidé de me munir de trois petits miroirs portatifs.* » (L. p.22) cette trinité tend à créer une équivalence entre les trois déplacements du personnage : « *Je garais le premier dans le tiroir de mon bureau, le deuxième dans la boîte à gants de la voiture, et le troisième, posé sur ma table de nuit.* » (L. p.22) Dans un autre sens, les trois miroirs tendent à accentuer le degré des vérifications, ce qui rend le personnage de plus en plus paranoïaque. Ce personnage exprime cette idée par un rythme ternaire dans : « *Ces vérifications permanentes me tourmentaient, elles dérangent mes routines quotidiennes et perturbaient mon sommeil.* » (L. p.22) C'est dire que la portée du rythme ternaire finit par l'obnubiler, à se demander si c'est la folie ou le rythme ternaire qui l'habite. « *Il m'a demandé comment j'allais. Je lui ai raconté les effacements successifs, les vérifications permanentes et ma difficulté à vivre avec ce problème.* » (L. p.23). Ainsi, la complexification aliénante du rythme ternaire va de pair avec l'anéantissement tant physique que mental du personnage.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

Dans *Une valse*, nous pouvons décrire la rythmique de ce roman en paraphrasant Jacques Brel : « *Une valse à trois temps.* ». D'abord il est significatif de rappeler que Chahira commence son voyage à la recherche d'une guérison éventuelle de sa psychose par une trinité d'espace : d'El Moudja à Vienne, en passant par Tizi. Comme développé par Meschonnic : « *Le sujet-rythme du discours est présent dans toutes les marques qui organisent le discours. Le sujet est l'intégration même de ces marques, l'intégration du rythme et du sens en signification généralisée.* »³⁸⁵. Ensuite, l'écriture qu'elle exerce afin de se libérer de sa psychose est elle-même dotée d'un rythme ternaire comme le dévoile ce fragment de son texte :

Épouse les contours de ce corps
Fatigué par tant de raideur
Bridé par mille ans de pudeur
Et qui pourtant te veut encore
Et :
Il me murmure mille mélodies
Ses bras me chantent mille caresses
O douce ivresse
Emmène-moi au Paradis ! (UV.p43)

L'analyse rythmique de ces vers laisse voir un corps dans un état pitoyable. Principalement décrit selon trois termes dont deux adjectifs et un verbe. C'est donc un corps « *fatigué* », « *bridé* », et « *qui te veut encore* ». Bien entendu, c'est le rythme ternaire qui se dessine. Nous dévoilerons dans ce qui suit d'autres manifestations de ce rythme, mais pas l'entièreté de ses emplacements étant donné leur multiplicité, puisque « *Une valse submerge par le rythme ternaire.* »³⁸⁶

385 Meschonnic, Henri, *Dans le bois de la langue*, 2008, Ed. Laurence Teper, Paris, p. 84

386 Latachi, Imene, *De la folie et de son expression, étude du phénomène de la folie dans le roman Une valse de Lynda CHOUITEN*, L'Harmattan, Paris, 2023, p. 31

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

En plein excès de ses crises d'hallucination et de psychose, nous avons vu que Chahira essayait de remédier à sa situation par elle-même que ce soit par l'écrit comme démontré dans l'exemple précédent, par la danse, mais aussi le chant. Il serait pertinent de revenir vers cette construction phrastique : « *Chahira chantait, chantait, chantait encore* » (UV.p102). L'emploi du même verbe trois fois successivement installe encore une fois le rythme ternaire dans ce roman. Loin d'être arbitraire, cet emploi se justifie par la récurrence de la danse et traduit donc l'excès des crises chez celle-ci. La répétition ternaire du verbe danser vient ainsi transmettre l'adoucissement des crises de Chahira.

Trouvant le remède par et en elle-même, l'héroïne décide d'arrêter de voir son psychiatre et s'abstient de prendre son médicament. C'est là que les crises reviennent de plus belle. Cette fois-ci le rythme ternaire va à son contre puisqu'elle entendra des voix sorties tout droit de sa tête dont la fréquence est en nombre de trois. Nous lisons dans ce sens : « *Jour et nuit, on frappait à sa porte, avant de s'enfuir. Jour et nuit, on murmurait : Lahab, Lahab, en ricanant. Et bien sûr, jour et nuit des spectres libidinaux la molestaient et violaient* » (UV.p192) Ici l'expression « *jour et nuit* » revient à trois reprises pour dire que la notion du jour n'existe plus dans l'esprit de Chahira, car tous ses jours ressemblent à des nuits dans leur obscurité, mais aussi des nuits agitées dépourvues de sommeil.

Dans cette disproportion journalière de la notion du temps, accentuée par la violence de ses crises, Chahira se verra dans l'obligation de mettre fin à ses jours. Raison pour laquelle, elle allait voir comment son idole Virginia Woolf s'est donnée une mort douceâtre, afin de la programmer à son compte et la subir : « *C'était une belle mort (...) oui, ce serait une belle mort (...) elle ne méritait pas la mort qu'elle avait programmée ; elle était trop belle pour elle* » (UV.p192) Qualifier la mort de belle « *Une belle mort* », est une poétisation de la mort, mais en la répétant à trois reprises, elle prend conscience qu'elle se donne la mort et annule son projet suicidaire.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

Une valse s'échelonne sur ce rythme qui lui redonne la raison. Et voilà qu'en annulant son suicide, Chahira décrit Vienne, la personnifiée et toujours avec un rythme ternaire : « *Vienne chantait, Vienne souriait, Vienne exposait ses charmes sous le soleil de juillet* » (UV.p157) Nous pouvons ainsi dire que le rythme ternaire est ce qui permet la stabilité du récit.

Il serait approprié d'étudier l'effet du rythme ternaire sur la psyché des fous dans ces conditions. Nous avons démontré que ce rythme exprime des pulsions psychiques profondes : De Skander qui prétend avoir ce rythme dans le sang et qui le conjugue à tout moment pour retrouver des indices dans sa mémoire qui flanche les bribes d'un autre être qu'il était. Passant par le personnage de L'effacement qui paraît plus obsédé par une rythmique ternaire de son quotidien que son malaise psychique et mental, et arrivant à Chahira qui panse son mal par intervalle de trois notes, par tierce.

En clair, la présence redondante du rythme ternaire dans les récits souligne son importance. En plus de sa fonction psychique, il possède une valeur esthétique qui présente l'écrit comme un refrain à trois temps.

3. La répétition, un refrain et une folie

Historiquement considérée comme une faute de style, ou comme rhétoriquement inappropriée, la répétition a longtemps été négligée par les études linguistiques et littéraires compte tenu de la critique dépréciative qui lui a été assommée. La redondance du même mot, de la même phrase, ou disons de la même idée, a toujours laissé le lecteur incertain quant à la valeur esthétique du texte. Il faut attendre le début du XXI^e Siècle pour voir en la figure de répétition un processus grammatical qui démasque l'intentionnalité de l'auteur et qu'il est consciemment et sciemment utilisée dans l'écriture créative. Parallèlement à cela, les études offraient une nouvelle fenêtre sur le mécanisme scriptural répétitif en mettant l'accent sur le fonctionnement subjectif du discours.

Nous notons qu'approcher la répétition selon une perspective poétique, laisse

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

découvrir en la répétition un refrain qui revient dans chaque couplet (segment phrastique). La répétition, l'accord et le rythme font partie des soubassements des techniques musicales. Nous en ferons de la répétition une notions clef de l'analyse musico-littéraire.

Ajoutons à cela que le processus itératif renforce une rhétorique de l'excès et renferme même le caractère distinctif des personnages fous aussi bien que l'écriture musicale, ce qui crée une tension narrative surmontable par la voie/voix de la musicalité. C'est donc la concordance tridimensionnelle que nous avons nommée la Folimousikê. Notre corpus nous démontre qu'écrire au contemporain est synonyme de composer une œuvre musicale ou raconter musicalement une histoire à travers une poétique particulière que notre thèse œuvre à établir.

Nous orientons notre réflexion dans ce chapitre sur l'expression de la répétition dans le discours romanesque et comment parvient-il à articuler du même coup la folie et la musicalité du texte. Pour ce faire, nous examinerons le mécanisme discursif de l'itération des trois romans. Toutefois, si plusieurs manifestations de ce processus répétitif font éruption dans notre corpus. Notre réflexion, loin d'offrir une taxinomie complète des formes de cette manifestation, se veut une lecture lexicale des rengaines segmentaires. Cette étude nous permet d'élucider le rapport ainsi que l'impact de leur emploi sur la poétique textuelle.

La rengaine silencieuse(DMTNF. p11) est l'intitulé du premier chapitre du roman Dis-moi ton nom folie. Cette titrologie a été suivie d'une citation de Vladimir Jankélévitch : « *L'homme est un animal parlant, et secondairement, c'est un animal chanteur.* » (DMTNF. p10) Cette citation est tiré de son ouvrage *La musique et l'ineffable*. Nous souhaitons faire référence à l'idée qui a mené Jankélévitch à cette conclusion :

En fait le préjugé métaphysique repose sur l'idée que la musique est un langage, une sorte de langue chiffrée dont les notes de la gamme sont l'alphabet. Le langage est le mode d'expression humain par excellence, le plus maniable et le plus volubile, mais

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

ce n'est pas le seul : l'homme est un animal parlant, et secondairement c'est un animal chanteur.³⁸⁷

D'ores et déjà le langage est approché selon une rythmique musicale. La musique a la capacité d'exprimer en chantant ce que le verbe parvient à dire en énonçant. *L'homme*, ici Skander, n'articule pas un langage humain compréhensible. Sa parole est une suite de mot qui paraissent sans harmonie pour son interlocuteur. Raison pour laquelle il se réfugie dans la musique pour trouver cette harmonie.

- _ Je suis Skander el Ghaib, l'homme qui croque aux cerises sans descendre de l'arbre. Vois-tu le cercle ? Moi, je vois le carré. L'as-tu vue ?
- _ Qui donc ?
- _ Faracha.
- _ Fara quoi ?
- _ Faracha qui s'envole quand je reste accroché à l'arbre au-delà de la grille.
- _ Skander, tu ne parles que pour ne rien dire !
- _ Je parle mais tu n'écoutes pas, je te dis. Faracha, où est-elle partie ?

Dis-moi ton nom folie. (DMTNF. p19)

La non compréhension de Skander, laisse l'Autre abasourdie devant sa logorrhée verbale ; il lui signifie cela par : « *Skander, tu ne parles que pour ne rien dire.* ». Cette phrase-là, va se répéter tout au long du roman et à chaque fois que Skander ose la parole. Examinons de plus près sa redondance lexicale dans les extraits que voici : « *Skander, tu ne parles que pour ne rien dire* » (DMTNF. p19) ; « *Quoi ! Vraiment, tu ne parles jamais que pour ne rien dire* » (DMTNF. p2) ; « *Quoi, purée ? Toi, soit tu ne parles pas, soit tu me saoules !* » (DMTNF. p35); « *Tu ne parles*

387 Jankélévitch, Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 32

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

vraiment que pour ne rien dire ! » (DMTNF. p37) et « *Toi, tu ne parles que pour ne rien dire.* » (DMTNF. p81) Ce sont des répétitions littérales et/ou quasi littérales de la même énoncée qui est une injonction au silence. Le discours de l'autre exprime éminemment la même idée, à savoir que Skander parle pour ne rien dire et qu'il serait plus adéquat qu'il ne dit rien, puisque son langage est creux. Ceci étant posé, il convient de s'arrêter sur cette répétition lexicale.

Nous pouvons dire que ce n'est pas simplement Skander qui sombre par lui-même dans la folie, mais c'est aussi lorsqu'il décide d'entrer en contact avec le monde réel, que son entourage lui demande de se taire et l'engloutit du même coup dans cette sphère de la folie. En effet, le discours de l'autre s'organise de telle sorte qu'il le renvoie autour d'un automatisme répétitif qui génère des pensées aliénantes d'un personnage à la conscience déjà aliénée. Cette phrase leitmotiv qui se répète tout au long du roman est un refrain, une rengaine, et comme elle incite au silence, elle est comme nommée *Une Rengaine silencieuse*.

Dans ces circonstances la répétition sert à faire retourner Skander dans son asile mental où il est sommé de se taire. D'autant plus que Skander lui-même s'impose ce processus itératif en répétant à chaque fois qu'il est différent par rapport aux autres, pour apaiser son mal mental :

Skander n'a d'autres remèdes à son angoisse que de se répéter qu'il est différent. C'est rassurant de se dire que l'on n'est pas comme les autres, que les autres ne sont pas nous, mais cela impose une grande solitude ; à force de dénigrer l'indigence, c'est elle qui nous dévore de son indifférence (DMTNF. p56)

En voyant que ses agissements et sa parole sont déphasés par rapport aux autres, Skander se réfugiait dans un discours répétitif où il explique sa folie par sa différence. La répétition a donc cette valeur d'intensifier l'aliénation de Skander puisque le silence est utilisé à son encontre attendu qu'il est envisagé comme un retour au passé, a un effet d'une écorchure dermique :

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

L'habitude du silence qui ronge l'amertume par le cri sourd d'une érosion. Erodé récit d'un silence. Non pas le récit de la simple répétition ou du mimétisme, mais celui de l'habitude roide qui, à force d'immobiliser dans un désert trop petit dans son immensité, transmue et subsume la prison en fragilité d'un insecte devient un immonde hurlement. (DMTNF. p85)

En clair, le silence est cet abîme, qui, une fois dedans, oblige Skander de se rappeler des fragments de son passé. Sa mémoire affaiblie par l'explosion du train lui renvoie la douleur qu'il a ressentie suite à cet accident et l'oblige de pousser des hurlements violents. Donc l'injonction de se taire par le phénomène systématique de la récurrence compulsive englouti Skander davantage dans sa folie. Il faut élucider l'effet redondant de la phrase : « *Car Skander n'est pas votre nom.* » sur l'esprit de celui-ci :

-Car Skander n'est pas votre nom.

La phrase se répétait et chaque écho s'entrechoquait avec le suivant qui tombait sur le dernier et chaque mouvement venait taper sur ses tempes comme un tambour. A chaque respiration, la douleur se faisait plus forte.

-Car Skander n'est pas votre nom. (DMTNF. p112)

Dire la vérité de Skander en phase, a fait résonner cette phrase en lui avec un caractère répétitif qui lui a affligé les pires tourments. Cette méthode peut être ainsi envisagée de deux manières différentes puisqu'elle peut être utilisée à la fois comme une pathologie ou au contraire tel un remède. En effet, nous pouvons résumer l'impact de la répétition dans le roman *Dis-moi ton nom folie* par l'effet alarmant qu'elle engendre lorsqu'autrui lui répète être un autre que ce qu'il prétend être, et que son langage creux gagnera à ne pas être dit, accélérant de la sorte les crises introspectives de Skander qui sombre dans un excès de folie; tout comme cette méthode peut engendrer un effet sécurisant qu'elle crée lorsque Skander se répète n'être pas un fou, mais simplement différent par rapport au sens commun.

À y voir clair, ce procédé répétitif est aussi utilisé dans le roman *Une valse*. Si Skander se répétait n'être pas un fou pour se voiler la face, comme il s'est voilé son

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

identité en inventant un autre en lui-même, Chahira, elle-aussi, utilise ce processus itératif, refusant de se nommer folle, mais plutôt une artiste, tout en qualifiant sa psychose de *Problème*, et en le répétant à chaque fois qu'elle sombre dans une crise d'hallucination. Voyons l'occurrence de ce terme dans le roman :

« *Après que le Problème avait commencé.* » (UV.p53); « *Le Problème s'était installé pour de bon.* » (UV.p55) ; « *Ne disait-on pas d'elle qu'elle était folle, bien avant le Problème ?* » (UV.p72) ; « *Elle avait oublié son autre prison : le Problème.* » (UV.p85); « *S'il n'y avait eu le Problème.* » (UV.p72); « *Le Problème menaçait de la condamner à sa solitude éternelle.* » (UV. p91) ; « *Pour mettre fin au Problème.* » (UV.p131) ; « *Elle avait espéré qu'Ammi Amar saurait lui faire oublier le Problème.* » (UV.p136); « *Tous les moments de gêne et d'angoisse que lui infligeait le Problème.* » (UV.p207)

Minimiser sa psychose en la réduisant à un simple *Problème* a fait en effet sortir Chahira de son état mental maladif elle qui n'a jamais accepté sa psychose, ni d'être nommée une psychotique : « *La psychose, ce mot o combien effrayant, ne convenait pas à sa condition.* » (UV.p63) Par contre, ce même processus a été appliqué sur le personnage de l'effacement ayant l'effet inverse puisqu'il le condamnera encore à son mal mental. En effet, en plus du fait que son psychiatre lui avait appris que sa maladie n'avait pas de nom et qu'il la nomme *effacement*, le personnage employait le terme *Absence* pour amoindrir son mal mental. Nous retrouvons : « *Je venais d'avoir une absence.* » (L. p.190); « *La soirée où j'ai eu ma première absence.* » (L. p.187) ; « *Quand j'ai évoqué mes absences.* » (L. p.213).

Cependant, ce n'est pas en changeant le nom de son mal que le personnage pourrait prétendre un rétablissement de sa santé psychique, tout au contraire ses effacements vont se dédoubler et son mal sera d'autant plus profond que métaphoriser sa maladie d'effacement à *Absence*, fera de lui en effet un absent des lieux jusqu'à sa mort. D'ailleurs le roman passe des effacements partiels du héros à son absence totale,

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

comme en témoigne le dernier chapitre qui a pour titre Absences(L. p.185) tandis que le premier s'intitule L'effacement: « *Cette absence n'annonçait rien de bon.* » (L. p.182) ; « *Mes absences se font de plus en plus fréquentes.* » (L. p.195) ; « *De telles absences risquaient de se reproduire.* » (L. p.183); « *Mes absences sont devenues récurrentes.* » (L. p.206) et « *Je suis sous l'emprise de mes absences qui sont de plus en plus fréquentes.* » (L. p.210).

Dans le dessein de lire la répétition dans un récit de folie, nous avons tenté ainsi de démontrer que ce procédé lexical répétitif peut accentuer comme il peut amoindrir l'effet de la folie sur la psyché des personnages fous. Cette répétition a aussi une valeur musicale puisqu'elle rappelle la notion du refrain et de la rengaine et qu'elle peut être envisagée comme forme d'écriture cyclique puisque la répétition a cette forme du cycle qui tourne en boucle. La fonction métaphorique de la musique atteint ici son point essentiel, car elle associe la répétition à la mélodie, à l'indicible et à la folie dans une écriture dansante au rythme d'une chorégraphie spirale contemporaine.

Synthèse

Intitulé *Folimousikê : la folie comme composition musicale*, ce premier chapitre s'est donné pour objectif de conjuguer la folie avec la musique. Une étude poétique de la folie a été entreprise dans le but de lire le corpus comme une œuvre musicale. Afin d'atteindre cet objectif, nous avons scinder ce premier chapitre en trois sous chapitres comme suit.

Tout d'abord, nous avons élucider le rapport qu'il y a entre la voix des personnages et la mélodie narrative qui s'instaure dans les trois récits de trois manières différentes. Pour ce faire, nous avons examiné la voix de chaque personnage en silo afin d'atteindre une typologie vocale de chaque récit, et ce en analysant, à travers la narration, la voix chorale des trois récits qui nous a conduit à tirer trois typologies de cette musicalité vocale, à savoir : le chœur, le concerto et le duo.

Ensuite, nous avons étudié le rythme des trois récits par le truchement des

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

phrases émises par les personnages, mais aussi par les narrateurs. C'est le rythme ternaire qui a été l'aboutissement de cette étude et qui s'est dévoilé dans la narration comme générateur d'une folie narrative.

Finalement, nous avons couronné ce premier chapitre par l'étude de l'anaphore rhétorique dans la narration. C'est comme une manifestation de la folie et du refrain que la répétition a été perçue pour découvrir en l'acte d'écrire un mécanisme d'une écriture spirale.

Chapitre 02 : Le silence, une pause scripturale

Introduction

Astreints à l'anonymat et contraints au silence, les fous ont toujours été sommés de se taire malgré eux et leur parole a été marginalisée. La perspective qui institue le discours du fou, selon des données objectives, comme socialement correct, n'était pas envisageable, ce qui réduit le fou au silence, et c'est par ce silence aussi que le personnage déploie sa folie. Néanmoins, si la folie exhibe un discours aliéné, elle fait statut d'objet d'étude dans les différentes branches de la psychiatrie. Notre objectif est d'étudier la parole des fous au-delà des mots, c'est-à-dire à travers leur silence, aussi bien que le discours du romancier, non pas comme un discours aliénant, mais plutôt comme le discours d'une poétique du silence dans un récit de folie qui se dévoile à travers la mutité de l'écriture ainsi que la musicalité du silence.

Nous entamerons dans un premier temps, l'étude du silence narratif en étudiant la filiation existante entre la folie et le silence dans notre corpus. Il s'agit pour nous d'esquisser une typologie du silence en démontrant les situations dans lesquels chaque romancier place son personnage dans une situation de blocage pour heurter son invention romanesque aux murs d'un silence méditatif.

Cette mise en situation va générer un silence d'écriture que le deuxième sous-chapitre œuvrera à établir. A ce titre, nous étudierons les éléments narratologiques et

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

stylistiques qui installent le silence dans l'écriture, témoignant d'une aphasie langagière au sein même de la construction romanesque.

In fine, l'occasion se présentera à nous pour étudier l'écriture du silence, en cogitant les passages vides ou évidés dans les romans, les pauses descriptives et la sémantique de la figure aposiopèse représentée par les trois points de suspension. Comment le mutisme peut-il être substantiel dans le langage et être du même coup témoin d'une poétique du silence qui allie le mot au mutisme ? C'est autour de cette problématique que se dressera l'échafaudage de ce troisième sous-chapitre qui sera conclusif autour d'une poétique du silence qui s'instaure dans le roman contemporain.

1. Le silence de la folie

De tout temps, le musellement du fou a fait recette. De cette façon, ce diseur de vérité n'a pas été intégré dans la société compte tenu de son déséquilibre mental, sa démence aussi bien que sa violence physique et verbale. Tous les moyens sont mis en œuvre pour éliminer les fous et les enfermer dans le silence: « *L'âge classique va les réduire au silence par un étrange coup de force* »³⁸⁸. L'esprit du fou se devait d'être occupé par le silence, comme l'énonce François Leuret : « *Chaque fois qu'on le peut, il faut imposer silence au malade sur le sujet de son délire et occuper son quotidien.* »³⁸⁹. C'est ainsi que l'urgence et tout l'enjeu du politique consistait à déshumaniser les fous en les entraînant, loin des humains, dans des asiles, où, enfermés, ils pouvaient enfin se permettre la parole, mais pour n'être jamais écoutés:

Le silence est si parfaitement organisé que derrière les murs et au fond

388 Héloïse L'hérité, Michel Foucault *L'homme et l'œuvre* Héritage et bilan critique, La Petite Bibliothèque de Sciences Humaines Une collection dirigée par Véronique Bedin ; Sciences Humaines Éditions, 2017

389 Du traitement moral de la folie, op. cit. , p. 1 20). Voir aussi son « Mémoire sur la révolusion morale dans le traitement de la folie », in op. cit. [Mémoires de l'Académie royale de médecine, 1 841], p. 658

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

de jardins toujours bien entretenus, 40 000 malades mentaux ont pu mourir de faim, de froid, de tuberculose pendant l'Occupation [...]. Les fous, les vieillards devaient mourir les premiers, c'était dans l'ordre.³⁹⁰

Michel Foucault qui ne se veut être ni philosophe, ni historien des idées et encore moins des sciences, se réclame de Bachelard, donc de la poétique, et se dit enfin être un archéologue. Il trace dans son œuvre phare sur les fous ce qu'il nomme : « *L'archéologie du silence.* »³⁹¹ Où il pense le mal de la folie en annonçant : « *Un archéologue du silence s'impose aux fous* »³⁹², C'est le moment pour lui de cogiter l'enfermement des fous dans le silence, ses causes ainsi que ses conséquences.

Dans ce partage s'est tue la liberté toujours périlleuse du dialogue ; il ne reste que la tranquille certitude qu'il faut réduire la folie au silence. Conscience ambiguë - sereine, puisqu'elle est sûre de détenir la vérité, mais inquiète de reconnaître les troubles pouvoirs de la folie.³⁹³

Dans ses réflexions, Foucault révèle que la folie se dit dans le silence, que la seule façon de comprendre la folie, réside dans le fait d'attribuer les mots adéquats au silence du langage creux d'un fou : « *La déraison ne peut apparaître qu'un instant, au moment où le langage entre dans le silence, où le délire lui-même se tait, où le cœur enfin est dévoré.* »³⁹⁴. Dans l'excès de la folie, c'est le silence qui parle sans que cela soit pure métaphore du langage. C'est qu'il faut retenir l'existence des silences du langage, ce que les fous disent sans jamais rien dire, ce qu'ils révèlent sans qu'ils ne divulguent mot. Cette entreprise est certes ardue, mais elle reste la seule voie du salut

390 Langlade, Philippe Esprit, 1952, no 4

391 Préface de 1961 l'Histoire de la folie a l'âge classique, in M. Foucault, Dits et Écrits, vol. 1. Gallimard, 2001.

392 Foucault, Michel, Des espaces et autres, Conférence, 1967

393 Foucault, Michel, Histoire de la folie, Paris, Gallimard, 1972, p.179

394 Ibid. p 543.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

pour comprendre la musique mentale du fou : son silence.

Une typologie du silence s'impose pour dresser une esquisse archéologique de ce que peut le silence.

A. Le silence existentiel

A la question : De quoi la folie est-elle le nom ? Nous répondons qu'elle est le nom du silence qui ne dit pas son nom, car cela dépend de chaque situation : histoire/fou. L'intitulé du roman de Lynda-Nawel Tebbani en pose pratiquement la question : Dis-moi ton nom folie. Nous pouvons le reformuler ainsi : Folie, de quoi es-tu le nom ? ou, en termes d'injonction : folie, dis-moi ton nom ! Son nom dans ce roman est : le silence. Le silence de Skander, le silence de la mémoire de Skander, mais aussi le silence du monde autour de Skander. L'omniprésence du silence dans cette œuvre donne à lire un roman silence, où l'auteure lui donne voix et corps. Dans l'une des interviews qu'elle nous a accordé et que nous avons intitulé Poétique du silence, elle révèle :

Effectivement, l'enjeu de Skander est son silence. L'idée d'un roman-silence pour montrer que l'on est habité par l'ineffable de nos blessures. Je n'ai jamais voulu raconter l'histoire de Skander. Tout de suite, s'est imposée à moi l'urgence de ses souffrances. J'ai préféré raconter la douleur du mal-être, sans jamais le tronquer ou le travestir. Dire « il a mal » ne sert à rien et ne dit rien, mais exposé ce mal dans les soubresauts du temps qui passe et dans ses trainées mélancoliques et lancinantes. J'ai voulu transcrire (au sens musical, peut-être) ce moment comblé qu'est le silence. Il se passe quelque chose dans le silence mesuré et celui de Skander est habité par ses voix chantantes.³⁹⁵

Le silence de ce personnage paraît telle une illumination individuelle, une révélation. Il est porteur d'une méditation existentielle. Son silence agit comme un révélateur au sens photographique: « *Solution employée dans le développement photographique*

³⁹⁵ Latachi, Imene, « Poétique du silence. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », Paradigmes, vol. IV, n°2, janvier 2024, p4.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

pour rendre visible l'image latente. »³⁹⁶ Il se met donc à l'œuvre et dessine des paysages variés, par la délicatesse des nuit agitées, son identité oubliée. A ce titre, le silence est la chambre noire du photographe dans laquelle l'œuvre prend forme et sens. En effet, c'est en étant muré dans un silence biblique que Skander se cherchait. Il créa ainsi deux présences mentales qui portaient en elles ce qui restait de sa mémoire : Faracha et Métronome. Faracha est cet insecte qu'il voyait lorsqu'enfant sa mère préparait des pâtisseries et qu'un papillon s'invitait toujours en leur présence : « *Ce papillon qui virevolte tout autour des gâteaux au miel que sa mère et sa tante laissaient refroidir au bord de la fenêtre.* » (DMTNF. p18) . Quant à Métronome, il lui rappelle son côté de musicien. En tapant du pied, Skander remontait dans l'histoire, la sienne, en tentant de se mettre dans le temps d'autrefois : « *Le tac du pied gauche qui tape en mizane, la mesure. Nombre de pas.* » (DMTNF. p80), ajoutant à cela une deuxième dimension c'est que cette voix mentale cadence son mutisme : « *Métronome arrive et toujours ponctue son silence.* » (DMTNF. p45) La création de ces deux voix mentales est une manière d'agir de Skander afin de stimuler d'autres souvenirs qui puissent lui insinuer ses expériences dans une vie qu'il avait autrefois vécu. Son silence est somme toute une recherche de soi. C'est ce que Robert Misrahi nome dans l'ouvrage *Penser le silence* : *un silence existentiel*³⁹⁷

Si Skander garde son silence : « *Plus de dix ans de silence.* » (DMTNF. p66), il garde surtout ainsi contact avec ce qu'il était à travers les souvenirs qu'il se garde de ne jamais oublier en parlant jours et nuits avec ces deux présences mentales. C'est pour cette raison que le silence de Skander est une parole ; que ce dernier ne s'est tue que pour parler autrement : « *Comme la mort est le parachèvement de la vie, ce qui lui donne forme et valeur, ce qui ferme sa bouche, de même le silence est l'aboutissement*

³⁹⁶ Le petit Robert

³⁹⁷ Robert Misrahi, *Penser le silence*, Sous la direction de Stéphane Breton, Éditions de l'Aube, Paris, 2022, p 30.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

suprême du langage et de la conscience. Tout ce que l'on dit ou écrit, tout ce que l'on sait, c'est pour cela, pour cela vraiment : le silence. »³⁹⁸. Nous dirons donc que Skander provoque dans son silence une réminiscence et dresse un tableau d'après les fragments d'une mémoire effacée. Dans son mutisme, il peine à rechercher ce qu'il faisait, ce qu'il aimait, mais surtout ce qu'il était, d'où la recherche de soi. Il façonne et modifie son histoire d'après son silence, qu'il remet toujours en cause. Son abstraction à la parole est une lecture dans son intériorité.

Au verbe quasiment inaudible, émis comme un souffle exigeant le silence et l'écoute attentive et selon une musicalité qui lui est propre, Skander énonce ses perspectives, atteints ses ressentis et exprime ses sentiments à travers l'ineffable : « *Je me suis toujours trouvé différent et étrange. Je veux dire, je ne suis pas comme les autres. Je ne peux pas être comme eux. Je suis quelque chose d'ineffable. Indicible. Je ne peux être prononcé ou dit, mais seule Faracha m'écrit.* » (DMTNF. p70) Comme Faracha est une voix interne et qui a été créé dans le seul but de reconstituer les bribes d'une vie antérieure, elle représente la mémoire de Skander qui se reconstitue, après que la sienne lui a fait défaut:

-Donc, nous serions seulement en train d'exister parce qu'elle t'écrit ?

-Pas à moi, mais moi.

-Et moi ?

-Toi, tu ne seras qu'à donner sens à mon silence.

-Alors, tout cela _ Métronome montre la grille de sa main _ n'existe pas.

-Je n'existe pas.

-Skander.

-Je suis dans une vie parallèle qu'elle invente. Je ne suis pas le fou dans cette histoire, c'est elle qui fantasme à écrire. (DMTNF. p71)

398 Jean-Marie Gustave Le Clézio, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

C'est donc dans un silence de plomb que ce roman nous propose de découvrir, un silence catalyseur d'une correspondance à et avec soi, et surtout un voyage entrepris dans le temps et l'espace aussi. Rappelons qu'il se trouve dans les banlieues parisiennes et qu'il avait été autrefois en Algérie, à Constantine. Ceci dit, son silence est une écoute au plus près de lui par des lieux hors de lui.

Il convient de revenir à la dédicace du roman. Tebbani le dédie à Maurice Blanchot, puis ajoute : « à *Skander, qui toujours accompagne le silence en le sublimant.* » (DMTNF. p5). C'est dire que toute la trame narrative de ce roman, réside dans ces deux termes : sublimer le silence. Il ne faut pas entreprendre le verbe sublimer comme enjoliver. Le silence a toutes les qualités et n'a besoin d'artifices aucun pour le sublimer. C'est plutôt selon une vision psychanalytique qu'il faut entreprendre la démarche de sublimer le silence : « *Transposer (les pulsions) sur un plan supérieur de réalisation de façon consciente ou non.* »³⁹⁹. Ceci dit la démarche de Skander, en tant que musicien, fait passer la structure du silence comme mélodie d'un ton à un autre sans l'altérer et passe lui-même d'un état de transe à celui d'ivresse mentale qui opère de telle sorte que le silence devient l'antidote de son aliénation.

Maintenir son silence durant plus de dix ans contre la doxa de la marginalité et de l'exclusion des fous et contre l'oubli dévoile l'état de liberté spirituelle du héros, quitte à ce qu'il soit enfermé physiquement. Dans sa solitude, le silence se veut être la voix de la raison et de la réflexion existentielle : « *Regarder le silence en soi pour exister, ne plus respirer. S'effacer pour laisser traces.* » (DMTNF. p17). Robert Misrahi évoque ce silence existentiel ainsi :

Et si, pour justifier des silences toujours graves et problématiques, nous ne disposons que d'une expérience indicible qui ne saurait être communiquée que... par ce silence même qu'il s'agissait de

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

justifier ? Je songe à ce que l'on pourrait appeler un silence métaphysique, mais que, par crainte de malentendus, j'appellerai silence existentiel.⁴⁰⁰

Il suffit de remarquer que l'accident du héros et l'effacement quasi-total de sa mémoire ont été pour lui des expériences intenses. Nous employons le terme expérience en faisant référence à son étymologie latine : « *Experiri* »⁴⁰¹, qui sou tend une traversée de périls. Ces expériences l'ont projeté dans des questions existentielles qui le réduisait au silence durant des jours entiers :

Les moments de silence de Skander étaient devenus habituels pour Métronome. Il savait qu'il n'était en aucune manière possible de l'en sortir si ce n'est se heurter à un mur duquel, impassible, il ne bougeait pas. Il entraînait ainsi sans prévenir dans les plus grands des mutismes et se taisait absolument pendant quelques jours. (DMTNF. p46)

Skander éprouve dans son expérience de mutisme que le sentiment de son désir profond a pu être atteint, raison pour laquelle il se barricade lui-même dans le silence. « *La quiétude est silence, car c'est en lui que le langage est et qu'il n'a plus à subir le masque des mots traqués. Alors dans sa grotte, terré et taiseux, mais serein et en paix, Skander passe de Soukoun à Soukout*⁴⁰² » (DMTNF. p65). Skander se plaît de se taire, il se reconforte dans cette nouvelle manière propre à lui de parler-silence, de sortir des manières codifiées de penser, d'agir, de se représenter le monde à sa guise : « *On comprend que dans un climat d'empirisme, d'incompréhension et même de rejet un sujet réfléchi et accompli choisisse le silence. Mieux vaudrait un silence existentiel de*

400 Robert Misrahi, penser le silence, Sous la direction de Stéphane Breton, Éditions de l'Aube, Paris, 2022, p 27.

401 Petit Robert

402 Possédé / Silencieux.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

réserve qu'un vain combat de justification et d'athéisme. »⁴⁰³

Ce silence existentiel est une traversée de péril pour atteindre enfin une liberté heureuse qui est un accomplissement de soi, qui donne lieu à une expression philosophique chez Skander délicatement élaborée :

Je suis tout ce que les autres ne voient pas de moi. Une ombre qui plane toujours plus loin et plus grand que les murs d'incompréhension qui m'entourent. Je ne suis pas d'eux, je ne suis pas eux. Éternel étranger ou étrange pour toujours, je ne m'en cache plus. Je ne cherche pas à être compris. Je ne cherche pas à être entendu. J'aime être seul dans le silence. C'est bien comme cela et c'est parfait. Rien ne manque, surtout pas eux enfermés dans leur certitude. Je vais bien. Je suis bien, docteur Olive. (DMTNF. p101)

Voyons in fine comment le silence devient l'expression d'une euphorie existentielle. Il devient pertinent de révéler que le silence est cette doctrine que Skander adopte et par laquelle, il réfléchit son silence intérieur après s'être remémoré son étant et son être. Éloge du silence, tel devrait être l'aboutissement du roman *Dis-moi ton nom folie*.

B. Le silence identitaire

Passons à une lecture du silence dans le roman *L'effacement*, qui se rapproche avec celle de Skander dans sa quête existentielle. Cependant, son silence s'axe surtout sur son identité effacée. La trame narrative répond donc à une double fonctionnalité du silence. En effet, dans une quête de soi, l'être qui cherche son identité personnelle, cherche à donner du même coup sens à son existence. De même, lorsque Skander cherchait à comprendre son existence, il a retrouvé son identité réelle (Colonel Kader). Le silence existentiel, dirons-nous, implique un retour réflexif sur soi-même, et donc il

403 Robert Misrahi, *Ibid.* p 28.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

existe une relation de corrélation entre le silence existentiel et le silence identitaire.

Afin de donner une nouvelle lecture sur le silence, nous n'allons traiter que la crise identitaire du sujet de L'effacement, cela nous permettra à la fois de ne pas effectuer une analyse qui se rapprocherait à l'antécédente étude, et nous offrons du même coup aux chercheurs l'occasion de traiter ce point qui pourra faire l'objet d'une étude comparative entre les deux romans.

i. Amorce

Le mutisme dans ce roman est, dans un premier temps, attribué à la mère suite au décès de son époux : « *Nous nous sommes retrouvés seuls perdus, confrontés à l'absence du père. (...) Ma mère est entrée dans ce mutisme qu'elle ne devait plus quitter.* » (L. p.98). Le fils décrit un silence régnant qui s'empare des êtres aussi bien qu'avec les objets (la maison): « *Après le décès de mon père, les visiteurs ont disparu et la maison s'est brusquement dépeuplée, laissant ma mère plongée dans le mutisme et le désœuvrement.* » (L. p.15). C'est le passage du silence spéculaire (Mort du géniteur) au silence instrumentalisé (la maison) qui, à son tour, s'empare des personnages. Là, le silence de la mère représente la manifestation de son chagrin suite au décès de son mari. Selon les mots de Robert Misrahi ceci est « *un silence de délicatesse* »⁴⁰⁴, qui est en quelque sorte un témoignage d'amour envers son défunt mari, sa preuve d'affection et de fidélité:

On peut garder le silence face à l'intimité d'un être aimé ou d'un ami. Il s'agira d'un silence de délicatesse. Dans tous ces cas, le choix du silence est le choix de la délicatesse. Ce terme, traditionnel et fréquemment utilisé, évoque bien une conduite élégante et respectueuse d'autrui, soucieuse de n'évoquer en rien ce qui, aux yeux de l'autre, serait en lui la marque d'une faiblesse, d'une déficience ou d'une culpabilité, fussent-elles totalement imaginaires. Le silence de délicatesse est donc l'un des éléments

404 Robert Misrahi, Ibid.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

d'une éthique de l'amour.⁴⁰⁵

Disons que ce silence est la preuve que le langage est creux face à cette épreuve, et que les mots n'ont pas la capacité de manifester le chagrin que seul le silence arrive à exprimer. Ainsi, ayant compris le pouvoir du silence et lorsque les émotions la trahissaient, elle ponctuait ses larmes par le silence dans : « *Des larmes silencieuses de ma mère.* » (L. p.105) En plus, en dépit d'être de nature taciturne : « *Ma mère n'avait jamais été une grande bavarde.* » (L. p.105), cette épreuve a fait en sorte qu'elle « *sombrait réellement dans une apathie et un mutisme inquiétant* » (L. p.13)

Il faut souligner à cet effet que le mutisme de la mère ne prendra jamais fin et continuera jusqu'à la fin du roman, puisque son fils avoue que : « *Ma mère est restée silencieuse.* » (L. p.51). Elle sauvegarde ainsi la mémoire de son mari et au lieu de l'expression : « vivre son deuil », nous dirons qu'elle « vit son silence. » : « *Le soir, j'ai diné avec ma mère, toujours muée dans son silence.* » (L. p.194). Garder le silence dans cette situation est synonyme de devoir et une délivrance de l'absence physique de l'époux, qui entrainera le silence de leur progéniture. En somme, ce silence de délicatesse va, à son tour, générer un silence identitaire.

ii. Revers

C'est envers le héros que le narrateur porte un regard réflexif, qui loin de célébrer un silence substantiel et psychique, pouvant être révélé par le jugement qu'on donne au personnage, à savoir s'il est d'une qualité digne d'admiration ou un défaut exécrable, ce dernier célèbre plutôt un silence identitaire qui donne à lire sur la conscience qu'il a de lui-même, de son effacement et de son rapport avec l'autre.

405 Ibid.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

Dans ce roman, le silence se lit à partir de la titrologie, puisque *effacement* sous-entend le silence, la cessation d'être de l'être où le corps s'efface comme les mots gommés de ses énonciations. Autrement dit, le personnage bredouille son absence par son silence.

Son dit reste voilé puisque identique à sa génitrice, il est tout autant peu communicatif : « *J'étais moi-même peu loquace.* » (L. p.13). La prenant pour exemple, il va vite développer les symptômes du silence identitaire, ou ce que Heidegger nomme « *La nature muette (stumme natur)* »⁴⁰⁶, ce qui peut expliquer pourquoi ayant été lycéen, il ne nouera aucune relation affectueuse avec les filles de son âge, car déjà atteint du syndrome de *mutus* : « *Devant mon mutisme et mon peu d'intérêt, elles n'insistaient pas.* » (L. p.60). Pour paraphraser Hector Malot, nous dirons que ce personnage est un sans ami. En effet, ce silence va s'emparer de lui à tel point qu'il ne s'engagera dans aucune relation, quelle que soit sa nature.

Un corps pourvu d'âme est le portrait de ce personnage, ou selon les mots de Derrida il est question d'une « *mort dans le corps d'un [être] abandonné au monde* »⁴⁰⁷, étant donné que son silence témoigne de sa non propre compréhension. Seul, enfermé dans son bureau, il se donne au silence, méditant son problème psychologique de l'identité du moi : « *Je ne ressentais plus rien, j'étais redevenu moi-même, ou l'autre moi-même, je ne savais plus.* » (L. p.123) ce sont des interrogations d'ordre ontologique où le personnage se plaît à choisir une version de lui-même. Pour Heidegger, « *" Se choisir soi-même " est conceptuellement affecté du même paradoxe*

406 Meschonnic, Henri, « Le « silence » de Heidegger », in MESCHONNIC Henri (dir.), *Le Langage Heidegger* [En ligne], Paris, Presses Universitaires de France, 1990, pp. 158-168, consulté le 05 avril 2024.

407 Derrida, Jacques, *La Voix et le Phénomène*, Paris, PUF, 1998, p. 75-77, in DECOU Maxime, « Maurice Blanchot : une phénoménologie du récit », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n°22, 2012, 14 p., p. 11, mis en ligne le 20 juillet 2012, consulté le 01 avril 2024.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

que le concept de " *causa sui* ". Dans les deux cas, le paradoxe consiste en ceci que le quoi ne peut pas sauter par-dessus lui-même, il ne peut pas retourner avant soi – ou en arrière de soi, ce qui est ici la même chose »⁴⁰⁸ C'est dire que la recherche d'une version de soi est une entreprise aussi absurde que la recherche de l'essence de soi. Ce personnage, dans son silence absolu, se rend compte que son identité est aussi difficile à atteindre qu'à cogiter, puisqu'elle est effacée.

Dans cette mouvance de l'être et du non-être, à la recherche de son identité, Hamid, du bureau à côté, se mêle à sa solitude et peuple son silence: « *Hamid ne supportait pas le silence et mettait une énergie incroyable à le combler par des flots de paroles incessants.* » (L. p.53). Mais devant ses phrases courtes, son ton sèche et ses réponses-silences, il s'abstiendra à émettre des sons pour un moment : « *Son Ah de soulagement a laissé place à un long silence.* » (L. p.65)

Toutefois, Hamid reste la figure perturbatrice et provocatrice d'une irrégularité dans le fonctionnement du système motus : « *Nullement gêné par mon silence, Hamid alternait les questions auxquelles je refusais de répondre, et les longs monologues, censés m'informer des événements qui avaient eu lieu dans l'entreprise durant mon absence.* » (L. p.189). Si le personnage est insoucieux vis-à-vis de ce qui l'entoure, c'est parce qu'il reste absorbé et troublé par son tracasserie identitaire, où il avance : « *Je ne me reconnaissais plus.* » (L. p.150) qui le répète sans trêve tel un langage quotidien. Cette répétition n'a toutefois pas pour sens de recueillir et de continuer : il garde cette phrase en tête, qu'il accompagne par un silence pythagorique, c'est-à-dire un silence prolongé, pour projeter un écho nécessairement inaudible de son déchirement identitaire.

408 Lyotard, Jean-François, op.cit., pp. 15-16, in GIVSAN Hassan, «IX. Lyotard », op.cit., pp. 129-142.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

En effet, réduit à un silence rigoureux, l'absence verbale du personnage se développera en une absence physique qui installe la folie dans le roman, raison pour laquelle il consulte son psychiatre, qui le renvoie au silence puisque durant toutes ses séances de thérapie « *Il prenait note en silence.* » (L. p.23) C'est sous forme d'*interrogatoire par silence* que le Docteur B. opère, c'est-à-dire ne rien lui dire et attendre qu'il prenne lui-même l'initiative de tout dévoiler à cœur ouvert. Cette méthode est selon Leuret « *la seule ou, en tout cas, la meilleure manière d'arriver précisément à l'aveu focal de la folie* »⁴⁰⁹:

Au lieu d'aiguiser la ruse d'un aliéné à éluder une autorité qui l'importune, montrez ... de l'abandon ; éloignez de son esprit toute idée ... de désir de pénétrer ses pensées, et alors soyez sûr, ne vous voyant pas attentif à tout contrôler en lui, il sera sans défiance, se montrera tel qu'il est, et vous pourrez l'étudier plus facilement et avec plus de succès.⁴¹⁰

A travers cet interrogatoire par silence, le personnage va évoquer le point culminant de son existence tronquée, en décrivant le décès de son père, qui est la cause derrière laquelle tout a trébuché et qui a apostrophé son syndrome du motus identitaire : « *L'évocation du décès de mon père a fait monter en moi une irrépressible mélancolie, et le silence du Docteur B. n'a fait que l'amplifier.* » (L. p.98)

La situation de ce personnage pensant muet, nous entraîne dans des paysages variés de son silence où il le conjugue avec tous ceux qui l'entourent, en lui octroyant à chaque fois une signification différente. Ainsi, comme nous allons le démontrer dans ce qui suit, son silence peut être quiétude ou inquiétude, selon le reflet de chaque personnage. Son mutisme est son langage avec lequel il prétend communiquer, sous des déguisements variés, où il n'attend qu'une réponse à ses questions identitaires, devant son absence ainsi que la pesanteur de la présence de son feu père.

409 Leuret Leçons cliniques de médecine mentale, p. 222

410 Ibid.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

Ce personnage de nature muet, sombre dans les abysses du silence davantage lorsqu'il se retrouve forcé de se fiancer avec Djaouida. A cet épisode, il laissera au silence le soin de mettre fin à leur relation que ses parents avaient entrepris pour lui, car cet acte même de choisir pour lui celle qui sera sa future épouse, lui était une preuve de son étant inexpressif, son être totalement en retrait et son moi regorgeant d'anonymat, comme le souligne Clerget Joël : « *Je, vraiment c'est personne, c'est l'anonyme [...] c'est l'inconnu à qui tout est donné à voir ou à penser.* »⁴¹¹. Son silence sera donc son arme utilisée à son encontre et leur rendez-vous trahira son discours effacé : « *Le silence m'a paru durer une éternité* » (L. p.26) et « *Après un silence, qui m'a paru durer une éternité.* » (L. p.182) ou dans un autre passage : « *Un nouveau silence a suivi, tout aussi long.* » (L. p.65) que Djaouida faisait de son mieux pour l'anéantir par le flot de ses paroles interminables : « *Sa voix était suraiguë, son débit très rapide, et ses paroles claquaient désagréablement dans le silence de l'immense pièce.* » (L. p.26)

Accoutumée à son manque de parole, elle se donnera pour mission de briser le silence de celui qu'elle croyait être son futur époux : « *Djaouida n'était pas perturbée par mon silence, elle ponctuait son flot de paroles de petits rires nerveux et de hein ? hein ? qui n'attendaient aucune réponse de ma part.* » (L. p.26) Or ce dernier ne parlait toujours pas, mais stimulait en elle des discours infinis pour parler intérieurement avec lui-même : « *J'ai vite compris qu'à l'avenir, il suffirait d'orienter Djaouida sur des sujets liés à l'état du pays et à sa perception des algériens pour qu'elle démarre son monologue, comble le silence et ne s'arrête plus.* » (L. p.26). La solitude du personnage se peuple négativement en sa présence et son silence tout autant que sa mutité ne font que renforcer son portrait de Non-Être.

411 Clerget, Joël, « Je est un autre Poésie et psychanalyse », in Spiral [En ligne], Coaraze, L'Amourier, mis en ligne en janvier 2007, consulté le 23 juillet 2023.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

En effet, face à ce moulin à paroles, il rentrait en contact avec lui-même la laissant seule assumer ses jacasseries : « *A table, Djaouida se lançait immanquablement dans de longs monologues tandis que je restais silencieux.* » (L. p.32) ou encore : « *Djaouida faisait tambouriner ses doigts sur la table, puis se taisait. Je savais que sa bouderie serait passagère, car sa sainte horreur du silence ne tarderait pas à reprendre le dessus.* » (L. p.32)

Ne pensant qu'à la fin de la rencontre de celle qui n'avait pas compris son silence, qui est son essence même, le personnage principal décide de rompre cette relation qui n'avait pour mission que de l'arracher de ce qu'il avait de plus cher, à savoir son mutisme:« *Après un long silence durant lequel je sentais les yeux fixés et interrogateurs braqués sur moi, je leur ai annoncé ma décision de rompre mes fiançailles avec Djaouida.* » (L. p.82). C'est le moment pour lui d'accompagner son silence avec la violence, puisque cette dernière est sourde à son cri intérieur. La gifle était pour lui la solution à entreprendre dans cette situation avec une telle force qu'il a fait résonner en elle ses années de silence, tout en le faisant régner autour d'eux : « *Il n'y avait aucun bruit, un lourd silence pesait et tous les regards étaient braqués sur notre table.* » (L. p.72) De ce fait, il regagna son studio pour penser son acte « *J'ai émergé lentement dans le lourd silence de la chambre.* » (L. p.172), car cette scène lui a fait prendre conscience de sa distorsion, de la sédition de son identité poreuse et son déchirement entre son moi réel, anonyme et sur le moi fantasmé de son père qu'il prend pour sien, comme le dévoile cet extrait : « *Une fois seul dans mon studio, j'échange avec mon père, et je lui demande conseil. Je ne me suis jamais senti aussi proche de lui.* » (L. p.201) En proie de son alter ego fictionnel, il lie dans le silence, son identité à celle de son père en effaçant la sienne. Le silence identitaire le renvoie ainsi à sa dépossession de soi.

Ayant appris le déroulement de cette scène déshonorante, celui qui allait être son beau-père, s'est présenté le lendemain à son bureau pour trouver un arrangement

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

adéquat afin de le dissuader de rompre les fiançailles, or, le personnage n'a pas entrepris de souffler le moindre mot : « *Moi, anéanti, je reste assis, silencieux face à lui.* » (L. p.68) Sauf que son mutisme ne fera qu'aggraver la situation davantage puisque « *Mon mutisme et le fait que je regardais ailleurs, ne faisait que l'exciter davantage.* » (L. p.81) Pourtant, il continuera dans cette voie d'un sans voix qui espère que l'Autre se résignera enfin au silence : « *J'entendais des pas précipités dans le couloir, des portes de bureau claqués, mais je ne bougeais pas, toujours silencieux, attendant patiemment qu'Ammi Tarek devient aphone et quitte, de guerre lasse mon bureau.* » (L. p.104)

A y voir clair, nous dirons que le personnage n'a mis fin à cette relation que pour le non-respect qu'a fait preuve Djaouida de son silence. En effet, son amante Malika ayant compris son silence, trouvait grâce en ses yeux: « *Elle ne cessait de me regarder, silencieuse, en souriant.* » (L. p.104). Il y a eu un silence partagé qui créa cette complicité entre ces deux personnages : « *Moi aussi, je lui souriais, sans rien dire, nullement gêné par le silence.* » (L. p.104). Cette compréhension de son mutisme et son partage était tout ce que le personnage espérait trouvant enfin une personne avec laquelle les mots n'avaient plus de poids : « *Dans la profondeur du silence, je percevais le ronron rassurant du réfrigérateur (...) Malika était redevenue silencieuse, et moi, je n'éprouvais pas le besoin de relancer la conversation.* » (L. p.106) Lui qui ne recherchait d'une relation qu'à n'être pas perturbé dans son silence, il réclame sa relation avec Malika, une victoire personnelle sur lui-même, puisqu'il trouva chez elle des bribes de l'histoire de son géniteur ce qui le rassura davantage.

Sur toutes les photos, Malika tenait fermement le bras de mon père. Et je discernais la main de Malika, serrée, phalanges saillantes, agrippant cet homme auquel elle tenait tant, seul point de fusion entre leurs deux silhouettes. Pressentait-elle déjà que mon père finirait par lui échapper ? (L. p.102)

Si cette relation a pu être fructueuse, c'est parce qu'elle lui renvoyait l'image de

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

son géniteur, fenêtre sur son identité recherchée, grâce au silence qui a eu tout son mot à dire. De la même manière son lien avec le chauffeur Kada, sera jalonné de réussite, puisque ce dernier, contrairement à Hamid, préférerait le silence aux mots : « *Kada se tenait près de moi, imposant, silencieux, jambes légèrement écartés et bras croisés (...) J'aime ma ville, je l'ai dans la peau, a-t-il murmuré, après un long silence.* » (L. p.126). Il voit ce chauffeur marquer les rues les plus tumultueuses d'Oran par un silence conquérant dans « *Remplacer le chaos de la cité Choupot par le silence de l'impasse.* » (L. p.151). Devant son mutisme quasi absolu, « *Le jeune homme est resté silencieux durant tout le trajet.* » (L. p.166), il favorise et installe une atmosphère de plus parfait silence : « *Le trajet du retour fut aussi silencieux que celui de l'aller. Le chauffeur ne disait pas un mot.* » (L. p.172). Dans cette voie, c'est le personnage muet lui-même, qui s'est retrouvé en train de meubler le silence dans une assomption du langage : « *C'est en bredouillant que j'ai rompu le silence, pour le remercier de son geste de la veille.* » (L. p.154)

Jean-Luc Solère fait entendre deux acceptions du silence : celui qui rime avec la quiétude. C'est-à-dire celui dans lequel l'esprit, en possession de soi, reste immobile ou allongé de manière à se délasser. Le deuxième est celui de l'inquiétude, où « *l'esprit se perd et se meut dans un néant creusé par une conscience troublée* »⁴¹². Nous dirons en somme que ce personnage conjugue les deux types de silence : avec Malika et Kada il exerce le silence quiétude et avec Djaouida, Hamid et lui-même il fait appel au silence inquiétude. Mais dans ces deux mouvances du silence, le personnage est en réflexion sur son identité. Le silence qu'il croit détenir « *Comme dans tous les lieux de culte, le silence était fait de particules presque solides, à croire que je pouvais le contenir dans le creux de mes mains.* » (L. p.126) n'est autre qu'un silence identitaire qui lui renvoie son vide existentiel.

412 Jean-Luc Solère, « Silence éloquent ».

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

En parallèle, nous dirons que ce silence identitaire dit la génération actuelle, évidée de sa substance même et passer sous silence, au préjudice de l'ancienne génération victorieuse et dont les combats remportés contre le colonisateur restent jusqu'à l'heure actuelle la seule préoccupation d'un pays où le passé pèse plus lourd que son présent.

C. Le silence libérateur

L'acte de parole est socialement beaucoup plus présent que le silence, et ce en dépit du fait qu'il ne soit qu'un autre acte de parole. « *Un silence est un fait, (se) taire est un acte.* »⁴¹³. Nous voyons comment dans notre corpus le silence rime avec la folie. Car dans le risque que prennent les fous de n'être pas compris vu leur parole sibylline, qui sera décrite comme parole délirante, ils se tournent délibérément vers un arrêt concerté de leur logos. Ce qui est à retenir c'est que cet arrêt n'est pas nécessairement un aspect négatif de leur personne ou de leur propos:

Heidegger montre que le silence (das Schweigen) n'est pas à comprendre négativement comme une absence de son puisqu'il est une possibilité positive et même insigne de la parole, pour autant que celle-ci ne soit pas réduite à ce qui est énoncé, à un instrument de communication destiné à véhiculer des informations : un silence peut être parlant et donner davantage à entendre que l'abondance d'un discours trivial n'apportant de clarté que fallacieuse et finissant par tout obscurcir⁴¹⁴

Cette prémisse n'est pas sans pertinence puisqu'elle établit le rapport de consubstantialité qui existe entre la folie, le silence et leur perspective ineffable. Contrairement aux deux autres types du silence que nous avons établi supra, le silence

413 Jean Allouch, De quelques fragiles silences analytiques, in penser le silence, Sous la direction de Stéphane Breton, Éditions de l'Aube, Paris, 2022, p 107.

414 Bendahmane, Yasmine, Utopie identitaire : l'écriture de la re-possession identitaire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, Université Ain Témouchent-Belhadj Bouchaib, Thèse soutenue 12/09/2023, p. 478.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

dans le roman *Une valse* ne sera ni identitaire, encore moins existentiel, mais plutôt l'expression de la liberté de l'esprit, car il va sans dire que chaque silence a sa qualité propre, comme en témoigne Breton :

Le silence possède d'infinies qualités. En effet, il porte en lui cette capacité extraordinaire à exprimer ce que nous sommes, ce que nous faisons (ou ne faisons pas), ce que nous formulons (sans mots) dans l'espace et le temps de l'histoire. Il nous façonne, nous modifie, nous dévoile et nous remet en question. Il rend intelligible le monde et nos espaces intérieurs. Il ouvre des voies insoupçonnées.⁴¹⁵

Dans *Une valse*, le silence est la manifestation de l'autonomie de l'esprit et de la psyché des méandres suicidaires de la folie. Nous le nommons : silence libérateur. Effectivement, Chahira se distingue par son silence aussi provocateur que ses mots, ce qui obligeait ses parents à la violenter physiquement et moralement : « *La mère exaspérée par son silence, l'avait soudain pris par le bras.* » (UV. p.56). Il convient de souligner que la décision du mutisme chez cette dernière est le résultat des injonctions de silence imposés par ses parents, que ce soit implicitement dans : « *Le père lui mit la main sur la bouche.* » (UV. p.68) ou explicitement dans : « *Ferme-la tout de suite avant que je ne te défigure.* » (UV. p.65) ou même avec un ton injurieux : « *Ferme-là, naal din yemmak tu fais de nous la risée des voisins.* » (UV. p.83)

Ne se limitant pas à ses parents, cet appel au silence sera aussi imposé grossièrement par la société dans : « *Ces gens-là qui ne faisaient rien d'autre que désapprouver le moindre de ses gestes. L'invité sèchement au silence à chaque fois qu'elle ouvrait la bouche ou alors ignorés insolemment ses paroles.* » (UV.p78) ou délicatement par ses propres voix mentales « *Mohand se mit à émettre des exclamations d'impatience et à l'inviter au silence.* » (UV.p50). Cependant, aussi

415 Stéphane Breton, *Penser le silence*, Sous la direction de Stéphane Breton, ,Préambule,Éditions de l'Aube, Paris, 2022, p 17.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

délicatement que les voix puissent paraître, elles représentent la déchéance de celle-ci : « *Elle arrivait même à peine à parler. Elle ne pouvait plus se supporter.* » (UV.p63) Nous voyons comment cette orchestration mentale réduit l'héroïne à une loque humaine, en causant son naufrage intérieur.

Cette situation de réprimer en elle le mot sera dans un premier temps la marque de sa paralysie actionnelle : « *Elle pleura silencieusement des larmes d'impuissance.* » (UV.p69) et « *Sa fille pleurait maintenant silencieusement.* » (UV. p59) Dans un deuxième temps, elle fera en sorte qu'elle l'utilise aux détriments de ses parents et de sa société: « *Un silence s'installa. Elle sentit qu'elle avait gagné le respect de tous présents.* » (UV.p65)

A partir du moment où Chahira réalise qu'elle triomphe par son silence, elle le garde jusqu'à en faire son trait de caractère : « *Ils connaissaient bien cette voisine silencieuse, différente.* » (UV.p72). Et ce qui était jusque-là la manifestation de son impuissance, de sa sidération et de son échec, devient la mécanique agencée dans la rythmique de la vie à laquelle elle aspirait tant : « *La vieille couturière respectait les silences de son apprentie.* » (UV.p35). Sa présence imposait de ce fait, un silence radio, « *Ce qui réduisait tout le monde au silence.* » (UV.p34)

Parallèlement à cela, elle propose une autre vision du silence en faisant de ce dernier une réécriture cognitive de ce qu'elle vivait. Dans ce sens, Chahira ordonne le silence à ses propres voix mentales. « *La ferme ! Cria-t-elle dans sa tête.* » (UV.p106). Cette interaction mentale est la somme finale de la victoire de l'héroïne étant donné que ses voix cesseront de parler dans sa tête « *Cela réduisait les fantômes au silence.* » (UV.p178) ou de rire : « *Les rires des merquouchettes s'était effacés, ne laissant place qu'au silence de cette chambre d'hôtel élégante et froide.* » (UV.p216). Dans un autre passage, nous voyons comment les voix se gardent de parler en se mettant elles-mêmes au silence : « *Les ombres accablées par ses reproches, gardèrent le silence.* »

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

(UV.p221), raison pour laquelle « Ils *se muent*. » (UV.p10) ce qui soulage l'héroïne « *Du silence ; de la paix. Du repos.* » (UV.p124) et met fin à sa psychose. Le silence dans le cas de Chahira est un silence libérateur de son mal mental.

In fine, le silence libérateur s'avère un potentiel créatif et un processus remédiant à toutes les variations possibles de la manifestation des voix mentales, génératrices de la folie dans le roman *Une valse*. Ce silence qui dispose du plein pouvoir de changement, a octroyé à Chahira le statut de thérapeute qu'elle a acquis par les effets fastes de ce silence libérateur. Le rôle de l'écrivaine quant à elle s'affirme comme une joute interminable avec le silence ainsi que ses vertus libératoires.

2. Le silence dans l'écriture

Analyser le silence dans notre corpus peut paraître, dans un premier abord, un signe de paralogisme, de non-sens, ou encore de la folie ; puisque les romans, et par-delà même la littérature, est ce lieu où les mots résonnent. Nonobstant, c'est en étant confronté à son silence que l'écrivain édifie la somme des mots qui constitueront sa création romanesque. Merleau-Ponty l'indique dans son ouvrage *Signes* : « [*Le langage*] ne vit que du silence ; tout ce que nous jetons aux autres a germé dans ce grand pays muet qui ne nous quitte pas. »⁴¹⁶, car à l'identique de la musique, le silence est cette répartition qui s'élabore dans l'ombre.

La rhétorique de l'ineffable ou le silence dans l'écriture est une exploration du langage au-delà des mots, pour donner au vide un sens et à l'absent une voix. « *Le silence peut s'entrevoir par différent biais, comme une dialectique entre la parole et le vide, qui met en cause le rapport écrivain et lecteur, mais aussi comme un acte énonciatif où le silence est pris en charge par le récit.* »⁴¹⁷. Écrire, révèle Marguerite Duras, « *C'est*

416 Merleau-Ponty M., *Signes*. Paris, Gallimard, 1960, p. 167.

417 Nazarova, Nina, Introduction de l'ouvrage *Le Silence en littérature De Mauriac à Houellebecq* Textes réunis par Françoise Hanus et Nina Nazarova L'Harmattan, 2013

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. »⁴¹⁸. Dans notre corpus, les romanciers retracent le bruissement intérieur de la parole des personnages fous par le silence qui se lie dans l'écriture. Nous analyserons dans ce qui suit le silence comme acte énonciatif, c'est-à-dire comme espace ouvert grâce auquel porte l'acte d'énonciation.

Cette parole non proférée prend forme dans le texte et prend sens par les récepteurs de ce texte que sont les lecteurs. « *Le roman est placé sous l'ultime autorité qu'est le lecteur qui tient le livre entre ses mains et peut à loisir poursuivre sa lecture, la suspendre, l'approfondir. Le vide peut être reçu, rempli. La possibilité d'évasion, de vagabondage de la pensée est laissée ouverte.* »⁴¹⁹ Ici, la mission de l'écrivain ne s'inscrit pas dans le comment dire, mais comment faire taire les mots qu'il veut dire. Sur ce, notre objectif est à présent d'étudier ce silence dans l'écriture, en révélant les mots dits derrière les mots tus.

Les traits essentiels du silence dans l'écriture se dévoilent dans la manière subtile qu'utilisent les écrivains pour faire entendre ce qu'ils n'affirment pas positivement. Ils procèdent ainsi par insinuation, en faisant allusion, en sous-entendant et en implicitant. C'est de cette manière que Lynda Chouiten va opérer pour évoquer la décennie noire et le printemps berbère, sans jamais les nommer :

Ailleurs dans le pays, le train insensé de la mort avait pourtant ralenti. Les têtes avaient cessé d'être coupées ; la sauvagerie sanguinaire qui décimait des villages entiers s'était considérablement essoufflée. Alors, alors, ce fut au tour des jeunes kabyles de tomber sous les balles assassines de ceux qui étaient censés combattre les Tueurs... (UV. p39)

Ce passage nous rappelle ces temps de guerre où le silence était imposé. Dire à cette époque était synonyme de s'auto-provoquer son trépas. À ce sujet, l'auteure avance : « *La folie dans la littérature devient un prétexte pour dire des vérités ; et*

418 Duras Marguerite., *Écrire*. Paris, Gallimard, 1993, p. 34.

419 Nina Nazarova, *Ibid.*

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

c'est justement ce que je fais dans ce roman. Le fou n'est pas si fou que ça. Il dit beaucoup de choses vraies sur la société, sur la condition humaine, etc. »⁴²⁰. Il s'agit de transcender les affres de la violence exercée à cette époque, en disant, sans jamais rien révéler, car évoquer les drames de ces deux guerres, était se placer au seuil de la mort. Ecrire, en d'autres termes, était une échappatoire à la mort et une provocation à la révolte, au temps où le silence est une forme de violence : « *Disons-le tout net, le radicalisme de la violence en Algérie est le produit de ce pesant silence devant la responsabilité écrasante de l'échec des élites algériennes* »⁴²¹. La suspension de la parole de ces élites, si elle ne dit rien, à proprement parler, elle insinue beaucoup. Chouiten revient, en silence, sur le printemps berbère, toujours sans le nommer:

Revoilà donc Tizi N'Tlelli, la ville faite de fleurs et d'épines, comme l'ajonc qui la symbolisait. La ville longtemps parfumée aux lacrymogènes et aux pneus brûlés mais qui, depuis que toutes ses révoltes avaient été matées, ne sentait plus que les ordures qui débordaient effrontément des poubelles publiques. (UV.p37)

Dans un monastère du silence, Chouiten évoque aussi le MAC, le mouvement pour l'indépendance de la Kabylie, sans jamais le nommer. En effet, elle choisit un autre acronyme : MITN et c'est l'esthète Amar qui sera le militant de ce parti dont l'auteure ironise le fondement même.

- Et le MITN, Dda Amar, demanda-elle-timidement, que penses-tu du MITN ?

Le vieil homme sursauta

- Je préférerais ne pas parler de ça. Tout ce que je peux dire, c'est que rien n'existe sans bonnes raisons. Surtout quand ça ne cesse de prendre de l'ampleur...(UV.p115)

420 Hanifi, Ahmed, « Rencontre avec l'écrivaine Lynda CHOUITEN », in Les mots de Khawla [En ligne],28 février 2020, URL : <http://ahmedhanifi.com/rencontre-avec-lecrivaine-lynda-chouiten/>, consulté le 28/02/2020.

421 Bruno Étienne, « La nouvelle Bataille d'Alger », La République des idées, 1 er mars 1997

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

L'acronyme sera toujours passé sous silence et l'esthète Amar sera assassiné pour son engagement dans cette association. Le silence sera ponctué par Chahira, qui, dans sa naïveté, ne l'avait soupçonné jusqu'à ce que Warda lui élucide ses rapports « *Ses amis du MITN se réunissaient souvent dans sa boutique. Ils pensaient que Tizi N'Tlelli n'avait rien à faire avec le reste du pays. Que le contact avec les autres régions l'enlaidissait ; la faisait reculer et sombrer dans l'obscurantisme...* » (UV.p140) Nous voyons comment le sous-entendu rime avec le mutisme dans ce passage par le biais des trois points de suspension, qui, comme nous l'avons dévoilé plus haut est une figure de style, plus précisément aposiopèse. Le verbe des personnages est ainsi en suspens et le silence est leur discours.

Entre les silences qui se succèdent, l'ambiguïté peut anéantir la narration en heurtant le lecteur à sa non-compréhension, c'est là que la parole de Chahira, la folle, est introduite pour dire les mots tus par des interrogations : « *Lui (Amar) qui ne cessait de lui répétait qu'elle était la bienvenue chez lui, rêvait en réalité de la chasser à tout jamais ? De lui imposer un passeport à chaque fois qu'elle voulait venir dans sa région_ celle dont il voulait faire un pays ?* » (UV.p143) Il convient de remarquer que ce silence a incité à la réflexion et donc le silence est cette parole intérieure que le fou extériorise. « *On peut rétorquer que le silence est signe de folie (c'est l'angoisse, l'abattement, l'autisme, la souffrance profonde des grands mélancoliques).* »⁴²²

Afin d'entendre le silence et de le transcrire, il devient nécessaire de se positionner du point de vue de l'écoute. « *La parole est le verso du silence et le silence le verso de la parole* »⁴²³, énonce Picard. Le mutisme dans l'écriture s'étend donc à une poétique du silence et retrace en musicalité l'histoire de la folie, qui va, pour paraphraser Foucault, *de l'Antiquité à nos jours*.

422 Wolff, Francis, Penser le silence, Sous la direction de Stéphane Breton, .Préface ,Éditions de l'Aube, Paris, 2022, p 17. P 14

423 Picard Max, Le monde du silence, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 10.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

Nous retrouvons cette poétique aussi dans *L'effacement*. Toumi lie tout son roman au silence. En effet son fonctionnement est fondamental dans la trame narrative et il en dépend. Toumi décrit un personnage marginalisé puisque son père prend toute la place, et qui devient, au fil de la narration, fou. Comme nous l'avons démontré auparavant, il critique la génération des « *pères* » et met en évidence celle des « *filles* », sans pour autant la nommer. Dans ce cas, le silence favorise une critique constructive des deux générations et devient protagoniste du roman lui-même puisque le personnage principal mute et ne s'adonne à la parole que rarement pour n'être que des bribes de mots fracassées et morcelées.

Quant à Tebbani, elle musicalise son roman par le silence. Avec un personnage épileptique, le roman demeure elliptique comptes tenus des blancs, des vides qui s'insèrent au long d'une narration hachée.

L'habitude du silence qui ronge l'amertume par le cri sourd d'une érosion. Erodé récit d'un silence. Non pas le récit de la simple répétition ou du mimétisme, mais celui de l'habitude roide qui, à force d'immobiliser dans un désert trop petit dans son immensité, transmue et subsume la prison en fragilité d'un insecte devient un immonde hurlement. (DMTNF. p85)

Aux affres de l'amnésie, le silence pour Skander est son évasion et son élévation spirituelle. Il déclare : « *Le silence ne possède aucune temporalité. Le premier venu le penserait lâche, il n'en demeure que profond, empli d'humanité, celle-là seule qui lui permet de dire « chut » quand tous ces autres lui demandent de parler. Être, ce n'est pas dire. Être, c'est écouter.* » (DMTNF. p69) Si la surface est productrice de son, la profondeur, elle, se définit par l'absence du son, raison pour laquelle le silence permet à Skander de toucher les profondeurs par les abysses de son âme meurtrie, déchirée par les aléas de son existence.

Indispensable à la compréhension du récit, le silence donne à ce personnage le pouvoir de méditer et aux lecteurs de le comprendre. Personnages, auteure, lecteurs, ces trois instances toutes réunies plongent dans un même mouvement d'union dans une

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

cogitation silencieuse, autour du silence: « *Il a fallu comprendre le silence.* » (DMTNF. p69), rétorque le narrateur. Dans cette citation, loin de paraître la négation du langage, le mutisme, cette « *méditation sur la parole absolue* »⁴²⁴, n'est qu'une autre forme de discours qu'il convient d'interpréter pour en comprendre les aboutissements et les signifiances.

En synthétisant le silence dans le roman *Dis-moi ton nom folie*, nous pouvons dire que Tebbani comble sa production par un silence romanesque qui ouvre des brèches vers l'infini d'une existence-absence de son personnage qui se meut dans l'indicible.

Le choix du mutisme reste fortement lié non pas à un refus catégorique de communication, mais à un désir de renouer avec une communication qui puisse le remonter à son origine même, avant l'effacement, c'est-à-dire avant *l'Accident*. Le silence serait une forme de rébellion contre le tourment du siècle pour sauvegarder sa mémoire et son identité.

Loin de se limiter à la souffrance, au malaise et à l'isolement, le silence est un choix conscient de l'existence identique à un instinct de survie : « *Se taire au lieu de parler, c'est sauvegarder son individualité.* »⁴²⁵. Profondément liés, la parole et le silence s'inscrivent finalement aux revers de l'autre. Le silence est dans ce roman, une technique qui orne l'écriture par le silence. Nous proposons dans ce qui suit d'étudier la manifestation du vide dans les œuvres et ce par le biais d'une analyse narratologique et stylistique de l'écriture du silence.

3. L'écriture du silence

Notre corpus se présente comme des récits elliptiques qui projettent les lecteurs

424 Picard Max, *Le monde du silence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 25.

425 Nazarova, Nina, introduction de l'ouvrage *Le Silence en littérature De Mauriac à Houellebecq* Textes réunis par Françoise Hanus et Nina Nazarova L'Harmattan, 2013, p. 12.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

dans les sentiments enténébrés ayant menés les personnages à la folie. A ce titre, faire silence en ce qui concerne la spatialité, la temporalité et la vie antérieure des personnages se dévoilent dans l'écriture et ménagent les ombres dans l'intériorité, disons dans la psychologie des personnages principaux, avec pour effet de projeter la complexité de leur psyché.

Caractérisés par leur concision expressive, le silence s'installe d'emblée dans la narration donnant à lire une écriture du silence, essentiellement détectable par les trois procédés scripturaux suivant : le vide, les pauses et la suspension du langage.

A. Le vide

Dis-moi ton nom folie est un roman conçu dans le silence. Le vide existentiel de Skander est aussi visible dans la structure du roman. En effet, des passages et des pages en entier sont comblés par des blancs du texte⁴²⁶. Loin de se restreindre dans une fonction d'intercalaire, les vides permettent de lire le roman comme la mémoire de Skander : évidé. Dans chaque tournant de page, de chapitre, une page est laissée vide fenêtre sur le néant de l'être. Ce vide-là, appelé « *La technique du secret* »⁴²⁷, est une manifestation du silence, un dialogue entre le narrateur et le lecteur et une pensée laissée ouverte aux soins interprétatifs des lecteurs.

Le refus d'ajouter des mots à d'autres, incarne l'image d'un traumatisme crânien de Skander. Sa langue ne résiste plus à ce qu'il veut dire, elle est vide et ne transmet que des mots-silences comme il explicite : « *Chut. Je n'ai plus de dedans ou de dehors. Je suis vide, érodé par le vent de l'oubli depuis que j'ai mis les pieds ici. Un refuge pour l'errant ou une prison pour mon esprit, moi qui parle à un mur de brique. Je l'ai dit, je suis un esprit.* » (DMTNF. p51). La langue semble incapable de traduire la facette de la vie réelle du héros, raison pour laquelle son expressivité est

426 Pages : 12 14 38 54 59 60 74 76 78 79 84 90 104 115 116 118 128.

427Van Den Heuvel, Pierre. Parole, mot, silence: pour une poétique de l'énonciation. José Corti, 1984.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

tout le temps remise en cause: « *Il a toujours préféré l'ennui de la solitude aux fausses mondanités. Préférer le rien et le vide, se détourner, et esquiver.* » (DMTNF. p82).

Dans son vide existentiel, son non-sens a un sens : celui du néant d'une vie antérieure dont il se ressourcît incessamment. Le vide est et a un sens, comme en témoigne Van Den Heuvel dans La poétique de l'énonciation : « *les espaces blancs, laissés souvent non remplis, témoignent de ce vertige de l'innommable, et de la tentation du silence inhérente à toute sortie d'un type de discours vers un autre* »⁴²⁸

Nous nous sommes proposés d'interroger l'auteure quant au vide romanesque trop présent dans le roman et se fut sa réponse :

Je ne parlerai pas de vide. Au contraire, il y a sens à ce blanc graphique. Ce vide est habité. C'est un espace dans lequel se meut le silence. Le vide n'existe pas, il est réceptacle, toujours, de quelque chose d'enfui, enfoui, fantasmé, pensé, rêvé. Le vide s'habite, s'habille et se vit de pensées, de murmures, de songes. Il faut savoir moins affronter que dessiner le vide, le rendre à son état pur : l'extase. Dénué, léger, le vide est absolue présence de ce qui n'est pas.

Il faut voir autrement l'espace et son langage. Et alors le chanter. Ou l'écrire... Et pourquoi pas les deux, l'écrire en chantant !⁴²⁹

La vide-plein, selon Tebbani est ainsi un silence parleur, il est témoin d'un arrachement existentiel que le discours ne peut pas voiler. Ce qui est évident pour l'autre ne l'est pas pour Skander, car celui-ci voit dans ce terme d'évidence, un vide. Son repli sur lui-même, en plus de traduire un anéantissement de l'étant, est un mutisme protecteur. Il s'y réfugie dedans:

[Le silence] contient ce qu'on ne sait, ne veut ou n'ose dire. Il dit aussi ce que la parole détruirait. En cachant, il montre. Toujours total, il dit ce que la parole fragmentaire tait, ce qu'elle entoure, car le langage s'organise à partir du vide autour d'un silence qui

⁴²⁸ Van Den Heuvel, Pierre. Parole, mot, silence: pour une poétique de l'énonciation. José Corti, 1984.

⁴²⁹ Latachi, Imene, « Poétique du silence. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », Paradigmes, vol. IV, n°2, janvier 2024, p

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

est le commencement et la fin de tout discours.⁴³⁰

Il faut dire à cet effet que ce vide est aussi lisible dans le texte que visible dans l'asile : « *A chaque recoin de la chambre, rien d'autres que le vide. Les murs sont restés blancs, sur le bureau ne sont posés qu'un paquet de cigarette presque vide et un vieux journal qu'il relit quand l'ennui pèse.* » (DMTNF. p91). Ce vide est la caractéristique même de l'asile : « *Mur vide et blanc, silence d'opale et angoisse malade qui se balade avec nonchalance dans les couloirs.* » (DMTNF. p111). De cette façon, Tebbani transcende la description de l'asile dans sa construction romanesque en édifiant un roman-silence.

Cette lecture du vide dans ce roman est aussi le reflet du personnage Skander : son absence, puisqu'il se nomme ou qu'il s'est nommé Skander El Ghaib. Skander le vide, osons-nous l'appeler pour rendre compte de son creux existentiel, ainsi que le figement de son discours par la suspension de son verbe et dans l'action même d'ériger une narration échanquée.

B. Les pauses

Les blancs contenus dans le texte et à l'intérieur même de la phrase élaborent une poétique du vide repérable sans lecture approfondie du texte. Dans la lecture, cette suspension dans le vide se démontre dans les pauses descriptives émises pour reprendre le souffle narratif. En effet, le narrateur convie son lectorat à examiner ces pauses. Il s'agit d'un silence intentionnel dans lequel les lecteurs sont amenés à apprécier le récit en s'assurant d'avoir compris le nouement et le dénouement de l'histoire.

Encore faut-il dire que tout comme en musique, les pauses scripturales s'affirment comme une mélodie textuelle. Elle est à la fois fuite et ritournelle aussi. En

⁴³⁰ Heuvel, Pierre Van den, Parole. Mot. Silence, Paris, José Corti, 1985., p. 68

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

formulant une pause dans le texte, la description devient un arrêt sur. Si dans le langage photographique, l'expression *arrêt sur image* est utilisée, en littérature, nous devons dire que les pauses sont : un arrêt sur le langage, sur les mots. Les pauses nous invitent à découvrir des lieux, une spatialité référentielle, ou qui rappelle la réalité, pour sortir des ténèbres d'une histoire de et sur la folie:

Arrivés à Santa Cruz, nous sommes sortis admirer le panorama. En contrebas du belvédère, la statue de la Vierge semblait prête à faire le saut de l'ange pour rejoindre l'immensité de la mer. Le spectacle était grandiose, avec la corniche et le port, face à nous, et à notre droite, l'amas impressionnant d'immeubles dévorant la plaine. (L. p.126)

Ce procédé est fréquemment utilisé dans L'effacement. N'oublions pas que l'auteur, Samir Toumi est photographe de profession. Les pauses descriptives qu'ils imposent dans son récit sont des insertions photographiques, un arrêt sur image accompagné d'un arrêt sur mot et sur le périple du personnage. En effet, étant donné que le personnage principal est *peu loquace*, le narrateur s'adonne à des descriptions en quoi nous remarquons la récurrence, pour redonner à ce dernier la parole après un laps de temps déterminé, surtout que ce dernier s'engage sans relâche à des monologues, des flash-backs, de nombreuses analepses ainsi que des prolepses qui peuvent avoir comme effet d'égarer le lecteur. Les pauses descriptives servent alors à les redresser sur le droit chemin, sur la voie du silence narratif qui donne à voir sur les lieux d'Alger durant la postindépendance:

Mon minuscule bureau individuel offrait l'avantage d'avoir deux grandes fenêtres en angle. Je bénéficiai d'une vue superbe sur la baie d'Alger, avec en contrebas, la forêt du Bois de Boulogne, et tout autour, comme un treillis de villas et de petits immeubles qui s'étendaient en rhizomes vers la mer. Les années passent, le splendide panorama s'est peu à peu effacé pour laisser place à une vision floue, presque abstraite de la ville, à travers les vitres fumées qui n'avaient jamais été nettoyées. (L. p.20)

Cette période d'après indépendance sera qualifiée de « normale » et fera

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

pratiquement l'objet de toutes les descriptions contenues dans le roman, tandis que le même lieu au présent sera passé sous silence, car c'est le lieu qui a vu naître la pathologie du héros :

Les jours ensoleillés, nous poussions jusqu'au Club des Pines pour reprendre un café sur la terrasse de l'hôtel Sheraton et nous promener sur la plage. Djaouida se remémorait alors ses souvenirs d'été à La Crique, la plage où elle allait se baigner au temps où l'Algérie était encore un pays normal. Elle me demandait si je me souvenais des soirées dans les belles villas du Club des Pins (...) *Ya Hessra !* (L. p.33)

La description traduit ainsi l'effacement de la ville d'Alger, et non pas de celui du personnage uniquement. Les pauses sont ainsi un message silencieux adressé aux lecteurs qui crée simultanément un break au sein même de l'histoire et tisse un lien entre la folie et le temps. Ce faisant, Toumi aère son roman tout en créant une lisière avec l'écrit. Par cette technique, le non-dit parle de lui-même en révélant le sens implicite de l'œuvre.

C. La suspension du langage

Dans l'écriture du silence, en plus du vide et des pauses, nous remarquons la présence d'une autre manifestation d'un langage codé, porté à la limite de sa signification. Il est question de l'interruption du langage des personnages fous ou du narrateur anonyme qui tendent malgré cela à donner des mots à une narration continue que le lecteur comble.

Essentiellement visible dans les trois points de suspension, les auteurs font appel au silence par cette technique qui intègre le lecteur dans le projet de continuer l'écriture du roman sans pour autant donner le moindre indice pour sa tâche interprétative, ouvrant ainsi le champ de l'interprétation à l'infini des possibles.

La suspension du langage met en exergue le style de l'auteure comme étant un romancier ayant un sens supérieur du suspens qui active l'intelligence du lecteur puisque celui-ci essaye de donner le mot exact pour chaque blanc, pour chaque

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

suspension. Par extension, cette méthode offre à voir le trait indiscernable du personnage fou:

- _ Les gens disent que je suis un Taiseux.
- _ Thésée ?
- _ Non, Taiseux.
- _ Alors, qu'ils se taisent, eux.
- _ ...
- _ Le silence est d'or, Thésée Yacarus.
- _ Je ne me sens pas libre de parler...de voler. (DMTNF. p24)

Cet exemple que nous tirons de Dis-moi ton nom folie, introduit le langage de l'épileptique Skander dans la limite du verbe. Ses bégaiements et ses trois points de suspension énigmatiques instaurent le silence dans l'écriture. N'étant pas uniquement à la limite d'une mémoire effacée, Skander est aussi à la limite d'un verbe fracassé:

J'ai touché le sable et je me suis noyé dans
mon rêve.

- _ ...
- _ Je touche, je plonge, j'avance.
- _ ...(DMTNF. p31)

Tout le discours de Skander est ponctué par les trois points de suspension qui marquent son égarement, ses silences parlants, son étrangeté et son exil à l'intérieur même du langage.

D'ailleurs, dans Une valse, c'est la narratrice qui fait usage de ce processus qui n'a plus la même signification par rapport au silence de Skander. Nous retrouvons que la suspension du langage dans le roman de Chouiten est plutôt un stimulus pour poursuivre la suite du récit : « *Même ce concours ne lui disait plus rien, désormais. Elle ne s'y présenterait que par principe. Mais c'est vrai que cela serait magnifique de*

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

partir sur une victoire... » (UV.p189), pour citer aussi la scène où Ali faisant la cours à Chahira : « *Déjà, Ali lui murmurait quelque chose de tendre à l'oreille ; déjà, il lui caressait la tempe ; déjà... »* (UV.p181)

En plus de cette fonction, les trois points de suspension servent dans un autre extrait de semer le doute quant au sort de la psychotique : « *Oui, elle était certainement l'élue de Dieu ! Une Sainte, ou peut-être une prophétesse... »* (UV.p125) Ce doute met en évidence le caractère incertain des personnages atteints de folie.

En somme, il y a dans chacun des trois romans une suspension du mot, du langage qui est une présence éloquente qui gagnera à être déchiffrée puisqu'elle ouvre des brèches de silence entre chaque phrase dans une méthode allusive de laisser le lecteur imaginer et dire les mots tus dans des fins d'histoires en quête de lecteur et de son imagination. Comme le cas d'Une valse, un roman qui se termine par une interrogation : « *Alors, cette chanson ? »* (UV.p222) dans une manière de laisser le lecteur lire, écrire et chanter le roman à sa guise, à sa propre conception et imagination des faits.

Synthèse

Les perspectives du renversement de la langue dans notre corpus se manifestent dans la poétique du silence relative à l'écriture contemporaine de la folie. Le silence n'est donc plus approché comme une absence de mot à l'intérieur du texte, mais comme sa musicalité que seul le lecteur œuvre à lui trouver les mots convenables pour écrire en duo avec l'auteur, la suite d'un roman-silence.

Les trois fictions ont été analysées selon cette perspective en tenant en ligne de compte le silence comme un fonctionnement du langage. Pour ce faire, nous avons étudié dans un premier temps le silence de la folie. Dans chaque récit en effet, ce mutisme est présent. Pourtant, aucun des trois récits ne le présente de la même manière, ou le figure dans la même typologie. Trois modes de silence ont été révélés :

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

le silence existentiel, identitaire et finalement le silence libérateur. Désormais, la folie a besoin de silence pour dire l'ineffable d'un discours aussi aliéné qu'aliénant des personnages.

Suite à cette étude, nous avons analysé la présence du silence dans l'écrit. Le dire autrement, l'implicite, les sous-entendus ne sont que cette autre facette du silence que les auteurs, à travers les personnages, ont utilisé pour voiler leurs pensées, tout en incitant leurs lecteurs à dévoiler leur silence, comme dans un jeu de devinette.

Ce mutisme contenu dans l'écriture nous a mené à articuler une pensée de l'écriture du silence, principalement présente dans notre corpus par l'investissement de trois figures du mutisme dans l'écriture. Il a été question d'étudier le vide, ou le blanc du texte, les pauses ainsi que la suspension du langage.

Loin de toute métaphore ou de figure de style, le silence devient une présence de sens qui donne moins d'importance à la présence physique du son et va jusqu'à l'annuler. Notre analyse avait pour objectif de démontrer que loin d'être une pensée inféconde, ou la manifestation d'un esprit maladif, le silence est une pause méditative et une condition sine qua none pour recueillir la lucidité qui se cache dans le discours du fou.

Chapitre 03 : De la musique à la mystique

Introduction

Notre corpus atteste du passage musical, présent dans la composition de la folie comme œuvre mélodieuse, au passage mystique qui s'érige dans la fin de chaque récit. Il s'agit principalement d'une interprétation soufie qui se dégage de la narration et que nous souhaitons élaborer en guise de note finale dans cet enchevêtrement de la poétique de la folie.

La fonction de la mystique dans la narration sera dans le chapitre premier présentée à travers l'écriture ésotérique. L'organisation des narrations autour d'une

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

trame mystique, fait pénétrer la folie avec le soufisme. A cet effet, une lecture ésotérique et narrative s'en suivra dans ce contexte pour mettre en avant le mysticisme narratif.

Subséquemment, une mouvance rotative se dégage de chaque récit. Ce qui nous mène vers les derviches tourneurs. Cette liaison ainsi faite, nous donne la perspective de voir les personnages fous tels des derviches exerçant une danse en transe. Si, en méditant, es derniers accèdent au monde spirituel, ils ont été de tout temps qualifiés de fous, notamment à travers leur danse qui les déconnecte complètement du monde extérieur. Cette perspective nous conduira à lier la folie de ces religieux musulmans à celles de nos personnages, afin de tenter une réponse à cette question subsidiaire : Les personnages fous, des derviches ?

Finalement, la fin ouverte des trois narrations, nous permettra de voir en ce processus, l'action d'aller à la recherche des dispositions psychologiques propres au mysticisme. Telle une quête mystique, la fin ouverte sera perçue et qui constitue un contre argument de l'enfermement des fous. En somme, cette fin ouverte démontrera que la folie ne serait propre à être contenue.

A. Reflet mystique à travers la narration

Si en 1882, Nietzsche certifiait dans son ouvrage *Le Gai Savoir* la mort de Dieu⁴³¹, l'époque contemporaine vit, a contrario, une palingénésie du sacrée. Le retour au religieux s'est fait dans moult domaines dont la littérature, et a fait l'objet d'une réflexion chez André Tosel⁴³² qui l'explique par un intérêt porté non pas vers les religions monothéistes, mais plutôt vers ses écoles mystiques qui les a vu naître et proliférer. Parmi les courants les plus répondus, nous citons le soufisme.

Avant d'entamer une réflexion sur la présence soufie dans nos textes, nous

431Nietzsche, Friedrich, *Le Gai Savoir*, Paris : Gallimard, 1986.

432 Tosel, André, *Du retour du religieux*. Paris : Kimé, 2011. P 37.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

estimons la nécessité de passer par un bref aperçu ésotérique sur le soufisme, sa nature et ses fondements. Cette entreprise s'inscrira dans une vulgarisation des données et principes soufie, ce qui nous permettra par la suite de le lier à la composition littéraire.

Le soufisme se rapporte à son étymologie arabe 'çuf', qui est la laine, et ce étant donné que les maîtres soufis se vêtaient d'habillement conçus à partir de la laine pure. Toutefois, cette explication n'est qu'une lecture dans la filiation du mot. Le soufisme porte en lui une symbolique de divination. Le mot «*at-Taçawwuf*» est l'équivalent d'*al-hikmatou 'ilâhiyyah*, «*la sagesse divine*»⁴³³, selon les mots de Titus Burckhardt.

Une autre lecture propose de voir en la *çufiyyah* une origine grecque de Sophia qui est la sagesse. Nous pensons que cette interprétation à partir de la composition morphologique serait quelque peu erronée puisqu'en langue arabe il y a une distinction à faire entre le phonème 'sin' et le 'sad'. Nous n'éliminons pas pour autant cette lecture étant donné la sagacité dont fait preuve ce courant mystique, mais nous le rapprochant plutôt à une origine arabe de 'safâ' qui est la pureté.

Dans *Le soufisme : voie mystique de l'Islam*, Tahar Ben Jelloun élucide les valeurs du soufi par son état de chasteté et sa qualité de candeur ; c'est l'inexistence de la souillure morale. Il préface à cet effet l'ouvrage de Thierry Zarkone ainsi : «*Le soufi est celui qui se purifie des attributs de son moi, qui se débarrasse de ce qui encombre l'être, toutes les apparences, les impostures, l'argent, l'or, la vanité. Il faut réussir cette purification pour pouvoir « contempler sa propre essence pure » (Rumi) et être sur la voie de la vérité ultime.*»⁴³⁴. Ce courant prône ainsi la pureté de l'âme, des actes et de l'être. Le Maître soufi Abû Al-Fath Al-Bustî revient vers ses multiples significances données au soufisme et privilégie le dernier sens que nous venons de lui

433 Guénon, René, L'ésotérisme islamique, Cahiers du Sud, 1935, p 68.

434 Ben Jelloun, Tahar, préface à T. Zarkone, *Le soufisme : voie mystique de l'Islam*. Paris : Gallimard, 2009.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

octroyer, à savoir l'épuration⁴³⁵. Nous traduisons ses vers ainsi :

De tout temps, on se demande quel serait l'origine du mot *Sâfî*,
Du terme laine, pense-t-on, il provient.
Moi, je ne le confère qu'aux individus qui s'élèvent,
Ceux qu'on qualifie de *Sâfî*,
Car de tous les vices, ils se sont purifiés.⁴³⁶

Dérivé essentiellement de l'islam et définit comme « *mysticisme religieux* »⁴³⁷, le soufisme est une voie contemplative de l'être à la recherche de la vérité. Malek Chebel l'énonce clairement dans son ouvrage *L'imaginaire arabo-musulman* : « *Le soufisme fonctionne comme une sublimation de la vie religieuse en Islam. Le soufisme est donc une sorte d'élévation des critères d'adhésion à la foi et une plus grande intériorisation du message divin.* »⁴³⁸. Cette doctrine reflète l'image d'un esprit *Rouh* et d'une *Nafs*, l'âme, qui, tous deux, se livrent à une lutte viatique à la recherche du cœur, el *Qalb*.

El *Rouh* est ici le principe intellectuel qui réside dans la transcendance de la nature individuelle ; elle suit la direction de la pesanteur (Vertical). Quant à El *Nafs*, c'est la psyché représentée par le « moi » ; elle est parallèle à l'horizon (horizontal).

435 تنازع الناس في الصوفي واختلفوا فيه وظنوه مشتقا من الصوف ولست أنحل هذا الاسم غير فتى صافى فصوفي حتى لقب " الصوفي "

436 Ibn 'Ajība : *Îqâz al-himam šarḥu matni al-ḥikam*. p.5. Version informatisée au : <http://almostafa.info/data/arabic/depot/gap.php?file=001402-www.al-mostafa.com.pdf> et Mubârak (D.Zakî) : *Al-tasawwuf al-islâmî fî al-adab wa al-aḥlâq*. Le Caire, Maṭba 'at al-risâla, 1ère éd.1357H/1938. p.65

437 Titus Burchardt-Ibrahim 'Izz Ad-Din- Introduction aux doctrines ésotériques de l'islam, 2015, p 34.

438 Chebal, Malek, *L'imaginaire arabo-musulman*, Editions Sedia, 2013, p 147.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

Ces deux entités permettent de toucher le cœur qui est l'organe qui se situe au centre de l'âme. « *El Rouh est-il en arabe un mot féminin. Mais il faut bien prendre garde que selon la loi de l'analogie, ce qui est passif ou négatif par rapport à la Vérité divine (El-Haqq) devient actif ou positif par rapport à la création (El Khalaq).* »⁴³⁹.

Si dans cette lutte, l'esprit se déclare victorieux, le cœur le devient et transmute l'âme à travers la lumière spirituelle qui se répond à l'intérieur d'elle-même. C'est à cette étape que le cœur atteint le Mystère cosmique dans l'homme. Cette poétique de purification de l'âme démontre que le soufisme fait l'apologie de l'intériorité 'Bâtin'. En même temps, il insiste sur le fait que l'extériorité 'Dahir' doit être aussi intact que l'ensemble des faits intérieurs.

Nous constatons une attention favorable portée à l'égard du soufisme dans la littérature contemporaine. Dans une philosophie de l'ouverture sur l'Autre, les écrits ne sont que la fosse qui témoigne incessamment la volonté de comprendre les autres cultures et civilisations. Nous allons ainsi exploiter cette part d'émanation spirituelle présente dans notre corpus.

Lynda-Nawel Tebbani puise du réservoir soufie, l'essence de son roman *Dis-moi ton nom folie*. Tout d'abord, le roman s'ouvre sur Skander qui, pris par une poussée de crise, psalmodie la chahada. « *Lui serrant les mains si fort, elle reprit avec lui en cœur et en duo la Chahada*⁴⁴⁰ *pour lui permettre de retrouver la voix et le souffle. Et de mot en mot, un à un énoncé, il reprit en canon sa voix.* » (DMTNF. p28) Cette scène peut être interprétée en guise de révélation, qu'en étant une dénomination de *Jibril*, l'ange Gabriel, qui est un esprit, comme nous l'avons exposé dans la première partie de cette thèse. Nous l'approchons dans ce qui suit en guise d'oraison qui a pour but de faire apparaître Skander tel un 'abd, un adorateur dépendant de son Seigneur, dans une scène de *Dikr*, d'invocation.

439 Guénon, René, *Aperçus sur l'ésotétérisme islamique et le Taouisme*, Gallimard ; p 56

440 La profession de foi musulmane.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

Nous dirons que ses crises sont des crises d'introspection, une fenêtre ouverte vers soi dans une contemplation profonde de l'univers. Dans ce cas, Skander serait un soufi en plein *Dikr*. Chebel rapporte dans l'ouvrage cité plus haut que :

La charpente essentielle du dhikr est toute ramassée dans la récitation coranique et dans les prières. La chahada, acte de foi que les musulmans récitent souvent, est connoté d'une forte rétribution divine. La prière, joyau principal du dhikr, est un leitmotiv du texte coranique manifeste.⁴⁴¹

Réciter la chahada comme nous pouvons voir plus haut a redonné souffle à Skander, c'est l'âme, el *rûh* qui s'élève haut et atteint le cœur. Si nous poursuivons la lecture dans le roman *Dis-moi ton nom folie*, nous verrons que Tebbani fait de son personnage, un derviche à la tarika soufia. La présence mentale que ce dernier a créé dans sa tête et qu'il a nommé *Faracha* est un indice très parlant. Effectivement, on ne peut dissocier *Faracha* de Skander. Elle apparaît comme son propre esprit, *rûh*, tel que nous lisons :

- _ Faracha.
- _ Encore elle, tu ne peux donc si aisément t'en défaire ?
- _ Elle est accrochée à mon poignet, regarde, le fil...(DMTNF. p45)

Le fil représente *khit el rouh*, comme décrit dans le roman « *Khit el rouh, Faracha s'est envolée et je reste dans la terrasse grillagée à la voir éthérée, légère et immatérielle.* » (DMTNF. p63). Ce sont les attributs essentiels de la composante *rouhiya*.

Si nous portons un regard autre qu'une révélation, suivant les cas où Skander mentionne qu'il ne peut se détacher d'elle, là une autre lecture s'impose d'elle-même. C'est le passage de *Rouh al-ilahiya* qui s'est incarnée dans la présence de l'ange

441 Chebal, Ibid., p. 152

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

Gabriel à une âme qui serait intermédiaire entre l'âme et le corps.

Le soufisme appelle cette *rouh* : « *l'esprit vital* »⁴⁴² Cela explique pourquoi Skander y tenait tellement : « *Arrêtez vos conneries de psy avec moi. Je sais une chose : Faracha ne m'a jamais abandonné.* » (DMTNF. p103) Ce qu'il appelle ainsi Faracha est cette absence qui le dit, son absence trahit la sienne : « *Faracha est décrite par Skander comme l'aède qui le dessine dans son enfermement, à l'intérieur de son carnet. Inspiration essentielle à l'écriture, il faut ce souffle pour dépasser les enjeux réels et basculer dans la fabula.* »⁴⁴³, nous révèle l'auteure.

Autrement dit, sous un aspect de folie, Tebbani nous présente une lecture du même personnage avec ses instances internes qu'elle désouci. Il y a le corps de Skander, son esprit, puis son âme.

Cette âme est présente dans le roman avec une nomination soufie : « *Ilham* ». Nous passons ainsi de *Rûh* à *el Nafs*. Cette dernière existe dans le Coran sous six (06) aspects. Nous allons les énumérer dans ce qui suit, sachant qu'il s'agit de notre propre traduction. Nous citerons pour chaque typologie d'âme le verset coranique d'où chaque terme a tiré son origine.

Ainsi, nous comptons : l'âme qui commande. Elle incite aux désirs et aux impulsions et est la traduction d'*an-nafs El Amara*. Nous pouvons la trouver dans le verset suivant : « *Je ne m'innocente cependant pas, car l'âme est très incitatrice au mal, à moins que mon Seigneur, par miséricorde, [ne la préserve du péché]. Mon Seigneur est certes Pardonneur et très Miséricordieux.* »⁴⁴⁴. La deuxième strate est l'âme réprobatrice qui blâme et ressent le remords quand elle commet des péchés appelée *an-nafs El-lawamah* qu'on peut trouver dans : « *Mais non ! Je jure par l'âme*

⁴⁴² Burckhardt, Ibid., p. 195

⁴⁴³ Latachi, Imene, « Ecrire la folie au contemporain. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », Paradigmes, vol. VII, n°3, septembre 2024, p 9.

⁴⁴⁴ [٥٣] وَمَا أُبْرِي نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَحِيمٌ

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

qui ne cesse de se blâmer. Non ! ... Je jure par le jour de la Résurrection ! »⁴⁴⁵.

La troisième typologie concerne l'âme apaisée qui est serine et qui trouve réconfort dans l'obéissance et la proximité de Dieu : *an-nafs El-moutmaïna* « "ô toi, âme apaisée »⁴⁴⁶. Cette âme conduit directement à l'âme tranquille qui est satisfaite et qui jouit de la paix intérieure : *an-nafs El-radiya* ; « *retourne (l'âme) vers ton Seigneur, satisfaite et agréée* »⁴⁴⁷. Ce qui mène subséquemment à *an-nafs El-mardiya* qui est l'âme agréée et qui accepte le destin de Dieu tel qu'il se présente avec paix et satisfaction : « *Et il commandait à sa famille la prière et la Zakât ; et il était agréé auprès de son Seigneur.* »⁴⁴⁸ ; et finalement l'âme qui inspire : *an-nafs El-moulhima* « *Et lui a alors inspiré son immoralité, de même que sa piété !* »⁴⁴⁹.

Une autre école soufie propose une septième typologie d'âme que nous traduisons par l'âme universelle : *an-nafs El-kamila* qu'on retrouve dans ce verset : « *Dirige tout ton être vers la religion exclusivement [pour Allah], telle est la nature qu'Allah a originellement donnée aux hommes - pas de changement à la création d'Allah -. Voilà la religion de droiture ; mais la plupart des gens ne savent pas.* »⁴⁵⁰

De toutes cette typologie, Tebbani choisit *an-nafs El-moulhima*. Cheikh at-Tabrisî dans le livre *Majma' al-Bayân*⁴⁵¹ montre que cette âme qui inspire, est l'âme la plus pure, c'est celle qui a fait la traversée de toutes les âmes pour devenir *moulhima*. Elle inspire les humains et est inspirée par le Divin. C'est pour cette raison qu'on lui attribue le souffle d'inspiration. Ce souffle, que nous retrouvons dans le roman en question, lui permet de rester sur la bonne voie en suivant la direction spirituelle. Les

445 [٢] وَلَا أَقْسِمُ بِالنَّفْسِ اللَّوَامَةِ

446 يَا أَيُّهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ

447 ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً

448 وَكَانَ يَأْمُرُ أَهْلَهُ بِالصَّلَاةِ وَالزَّكَاةِ وَكَانَ عِنْدَ رَبِّهِ مَرْضِيًّا

449 [٨] فَجُورَهَا وَتَقْوَاهَا فَلَهِمَهَا

450 [٣٠] يَعْلَمُونَ فَأَقَمَ فِيهِمُ الْغَيْثُ الْبُرْجَانَ فَطَرَهُ اللَّهُ الَّذِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَدِيمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ

451 At-Tabrisî, *Majma' al-Bayân*, vol 10, p 742, 1372 SH

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

soufis lui attribuent aussi le nom de *Ya hou*. Hou substitue le nom de Dieu qu'on retrouve dans plusieurs versets coraniques, dont nous ne citons que ces trois versets de sourate les Croyants-El-muminune:

Et c'est Lui qui a créé pour vous l'ouïe, les yeux et les cœurs. Mais vous êtes rarement reconnaissants. 79 C'est Lui qui vous a répandus sur la terre, et c'est vers Lui que vous serez rassemblés. Et c'est Lui qui donne la vie et qui donne la mort ; et l'alternance de la nuit et du jour dépend de Lui. Ne raisonnerez-vous donc pas ? ⁴⁵²

Hou est l'équivalent du pronom tonique de la troisième personne du singulier : lui. Les soufis lui attribuent d'autres significances dans l'Unicité, El-ahadiyyah présente dans la chahada : « *La Ilaha ila hou*. », que certains prononcent : « *La ilaha ila houwa*. ». Hou est ainsi une invocation pour les soufis et une manifestation de cette *nafs* dite *E-nafs El-moulhima* .

Skander appelle son esprit *Ilham*, comme nous pouvons le voir dans cet extrait : « *Skander n'est que le fantôme délétère d'un homme sans passé ni parole qui cherche dans un dictionnaire le sens d'un propos qui ne lui était pas dédié. Esprit es-tu là ? Ilham ne se retourne pas.* » (DMTNF. p49). Elle apparaît dans la narration comme la lumière intellectuelle dont Skander est dotée et qu'elle donne sens à ses paroles qui, faute de ne pas la comprendre, peut donner l'illusion d'être infondées puisque son discours s'inscrit éminemment dans une opacité langagière que seul son esprit dit de « *fou* » peut atténuer.

Ilham est donc l'intellect de Skander, c'est celle qui donne au roman un aspect soufie dominant : « *Effectivement, il y a profondément en Skander et son écriture une*

وَهُوَ (79) تُحْشَرُونَ وَإِلَيْهِ الْأَرْضُ فِي ذَرَأِكُمْ الَّذِي وَهُوَ (78) تَشْكُرُونَ مَا قَلِيلًا وَالْأَفْنَدَةَ وَالْأَبْصَارَ السَّمْعَ لَكُمْ أَنْشَأَ الَّذِي وَهُوَ { 452 (80) تَعْقِلُونَ أَفْلا وَالنَّهَارَ اللَّيْلَ اخْتِلاَفٌ وَلَهُ وَيُمِيتُ يُحْيِي الَّذِي

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

dimension mystique Cela rejoint votre idée ésotérique et soufie. »⁴⁵³, nous confirme Tebbani. Plus exactement, Ilham est nommée Ilham Perisi : « *Ilham ne se retourne pas ; et pourtant lui murmure « par ici » de manière détachée « p-a-r-i-c-i »...Perisi...* » (DMTNF. p49)

Au confins de la narration lorsque Skander rentrait en contact avec elle de nuit, elle l'incite à déployer ses ailes. « *Wissalna* ⁴⁵⁴ *dans la pénombre, la nuit, j'invoque son nom et elle me dit de voler.* » (DMTNF. p95) Justement cela accorde à Ilham la lecture que nous lui octroyons d'une présence d'un esprit étant donné que ce dernier est symbolisé dans la tradition soufie par un aigle qui voltige au-dessus des créatures terrestres. Ilham, en demandant à Skander de voler, lui demande de regarder le monde d'en haut, de se hisser, pour qu'il puisse retourner en bas comme une escale où il s'attaque à sa proie qui n'est autre que son moi, son âme.

Si dans notre deuxième partie de thèse, nous avons approché les trois présences que faisait Skander comme étant mentales, c'est parce que nous traitons la folie d'un point de vue psychique. Dans cette ultime partie, nous traitons de l'ésotérisme, raison pour laquelle nous avons opté pour l'appellation de présence spirituelle. Que Skander les crée ou que ce sont eux qui le créent, cela dépend du point de vue du lecteur qui motive une lecture dissemblable. Au fond, ces présences sont une matière à réflexion semée dans le roman pour inciter le lecteur à cogiter.

Ilhem, Faracha, comme Métronome demandent à réfléchir leur existence concrète dans l'univers de Skander : sont-elles réellement là ou ne sont-elles que des hallucinations ? C'est dans cette béance, ce barzakh, que je pose Skander, dans le basculement incessant entre ce qu'il croit et ce qu'il vit : entre ses obsessions et son souvenir.⁴⁵⁵

Il y a là une peinture allégorique qui est relative au mystère et à l'état

⁴⁵³ Latachi, Imene, « Poétique du silence. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », Paradigmes, vol. IV, n°2, janvier 2024, p12.

⁴⁵⁴ Nos retrouvailles.

⁴⁵⁵ Ibid.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

intermédiaire entre la monde physique et l'au-delà, ce qui dans le roman représente le passage de la folie à la raison: « *Skander est liens. Tout vient et tout part de lui : le récit, le langage, la musique. (Tiens encore un rythme ternaire ! Décidément !)* *Skander bascule sans chavirer dans les tourments extatiques de ses douleurs. N'est-ce pas un peu ce ressassement de nos voies intérieures ?* » (DMTNF. p54) Ces voies de l'intériorité sont ce que l'école soufie désigne par le terme *bâtin* ; elle-même nommée '*ilm al bâtin* : science de l'intérieure. Le terme utilisé par Tebbani « Voie » évoque dans le soufisme la *Tariqaâh*. « *Elle désigne la voie spirituelle.* »⁴⁵⁶, avance Titus. Ce faisant, Dis-moi ton nom folie propose un *tafakur* une méditation interne aux abysses de l'esprit et de l'âme.

A travers la narration, le reflet mystique se réfléchit autant dans L'effacement, car ce personnage qui s'efface pour laisser place à son père dans une existence dont il ne sera plus le maître, pourrait être lié à el *Qoûrb er-rabani*, la proximité divine. En effet, le concept augustin d'un Dieu humain, plus profond et intime encore que l'être lui-même, est reprise dans ce roman. Nous pouvons citer à ce propos le verset coranique suivant : « *Certes, Nous avons créé l'Homme. Nous savons ce qui lui suggère son âme. (Mais) Nous sommes plus près de lui que sa veine jugulaire.* »⁴⁵⁷

De cette proximité le personnage œuvre de jour comme de nuit, et lorsqu'il atteint ce *Qoûrb*, il avance : « *Dieu merci, mon père ne me quitte jamais, il me suit partout et me parle tout le temps.* » (L. p.211) La figure du père, devenu présence partout, donc omniscient, est une allégorie envers le Divin. Le fils apparaît comme '*arif*, un gnostique qui est dans une quête interminable à rechercher de Dieu. « *Et quand mes serviteurs t'interrogeront à Mon sujet, en vérité Je Suis près d'eux.* »⁴⁵⁸.

456 Burckardt, Ibid., p.75.

457 [ق: 16] [الوريد] حَبْلٌ مِنْ إِلَيْهِ أَقْرَبُ وَنَحْنُ ۖ نَفْسُهُ بِهِ تُؤَسَّسُ مَا وَعَلَّمَ الْإِنْسَانَ خَلْقًا وَلَقَدْ

186: البقرة [بِزْشُدُونَ] لَعَلَّهُمْ بِي وَلِيُؤْمِنُوا لِي فَلْيَسْتَجِيبُوا ۖ دَعَانِ إِذَا الدَّاعِ دَعْوَةٌ أُجِيبُ ۖ قَرِيبٌ فَايْتِي عَنِّي عِبَادِي سَأَلَكَ وَإِذَا

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

C'est de ce privilège que le personnage aspire.

Parmi les autres aspects que nous suggèrent cette lecture soufie, la phase qui atteint ce *Qourb*, et qui verra le fils ressentir l'apaisement suite à cette fusion. Nous lisons : « *Il n'y a plus de bruit, il y a juste cette lumière blanche. Il n'y a personne, tout s'est effacé. Il n'y a plus que moi et je sais qui je suis.* » (L. p.214). Cet apaisement est appelé dans la tradition soufie *El Sakina*. Encore faut-il remonter à l'origine même du terme pour trouver « *Sakana* », c'est-à-dire habiter. Ce retour au calme et à la paix dans l'intériorité du personnage est marqué par son âme habitée par son père et/ou le caractère divin. Nous rapprochons cette lecture au verset coranique de la sourate La Victoire, en- Nasr : « *C'est Lui qui a fait descendre sa Sakina dans les cœurs des croyants afin qu'ils croissent dans la foi.* »⁴⁵⁹.

Cette proximité dont a joui le personnage, lui a tellement rapproché de son père qu'il s'est mis dans sa peau: « *Je suis vivant. Je suis fort et invincible. Je suis le Commandant Hacène, glorieux moudjahid de l'Armée de libération nationale, valeureux bâtisseur de l'Algérie indépendante.* » (L. p.214). Cette citation marque la fin du roman, le héros ayant réussi sa quête, atteint du même coup l'apogée du *Qouurb* lorsqu'il atteint son dessein. Donc la proximité divine, ne se limite pas à trouver Dieu, mais le trouver à l'intérieur de soi.

Le roman *Une valse*, lui aussi, présente aux lecteurs une version féminine d'une 'arifa, Chahira la poétesse, devenue à un moment donné prophétesse: « *Elle avait bien raison de penser que c'était un ange qui lui avait envoyé ces rimes.* » (UV.p125) Sous une écoute mystique et sous l'extase de l'inspiration poétique, elle se voit devenir prophétesse.

حَكِيمًا عَلَيْهِمُ اللَّهُ وَكَانَ ۖ وَالْأَرْضُ السَّمَاءَاتِ جُنُودٌ وَلِلَّهِ ۖ إِيْمَانِهِمْ مَعَ إِيْمَانًا لِيَزِدَّادُوا الْمُؤْمِنِينَ قُلُوبٍ فِي السَّكِينَةِ أَنْزَلَ الَّذِي هُوَ ﴿ 459

[الفتح: 4]

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

Puis Chouiten nous propose une lecture dans l'imaginaire religieux soufi à travers le maraboutisme. Ce culte des saints née principalement dans la zone nord-africaine, dite maghrébine, est aussi répondeu que le soufisme en Andalousie et au *Machreq*. Il est dérivé du terme lien : *er-rabt*, mais une autre lecture s'impose : « *Essentiellement afro-maghrébin, communément appelé maghaboutisme, terme dérivé de la déformation du générique Al Mourabitine (Almoravides), dynastie de moines-guerriers qui eut une grande influence au Maghreb (1030-1151)* »⁴⁶⁰. Dans Une valse, il est question d'une sainte si vénérée que ceux qui l'entourent ont été sur le point de faire d'elle une prophétesse. Il est question de *Aicha El Chouafa*, la voyante. Chouiten rapporte :

Tout le monde se rappela immédiatement la prophétie de sa fille rebelle. (...) Alors, tous s'inclinèrent devant la divine folie d'Aicha, qui ne tarda pas à devenir Lalla Aicha. Femmes et hommes venaient des quatre coins du pays pour la prier de leur prédire l'avenir, lui demander conseil ou simplement quémander sa baraka. (UV.p152)

Le maraboutisme s'exerce en effet dans les sanctuaires qui sont des pôles cosmiques appelés *zaouiah* et dans lesquels les disciples croient en son investissement de bénédiction, la *baraka*, comme indiqué dans le roman. Pourtant, ce n'est pas tous ceux qui considérés comme saints le sont: « *Les femmes la remerciaient par un chapelet de prières, un repas délicatement préparé, des coupons de tissu, des flacons de parfum ou des savonnettes qu'elles la suppliaient d'accepter- Lalla Aicha n'exigeait pas d'argent- puis la quittaient après lui avoir humblement baisé le front.* » (UV.p152). C'est pour cette raison d'ailleurs qu'une fois qu'un religieux fonde son sanctuaire, il émet les normes pour ceux qui le fréquentent. Chebel rapproche ces dits normes aux rites soufis : « *Les règles du marabout ressemblent à s'y méprendre à la*

460 Chebbal, Ibid., p. 183

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

tariqqah soufie. »⁴⁶¹

Il apparaît clairement que chaque narration laisse apparaître un côté soufi au fil des pages et parfois entre les lignes qu'il incombe aux lecteurs de reconnaître. Nous allons continuer dans cette même voie d'explicitier l'ésotérisme dans notre corpus.

B. La danse des soufis. Les personnages fous, des derviches ?

Les trois personnages principaux de notre corpus vivent des expérimentations mystiques qui ont largement contribué à leurs propres connaissances. Ils ne se sont donné une identité que par cette voie. Dans cette quête, ils ont emprunté le même sentier qui consiste à renoncer au monde matériel tout en étant connecté au monde *bâtin*. Ce qui explique leur solitude voulue. Car cela va sans dire que pour aller vers le Divin, il faut s'éloigner du reste. Ainsi, ils se dépouillent du groupe pour garder ce lien intime entre l'âme et sa connexion avec l'essentiel, à la recherche de la vérité.

La solitude est l'une des caractéristiques du soufi qui doit s'isoler pour renouer son lien avec Dieu en récitant des *wird*, un nombre bien défini de verset ou de sourate à lire quotidiennement, ou en priant. Skander incarne cette image du soufi puisque dans sa solitude, il voit le désert. Une métaphore qui pourrait être interprétée par son moi inhabité et sa soif vers un Idéal sacré:

Le désert s'ouvrait à lui, il avançait seul. Une ombre noire tachait l'ocre rouge d'un crépuscule à la fin de son cycle. Le vent se leva, projetant chaque micron de sable vers une nouvelle destinée qui hélas n'était pas la sienne. Perdant son chemin, l'homme, tournant en carré, s'arrêta enfin, s'allongeant, épuisé. Il pria et chanta. (DMTNF. p30)

Cette perte de soi est le vide qui affole ce personnage que seule la prière lui remet sur la voie du salut. C'est là que le *Dikr* s'impose à Skander non pas *El Ghaib*, puisqu'il n'est absent que du monde matériel, mais plutôt de Skander *El hadir* ou *Al*

461Ibid.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

'arif.

Il paraît opportun pour ne pas confondre les attributs du soufi, de proposer dans ce qui suit une lecture dans *al-adrâj*, les échelons qui permettent au disciple/personnage d'acquérir le titre de soufi ou autre.

Plus le disciple s'isole et médite, plus il gravit ces *adrâj*. D'El *Moûrid*, l'équivalent de prétendant, le premier titre de ce disciple qui tire son origine de la volativité, *el irada*, il passe à El *naib*, un assistant ou bien un adjoint. Le troisième degré est le *fakir*, littéralement le pauvre-en-Dieu, puisqu'il se détourne complètement du bien matériel du monde. Vient en quatrième position le *darwich* qui est le derviche, puis *El Moqadâm* qui se tient en position supérieur à tel point qu'il est en mesure de remplacer le maître soufi, et finalement *El kibrit el-ahmar*, le soufre rouge, rarement atteint par les fidèles: « *El kibrit el-ahmar est une expression d'Ibn Arabi désignant un degré d'initiation très avancé atteint par tel ou tel soufi de grande valeur. La chronique des soufis admet qu'Ibn 'Arabi l'aurait atteint.* »⁴⁶², avance Malek Chebel.

Cette typologie n'est pas sans importance puisqu'elle nous permettra de situer dans la complexité diverse de ces titres où les auteurs placent leur personnage. Ce qui nous éclairera sur la psyché de ces derniers afin de comprendre davantage le sens même qu'ils se font de leur expérience mystique.

Une danse s'exécute au fil de la narration. Skander, Chahira comme le personnage de Toumi, tous les trois mènent une danse particulièrement mystique. Le titre du roman de Lynda Chouiten, donne une idée claire sur la typologie de la danse chez Chahira : il s'agit d'une valse. Avant de l'exécuter, elle était prise par sa démence, par ses crises:

Elle était trop excédée par tous les moments de gêne et d'angoisse que lui infligeait le Problème, et elle s'entendit crier mentalement à cet intrus :

-La ferme !

462 Chebbal, Ibid., p. 154

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

Une dizaine de pair d'yeux se posèrent sur elle, surpris ou interrogatifs, tandis qu'un silence s'installait à nouveau. On avait donc encore entendu sa colère, même si elle n'avait rien dit. Elle était épuisée. Tellement épuisée ! (UV.p207)

Il a fallu que Ali la calme en l'attirant vers la piste de danse, comme nous pouvons lire : « *Ali la tenait de trop près pour qu'elle gardât son calme.* » (UV.p207) Epuisés de leur lutte contre le mal qui les habite en étant à la recherche de sa purification, les derviches aussi s'adonnent à une danse nommée Samâ : « *Danse spirituelle des derviches tourneurs.* »⁴⁶³. Elle a pour effet de calmer celui qui s'y adonne comme précisé par Khedija Kchouk : « *La danse a été largement pratiquée par certains soufis notamment par les Derviches Tourneurs. Cette pratique est utilisée pour vivifier les cœurs et pour essayer d'établir des points de jonction entre l'Homme et l'Espace galactique. Les danses des Derviches tourneurs ont par conséquent enrichi la danse arabe en général.* »⁴⁶⁴. Alors telle une *mourida*, Chahira apparaît en exécutant un pas puis un autre en suivant Ali, qui représente le *samazenbashi*⁴⁶⁵ en menant la valse : « *Pendant que s'accélérait le rythme de la danse, qu'elle peinait d'ailleurs à suivre, le jeune homme de plus en plus à l'aise, la soulevait à présent et la faisait tourner tandis qu'elle le suivait.* » (UV.p208). Nous avons tenu à voir si l'auteure a voulu sciemment cette interprétation entre la valse et le semâ ou que cette lecture que nous lui avons octroyée se dégage involontairement. Telle a été la réponse de Chouiten :

Je n'ai pas forcément pensé à établir un parallèle entre la danse soufie et la valse, mais pourquoi pas ? Tout dans le roman cherche à rapprocher des mondes que tout semble vouloir séparer, particulièrement l'Orient et l'Occident. N'oublions pas que c'est sur une chanson orientale – «

463 Shafak, Elif, *Soufi, mon amour*, Traduit de l'anglais (Turquie) par Dominique LETELLIER, Editions 10/18, 2010, p 474.

464 Khadija Kchouk Kchouk Ayachi. *L'héritage du soufisme dans la poésie arabe contemporaine*. Littératures. Université de Strasbourg, 2012. Français. ffNNT : 2012STRAC018ff. fftel-00762584f p 424

465 Maître de danse de la sema.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

Layali El Uns », d'Asmahan – que Chahira s'entraîne à valser, en prévision de son départ à Vienne. Et quand elle arrive dans cette ville, la musique classique – celle des musiciens autrichiens – qui parvient à ses oreilles la fait étrangement penser aux chants millénaires des Touareg, au fin fond du désert...⁴⁶⁶

C'est de cela justement que le roman est fait, de chant et de danse que seule la folie arrive à arrimer en annulant les frontières, et ce dans chacune des trois productions romanesques. D'ailleurs, le soufisme est lui-même cette ouverture ou cette universalité que cherche l'auteure à atteindre et qu'elle évoque implicitement: « *C'est ainsi que le mysticisme, engageant un savoir, une théorie, et une expérience, devient constitutif de la modernité littéraire maghrébine.* »⁴⁶⁷ rappelle la critique littéraire Beida Chikhi.

Pourtant, il convient de préciser que la danse dans Une valse ne marque pas la fin du roman, mais elle y est de son début jusqu'à sa fin. Dans ses crises les plus violentes, Chahira faisait tournoyer sa tête: « *à travers les voix qui habitent Chahira et le fait qu'elle bouge sa tête dans plusieurs directions pour apaiser son mal* »⁴⁶⁸ Il devient ainsi nécessaire de revenir vers la scène où l'héroïne danse mystiquement : « *De nouveau, elle se prit la tête entre les mains et se balançait doucement d'avant en arrière, d'arrière en avant. Et dans cette transe, des versets lui vinrent à l'esprit, superbes, incontrôlables. Elle les récitait à haute voix.* » (UV.p124). Cela laisse à voir en ce roman une conception ésotérique de la folie, d'autant plus que suite à cette inspiration, interprétée comme révélation dans la première partie, a été en langue arabe

⁴⁶⁶ Latachi, Imene, Interview avec la romancière et l'universitaire Lynda Chouiten : «La folie perturbe, dérange notre confort moral et intellectuel, suscite en nous des interrogations, de la réflexion. » Langues & Cultures, vol. VII, n°3, décembre 2023, p12. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/237837>

⁴⁶⁷ Chikhi. Beida. Maghreb en textes, Ecritures, histoire, savoirs et symboliques. Editions L'Harmattan. Paris 1996. P70.

⁴⁶⁸ Latachi, Imene, Interview avec la romancière et l'universitaire Lynda Chouiten : «La folie perturbe, dérange notre confort moral et intellectuel, suscite en nous des interrogations, de la réflexion. » Langues & Cultures, vol. VII, n°3, décembre 2023, p12. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/237837>

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

classique, dont nous avons relevé l'intertexte avec le texte sacré.

Cet aspect ésotérique de la danse est repris dans le roman *Dis-moi ton nom folie*, qui met l'accent sur le lieu où Skander dansait en transe : « *Le parc de l'hôpital est un véritable jardin botanique pour celui qui observe le monde avec le regard de Skander. Un chemin paré de feuilles finissant la danse que leur convoque une brise légère.* » (DMTNF. p109) En cette danse de la nature, Skander exécute la sienne. Le lieu paraît dans ce cas spirituel, que la terminologie soufie nomme le *semahâne*. C'est-à-dire l'espace dans lequel se fait la danse des religieux, plus exactement des derviches.

Si le derviche Skander se met à danser, il ne cesse de penser son mal en parallèle : « *Continuer de vivre et garder toutes ces équations en tête, toutes ces folies qui mettent le cerveau en éveil, car cette équation magique est un virus aliénant qui annihile toute possible pause tant mystique que vital, plus rien en tête* » (DMTNF. p121) Skander récite ses pensées comme un *dikhr*, car le *samâ* n'annule pas le *dikr*, tout au contraire, c'est en étant dans cette mouvance du corps que le derviche est en contact avec l'Être Suprême. C'est pour cette raison que ses pensées ont ce reflet mystique : « *Il y a profondément en Skander et son écriture une dimension mystique (cela rejoint votre idée ésotérique et soufie).* »⁴⁶⁹, approuve l'auteure.

Cet état d'intériorité provoqué par la danse est également présent dans l'effacement. Le personnage est ici un *fakir* qui s'efface certes du monde matériel, tel que Skander, mais il est présent dans cette spiritualité. Les effets de l'ivresse de cette danse se font ressentir d'emblée, comme l'indique ce passage :

La musique était entraînante et (...) commençait à m'étourdir. Je me suis peu à peu laissé entraîner par le tempo, au point de me lever et de rejoindre la piste de danse. J'ai fermé les yeux, et je suis progressivement entré dans le rythme. Je sentais le doux les effluves de parfum, j'écoutais la voix du chanteur, si triste, contrastant étrangement

⁴⁶⁹ Latachi, Imene, « Poétique du silence. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », *Paradigmes*, vol. IV, n°2, janvier 2024, p5.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

avec la cadence entraînante et joyeuse de la mélodie. (L. p.143)

La danse a eu un effet d'ivresse spirituelle qui se dévoile dans la sensation que le héros a pu ressentir dans une submersion surnaturelle, repérable dans cet extrait: « *J'ai dansé longtemps, très longtemps, jusqu'à la dernière note de musique, rattrapant toutes ces années où mon corps ne s'était jamais abandonné, corps raide, toujours adossé à un mur, inerte, et surtout invisible.* », témoigne-t-il. (L. p.90) Suite à cela son absence s'anéantira sous l'effet de cette danse et il prendra conscience de son existence, comme nous pouvons voir dans la suite de ses propos :

En dansant, je découvrais chacun de mes membres en mouvement. Je prenais conscience de l'existence de mes bras, de mes jambes, de mon bassin, de mon torse, de mon cou et de ma tête. Je les sentais bouger, en harmonie, s'adaptant et s'emboitant les uns aux autres. Puzzle parfait, en gestes de plus en plus précis. Je ne ressentais aucune fatigue, ne pensais à rien, j'étais juste cet être mouvant, tellement vivant, avec la sensation aiguë de mon sang pulsant dans les veines, qui bat aux tempes, comme un roulement de tambour. (L. p.91)

L'audition mystique lui a été salutaire et a agit en sa faveur puisqu'elle a nourri son âme et son être par la suite. Cet attribut de l'audition mystique est appelé en soufisme *el sam'* et elle s'accompagne par une ébriété du soufi. Al-Hallaj, cité par Chebel, dans des propos ironisants, évoque l'extase que l'âme du soufi atteint, et que certains disciples ne voulaient admettre comme don divin, mais plutôt comme un défaut. Il dit à ce propos : « *Les états d'extase divine, c'est Dieu qui les provoque tout entiers, quoique la sagacité des maîtres défaille à le comprendre.* »⁴⁷⁰. Dans *Mystique et poésie en islam, Djallal-Ud-Din Rumi et l'ordre des derviches tourneurs*, Vitray-Meyerovitch revient elle aussi sur cet effet d'extase que la musique provoque en citant El Roumi : « *Dans les cadences de la musique est cachée un secret : si je le révélais, il*

470 Chebbal, Ibid., p. 158.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

bouleverserait le monde. »⁴⁷¹

De *mourida*, à un *derwich* puis à un *fakir*, les personnages principaux de notre corpus exécutent une danse qui les fait apparaître comme des disciples soufis à la recherche de leur Voie. Les personnages fous se confondent avec les derviches, les saints comme nous trouvons dans le roman *Une valse* : « *Il n'y avait pas si longtemps, les fous se confondaient avec les saints. On venait les écouter comme on écouterait une parole révélée, porteuse d'une sagesse et d'un savoir divin.* » (UV,p150). D'ailleurs, les darawiches sont considérés comme des fous de Dieu : « *Le Derviche vient du mot arabe darwich, « fou » (sous-entendu de Dieu !)* »⁴⁷² Ce sens atteste du lien de cause à effet entre les derviches et les fous tel que ce chapitre tente d'élucider à travers la danse.

C. La fin ouverte, vers une quête mystique

Si le thème de la folie est le premier point de jonction qui lie les trois romans sur lesquels porte cette thèse et qui assemble plusieurs éléments que nous avons étudiés au fil du développement de notre réflexion, il demeure certain qu'un dernier point existe dans notre corpus qui permet cette liaison : il est question de la fin ouverte.

Si nous revenons vers le roman de Tebbani, nous constaterons que la narration s'achève sur Skander qui promet de revenir en Algérie. Revient-il après avoir su enfin qu'il était Colonel Kader, après s'être retrouvé son identité réelle ? Le roman de 128 pages ne le dévoile pas.

Dans *Une valse*, Chahira, elle aussi, promet de revenir en Algérie après son

471 Eva de Vitray-Meyerovitch, *Mystique et poésie en islam, Djallal-Ud-Din Rumi et l'ordre des derviches tourneurs*, Belgique, descalée de Brouwer, 1972 P 83

472 Chebel, *ibid.*, p.154.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

périple à Vienne et après s'être débarrassée de sa psychose. Est-ce qu'elle a fini par prendre l'avion le lendemain de sa décision ? Déjà la page 222 du roman est atteinte. Cela demanderait une suite.

L'effacement fini par traduire une présence. Le personnage principal devient enfin l'être que toute sa quête voulait faire de lui. Le voilà enfin guéri et puis ? Quelle suite peut-on donner au délire qui a duré 214 pages ? Aucun indice.

Cette fin ouverte qui se répète ne peut être passer sous silence. Cela va dans la même voie du mystérieux, car le mystique est par définition mystère : « Mystique : *Relatif au mystère, à une croyance cachée, supérieure à la raison, dans le domaine religieux.* », élucide le dictionnaire Le Robert.

En guise de dernière question posée à Lynda-Nawel Tebbani et à Lynda Chouiten, nous les avons incités à nous dire plus sur cette promesse que les personnages nous livrent simultanément. Lynda Chouiten nous dit être revenue sur son roman *Une valse* dans son dernier recueil de nouvelles intitulé *Des rêves à leur portée*⁴⁷³:

Je reviens un peu à *Une valse* dans mon recueil de nouvelles *Des Rêves à leur portée*, en faisant de Ouahab Rouha, le professeur de philosophie mentionné (très brièvement) dans le roman comme étant l'enseignant qui a le plus marqué Chahira, le personnage principal de la nouvelle « *Les Inusables semelles du rêves* » ; le nom de Chahira est donc évoqué dans cette nouvelle.⁴⁷⁴

Mais la fin laissée aux seuls soins des lecteurs est en soi une porte que l'auteure ouvre pour y revenir par la suite, cela ne semble pas faire partie des projets de Chouiten qui avance :

Cela dit, je n'ai jamais envisagé d'écrire une suite à *Une valse*, bien que de nombreux (ses) lecteurs et lectrices me l'aient demandé. Le fait est que je n'aime pas beaucoup les suites ; souvent, elles restent dans

473 Chouiten ; Lynda, *Des rêves à leur portée*, Alger, Casbah, 2022.

474 Latachi, Imene, Interview avec la romancière et l'universitaire Lynda Chouiten : «La folie perturbe, dérange notre confort moral et intellectuel, suscite en nous des interrogations, de la réflexion. » *Langues & Cultures*, vol. VII, n°3, décembre 2023, p5. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/237837>

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

l'ombre du « premier tome » et sont donc condamnées à décevoir. C'est un peu c'est comme se remarier après le décès d'un partenaire dont on était éperdument amoureux (rires).⁴⁷⁵

Cela n'empêche en aucun cas Chouiten de revenir sur Une valse, d'autant plus qu'en critique littéraire, il est dit qu'un écrivain n'écrit qu'un seul roman. Le reste est une répétition. L'auteure poursuit :

Qui sait, la demande insistante des lecteurs me fera peut-être envisager une suite pour l'histoire de Chahira ; mais pour le moment, c'est à d'autres projets que je pense. Comme vous le savez, j'ai publié Des Rêves à leur portée (mon recueil de nouvelles) en mars 2022 et mon premier recueil de poésie, J'ai Connus les déserts, en mai 2023. Le prochain nouveau-né devrait être un troisième roman ; j'en ai terminé l'écriture et suis en train de le relire. Je commence déjà à penser au quatrième, ainsi qu'à d'autres recueils de nouvelles et de poésie.⁴⁷⁶

Nous voyons que l'auteure est elle-même dans une quête. En multipliant ses productions littéraires, elle aussi, est à la recherche d'un Idéal que les personnages de sa production ne font qu'affirmer.

Quant à Lynda-Nawel Tebbani, ayant écrit elle-même un roman silence, préfère laisser au mutisme le soin de continuer la narration. Il n'y a désormais plus qu'un silence qui parle, mais aussi un silence qui écrit :

Je ne sais pas encore si je reviendrai à Skander. Je suis en ce moment lié à un autre personnage et celui-ci à ses particularités. Je laisse la surprise pour l'instant, mais je dirai qu'on est loin de Skander. Peut-être que je retrouverai un jour Skander, mais je ne sais pas si ces points de suspension sont une promesse. Je pense surtout que Skander est un peu partout, toujours au-delà et alors qu'on le cherche derrière une ponctuation, il se meut déjà dans le silence.⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ Ibid.

⁴⁷⁶ Ibid.

⁴⁷⁷ Latachi, Imene, « Poétique du silence. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », Paradigmes, vol. IV, n°2, janvier 2024, p12.

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

Écrire au contemporain stipulerait l'insertion intentionnelle ou non d'une quête mystique des personnages qui se hissent haut par une danse qui élève leurs âmes meurtries par la folie, afin de jalonner leur périple par une découverte de soi en atteignant la vérité tant recherchée et n'ayant pu être atteinte que vers la fin d'une dernière ligne d'un roman-Silence, d'un roman-Poème ou d'un roman Sophia.

Les peines endurées par les personnages héros se devait se faire sur plus d'un plan : mental dans un premier temps, physique comme par conséquence du premier effet, et spirituel par la suite. Les peines que nous venons de citer ne sont pas à interpréter comme un tourment que les écrivains prennent plaisir à les faire subir à leur création en papier, mais comme une expérience d'Amour, ce sont des peines qui les ont purifiés de leur souillure morale.

Mais il reste que la souffrance qui est amour, la souffrance purifiante et défiante est avant tout, et dans les plus secrètes profondeurs d'elle-même, une paix. C'est peut-être là, dans leur quête nocturne du Dieu qui est Amour, ce qui manque le plus aux meilleurs sufis. L'expérience mystique cependant, là où elle serait pleinement vécue, ne devrait-elle pas s'épanouir au fond de l'âme, à travers la souffrance même, par le « supplice » devenu sacrifice, en une paisible suavité qui n'est plus de ce monde ?⁴⁷⁸

Une lecture dans l'intériorité des personnages suppose que le passage du supplice mental provoqué par la folie a été le purgatoire de ces personnages fous. Si la société exile les fous, ces derniers ont fini par trouver refuge dans cette marginalisation puisqu'elle fait appel à la solitude et ils ont fait d'elle la source même de leur émancipation spirituelle. Toutefois, si ces derniers tenaient autrefois et tant bien que mal de s'intégrer dans la société en se proclamant des êtres sossus, mais n'ayant reçu aucun écho à leur détresse, ils ont fini par adapter l'exil forcé et forgé par la société et d'en faire une expérience mystique qui n'auraient pu voir le jour sans cette réclusion

⁴⁷⁸Anawati, Georges. C et Gardet, Louis. *Mystique musulmane : aspects et tendances, expériences et techniques*. 4ème réédition. Editions Librairie Philosophiques. J. Vrin. Paris 1986. P172

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

forcée.

Au fil de la narration, nous avons vu comment ladite réclusion du fou, peut provoquer sa mort. Il y a de ce fait un lien de causalité entre la folie et la mort, puisque l'une fait appel à l'autre. C'est là que le mysticisme fait son entrée pour lier ces deux paramètres de façon à en faire de la folie, une sagesse et de la mort, une vie:

Quand la folie et la mort sont les deux fins que connaissent les personnages, cela devient un commencement à une quête beaucoup plus profonde. Une quête qui mettra fin à une existence sociale qui a exclu les personnages pour qu'enfin éclate la vérité tant recherchée. La mort et la folie constituent deux axes autour desquels les romans maghrébins comme la quête mystiques tournent. Le lien établi entre littérature et mystique sera ce dépassement de soi, cette élévation à laquelle tout être doit aspirer car les lois imposées par une société peuvent induire à l'erreur et emprisonner l'être doit aspirer car les lois imposées par une société peuvent conduire à l'ignorance.⁴⁷⁹

Parvenant à dépasser soi par le soufisme, les personnages ne sont plus peiné par leur absence physique ou mentale puisqu'ils réalisent enfin qu'ils se fusionnaient dans le Cosmos et se connaissent mieux dans la recherche de l'Absolu. Najm Al-Dîn Kubrâ tise un lien entre la folie et l'essence divine. A ce propos il dit que:

L'annihilation n'est jamais totale, elle renvoie toujours à la surexistence qui lui succède avec une rapidité qui rend fou, quand elle ne tue pas. Le sommet de l'expérience mystique est « l'annihilation du voyageur dans l'unicité ». (...) Et cette stupeur est une sorte de folie. (...) Or la folie est le sommet de l'amour de l'amour fervent dans lequel le mystique atteint sa situation singulière face à l'essence divine.⁴⁸⁰

479 Sehli, Yamina, Mythes et mythologie à travers la littérature maghrébine Exemples de trois romans : La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun Habel de Mohammed Dib Poussière d'or d'Ibrahim Al Koni, thèse de doctorat, Université d'Oran, P254

480 Najm Al-Dîn Kubrâ. La pratique du soufisme-Quatorze petit traités-. Traduction de Paul Ballanfat. Editions de l'éclat. Collection Philosophie imaginaire. Nîmes 2002. Pp44.45

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

La fin ouverte qu'offre la lecture de chaque roman est elle-même une quête mystique, puisque le soufi est toujours dans le doute, et ne peut en aucun cas être persuadé d'avoir atteint l'apogée de son expérience mystique, toujours à la recherche d'une meilleure version de lui. Il passe d'une expérience à une autre, mais ce n'est jamais fini, car la fin marque l'échec. Et même lorsque le soufi se dit être *kamil*, « *Al-insan al kamil est l'homme parfait. Un terme soufique attribué à celui qui a réalisé tous les degrés de l'Etre.* »⁴⁸¹, il doit toujours continuer sa lutte, jusqu'à ce que mort s'en suive. La mort ici n'est plus provoquée par la folie, mais est la destinée dont chaque fou de Dieu croit et qu'il attend, dite *el fanâ*, mais qu'il ne la provoque plus.

En somme, si les écrivains ne veulent mettre une fin à leur récit, cela témoigne de la réussite de la quête mystique de leur personnage. La folie a fait dans notre corpus appel à l'annulation du monde matériel. La fin que nous souhaitons attribuée à cette quête est non pas de déclarer la résurrection des fous de leur malaise psychique, mais plutôt de trouver ressource dans la folie en soi par la quiétude due à la solitude imposée puis adorée par les adorateurs.

S'isoler du monde et être en contact avec soi, découvrir son essence et celui de l'Essentiel, tel a été l'aboutissement de la folie dans notre corpus. La folie serait dans ce sens une quête mystique qui insuffle une musicalité de l'âme et son silence.

Si la raison est limitée par la logique humaine, la folie, elle, la surpasse. Elle conjugue ce qui ne peut être limité par le Conventionnel. Dans la contemplation que suggère la folie, elle devient une condition d'art et livre celui qui s'y adonne à la plus haute contemplation intérieure pour devenir par la suite l'expression d'un mysticisme absolu.

Désormais, plus rien n'arrête la folie. Plus qu'un thème, plus qu'une « *maladie de l'âme* » et plus que tous les attributs qui lui ont été affilés, la folie est ce qui ne peut être contenue. La raison n'arrive pas à l'assiéger, elle lui y échappe autant qu'elle

481 Burckhardt, Ibid., p.186

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

échappe au dérèglement du monde. Dans la narration, la folie, encore une fois, échappe à l'écrivain lui-même, il ne peut l'enfermer dans une histoire ayant un début, une suite puis une fin, raison pour laquelle la fin est déclarée ouverte.

La folie est un éternel commencement. Si depuis l'Antiquité, depuis l'Homme, que ce thème a vu le jour et ne cesse de s'actualiser selon les époques et d'affirmer sa présence sous une forme nouvelle. Qu'elle soit reconnue comme altération de la santé psychique ou l'expression d'un trouble comportemental, elle a été dans le corpus, que nous avons choisi, la parole d'un silence qui se présente comme musique de l'âme, puisque l'être ne se sent compris par les mots, ni par les êtres qui l'entourent, il se détourne de ce fait vers une puissance Surnaturelle dont il trouve refuge. Seul l'indicible dit cette folie. La folie serait dans ce sens un surpassement de ce qui est existant.

Synthèse

Ce dernier chapitre a été dédié à la quête mystique des trois récits. En présentant la folie comme un dépassement, l'écriture raconte une folie libre et libérée des carcans sociales qui lui fait annihiler l'aspect matériel du monde. Dès lors, le personnage fou miroite le mysticisme.

C'est à travers la narration que nous avons détecté un reflet mystique présent dans les productions romanesques. Chaque auteur fait du soufisme le piédestal de sa trame diégétique. La littérature se conjugue de se fait avec le théologique pour offrir une lecture ésotérique que le premier chapitre a tenté de mettre en évidence. Toute allusion aux concepts soufis a été dévoilée et utilisée comme outils de compréhension d'une narration soufie en filigrane.

Une fois cette lecture soufie élaborée, nous n'avons pu détourner notre regard sur une nouvelle vision selon laquelle les personnages se présentent. Approchés comme soufis, les personnages fous nous ont ainsi permis de lire leur quête autrement. C'est là que nous remarquons que chaque personnage danse à sa guise, chacun exécute un type de danse bien particulier. Se fut ainsi le rapprochement entre leur danse et le *samâ*,

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie

danse propre aux derviches tourneurs.

L'intrigue est toujours en suspense alors que le roman arrive à terme. La fin ouverte est proclamée dans les trois fictions. Un paramètre que nous n'avions pu passer sous silence étant donné sa récurrence. Cette fin ouverte a été somme toute interprétée comme une suite d'une quête mystique. L'expérience soufie passe de la narration, aux personnages, puis traduit une quête spirituelle chez les écrivains eux-mêmes désireux d'atteindre un Idéal que la folie leur auront permis à travers la folie. Cela nous a mené à interroger la folie et son impact sur la diégésis.

Conclusion générale

Conclusion générale

Questionner les modalités d'écriture de la folie à propos du roman algérien contemporain, a fait en sorte que nous faisons appel à une croisée de lecture de différents écrivains algériens. Pour ce faire, nous avons eu recours à ces auteurs : Lynda-Nawel Tebbani, Lynda Chouiten et Samir Toumi.

Le dessein que nous nous sommes assignés dans cette recherche intitulée **Poétique de la folie dans le roman algérien contemporain** a été de réfléchir sur la thématique de la folie et sa représentation. Au vu d'atteindre cet objectif, nous nous sommes proposés d'adapter une approche pluridisciplinaire, qui rend compte de la folie présente dans le corpus. Les hypothèses de thèse ayant été confirmées, nous nous permettons de retracer la voie analytique que nous avons esquissé pour cette cogitation de la folie dans laquelle nous nous étions engagés.

La première partie intitulée *Folie et écrit, pour une stylistique de la folie* se scinde en trois chapitres. Nous dirons que le thème de la folie se combine avec l'éclatement textuel pour raconter une folie in texte. Cet éclatement a été approché dans un premier temps textuellement, à travers l'hybridité générique, le métissage linguistique et la polyphonie narrative.

Ensuite, dans un deuxième chapitre, nous sommes passés de l'étude de l'éclatement du texte, à celui de l'intertexte. Sachant que notre étude ne peut en aucun cas englober l'entièreté, nous avons écarté les allusions extratextuelles, c'est-à-dire quand le référent n'est pas un texte, pour limiter notre analyse aux allusions intertextuelles. C'est dans cette lecture sous-textuelle que nous avons mis en relief la présence de l'intertexte religieux et mythologique. Cette étude a montré que l'intertextualité crée une dynamique textuelle à travers les relations de coprésence et de dérivation que nous avons analysé dans cette fin du deuxième chapitre.

De l'éclatement du texte, en passant par l'éclatement de l'intertexte, nous avons focalisé notre étude, dans le troisième chapitre, sur la fragmentation de l'espace. Le thème de la folie vient encore une fois s'agencer avec l'éclatement, pour rendre compte de trois typologies spatiales : le premier étant un espace Avant-Folie, puis il est question de L'Espace-Folie, et, finalement, d'un espace Après-Folie.

Conclusion générale

La diversité de notre corpus dans le choix que nous avons effectué de trois romanciers différents certes mais qui se rejoignent dans la même époque contemporaine, nous a dévoilé une homogénéité et une hétérogénéité des langues et des discours qui viennent mettre en avant une réalité littéraire algérienne contemporaine qui refuse son assujettissement en dévoilant son indépendance dans son renouveau esthétique qui se manifeste dans son expression combinatoire de plusieurs imaginaires, compte tenu de l'être algérien contemporain qui s'est vu traversé par plusieurs civilisations sur son propre territoire.

Il est pourtant nécessaire de préciser que cette littérature algérienne contemporaine ne raconte pas seulement l'être algérien, mais l'être contemporain, car cette littérature rejette la notion de l'unicité et de frontière, entre les disciplines et les genres, mais surtout entre les continents et les races, c'est ce qui explique comment leur création littéraire rejette la pureté du texte qui devient un mythe.

L'éclatement scriptural étudié dans cette première partie laisse voir que notre corpus s'ouvre sur une politique du Tout-Monde, concept clé d'Edward Glissant, qui annihile la restriction de la *pensée-mono* et explique du même coup pourquoi les textes se voient traversés par un entrecroisement pluriel d'une production textuelle unie et morcelée à la fois. Cette ambivalence s'érige pour une expression d'un éclatement mental qui a fait l'objet d'étude de la deuxième partie.

Le point de départ de notre réflexion dans cette deuxième partie, dont l'intitulé est *Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie*, étant d'étudier les formes ainsi que les figures de la folie dans notre corpus d'étude. Comme la folie est un terme générique qui englobe plusieurs caractéologies, il nous a été utile avant de procéder par une analyse des personnages et de la typologie de leur folie, d'installer cette folie dans son contexte littéraire.

Sur ce, nous avons disséqué le mal mental de chaque personnage en nous appuyant sur l'étude de la psyché. Ceci étant fait, nous avons pu tirer trois types de folie, à savoir la schizophrénie, l'aliénation et la psychose.

La typologie de la folie de chaque récit étant révélée, nous avons voulu aller aux

Conclusion générale

sources de la folie, remonter à ses causes et à ses conséquences dans ces tissus narratifs.

Intitulé *Lemmes et corollaire de la folie*, nous nous sommes attardés dans le chapitre deuxième d'étudier un fait saillant qui émane de notre corpus et occupe l'esprit de nos personnages : c'est l'ambivalence.

Cette dernière, comme nous l'avons démontré, fonde le récit de la folie dans la narration à travers la thèse et son antithèse, qui se succèdent comme rapport logique dans le discours des personnages fous traçant ainsi une logique qui leur est propre.

Nous avons remarqué qu'en plus de leur discours incohérent et truffé d'ambiguïté, ces personnages traînaient avec eux un miroir tout au long de leur quête pour réfléchir un être qui n'est plus ce qu'il était d'antan. Alors, nous avons pris le miroir, non pas comme un outil permettant de réfléchir la condition des personnages fous, mais comme un moyen permettant le morcellement des êtres fous, à travers leur quinte essence. C'est ce qui nous a permis de voir en ce miroir l'expression d'un moi valétudinaire. Nous avons ainsi pu classer principalement trois catégorisations de ce moi-souffrant : le non-être, l'aliénètre et le surêtre.

Cette étude nous a permis le reflet des personnages fous dans le miroir, nous a conduit à étudier leur mémoire, qui, somme toute, était comme un miroir brisé. *Mémoire fracassée, effacée et décontenancée* tel a été l'aboutissement de notre analyse et de l'étude de la mémoire de chaque personnage.

In fine, notre analyse psychocritique nous a permis de diriger notre regard vers la notion de *follittérature*, c'est-à-dire la folie dans la littérature qui s'est avéré dans le corpus approché notre corpus d'étude une combinaison de la folie et de l'art, dans.

Portant le titre : *De la follittérature : la folie, art et thérapie*, nous avons pu suivre le cheminement de la folie dans l'esprit de nos personnages principaux qui passent de personnages fous à des personnage artistes en se libérant de leur folie et donnant libre voix à l'expression de leur moi, qui, après une thérapie qu'elle soit entreprise avec leur psychiatre, leur œuvres d'art et ou leur déplacement, ces protagonistes dépassent et se libèrent complètement de leur mal mental à travers la

Conclusion générale

purgation, et notamment par le biais du voyage cathartique.

Ce rétablissement des personnages nous a donné une matière à réflexion sur le thème de la folie comme étant un outil d'analyse sociétal et politique, permettant la manifestation d'une esthétique propre à la démarche contestataire des écrivains qui refusant l'ajustement du sujet, mettent en scène un personnage illusoirement fou pour porter un regard critique sur la société en exploitant la folie comme un potentiel thématique et narratif qui leur permet de pointer du doigt le malaise sociétal contemporain.

Vient en dernier plan l'ultime partie que nous avons intitulé *Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie*. En attestant la présence d'une musicalité dans notre corpus, nous nous sommes donnés pour objectif de traiter la folie telle une composition musicale.

Par une étude qui a touché essentiellement la mélodie narrative, nous avons pointé du doigt les voix des personnages fous articulant leur maladie psychique sous une forme chorale. De ces actants, nous nous sommes retournés vers le style d'écriture des auteurs qui articulent eux aussi cette musicalité par un rythme ternaire, fréquent dans notre corpus. Outre ce paramètre, la répétition a été mise sous microscope, ce qui nous a permis de voir sa récurrence immédiate dans la narration. Ainsi, nous avons envisagé ce paramètre répétitif comme refrain dans chaque histoire de folie romancée.

De cette étude musicale, le silence était présence et rythmait chaque production romanesque. Ainsi, nous avons analysé les silences de la folie. Quelle typologie de silence pour quel type de folie ? tel a été l'objectif du deuxième chapitre, qui a donné lieu à une réflexion sur la manifestation d'un silence dans l'écriture, ce qui a engendré l'écriture du silence.

L'étude de la musique a débouché sur l'étude de la mystique. Dans un premier temps, nous avons relevé ce mysticisme qui se devait d'être repéré, puisqu'il est présent en filigrane dans les productions romanesques. En conséquence, les personnages se sont dévoilés être des derviches tourneurs compte tenu de leur exécution d'une danse mystique. Cette quête mystique prend fin, ou faut-il dire prend

Conclusion générale

départ, par le biais de la fin ouverte. Condamnés à recommencer leur expérience mystique, la fin ouverte vient aussi dire l'incapacité de la folie à être restreinte.

C'est dans l'étendu de la vie que la folie est. Incapacité de la barricader, de la faire taire ou de l'exclure, puisqu'elle est omniprésente, considérable par la traversée qu'elle fait de plusieurs univers à la fois, et par son sens ineffable.

L'étude à laquelle nous nous sommes livrés n'a en aucun cas la prétention d'être exhaustive. Au fil de cette réflexion, bien des voies ont été tracées pour orienter de nouvelles réflexions qui, nous l'espérons, puissent trouver écho chez les lecteurs de cette thèse. Dans toutes ces pistes de recherche que nous avons semées, nous retenons l'existence d'un thème intérieur à la folie ; il la suscite, la cause, la fait anéantir et va jusqu'à la faire surpasser son stade premier de maladie mentale : c'est l'effet de la musique sur les esprits des personnages-fous. Nous souhaitons développer dans l'avenir une étude qui rendra compte de cette courroie qui lie la musique à la folie et qui la fait passer d'une folie destructrice à une douce folie.

Les références bibliographiques

Corpus d'étude

- ❖ Chouiten, Lynda. Une valse, Alger, Casbah éditions, 2019.
- ❖ Tebbani, Lynda-Nawel. Dis-moi ton nom folie, éditions Frantz Fanon, Boumerdès, 2020.
- ❖ Toumi, Samir. *L'effacement*, Barzakh, Alger, 2016.

Ouvrages théoriques et critique littéraire

- ❖ Achour Choulet Christiane, Noûn, Algériennes dans l'écriture, Editions Séguier, Coll. Les colonnes d'Hercule, 1999.
- ❖ Achour Christiane et Rezzoug Simone, Convergence Critiques : Introduction à la Lecture du Littéraire, Alger, OPU, réimpression 2005.
- ❖ Adonis, Introduction à la poétique arabe, traduit de l'arabe par Bassam Tahhan et Anne Wade Minkowski, Paris, Editions Sindbad, 1985.
- ❖ Alain Amar Hanania, Folie et littérature. Essai affectivo-littéraire, Québec, HAA Éditeur, 2019.
- ❖ Anawati, Georges & Gardet, Louis. Mystique musulmane : aspects et tendances, expériences et techniques. 4ème réédition. Editions Librairie Philosophiques. J. Vrin. Paris 1986.
- ❖ André. Tosel. Du retour du religieux. Paris : Kimé, 2011.
- ❖ Arnaud Jacqueline, Exil, errance, voyage dans "L'exil et le désarroi" de Nabil Farés, 'Une vie, un rêve, un peuple toujours errants » de Mohammed Khair Eddine, et « Talismano » d'Abdelwahab Meddeb, in Exil et littérature, ouvrage collectif présenté par Jacques Mounier. Equipe de recherche sur le voyage, Université des langues et lettres de Grenoble ELLUG, 1986.
- ❖ Arroyas, Frédérique, La lecture musico-littéraire : A l'écoute de Pascaille de Robert Pinger et de Fugue de Roger Laporte, en ligne, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- ❖ Arthur, Schopenhauer, Le Monde comme volonté et comme représentation, éd. PUF, Paris, 1966.

- ❖ Bachelard Gaston, *la poétique de l'espace*, ed puf, 1984.
- ❖ Bekkat, Amina Azza, *Regards sur les littératures d'Afrique*, Office des publications universitaires, Alger, 2006.
- ❖ Benveniste Émile, *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris, Gallimard, 1976.
- ❖ Bernard Granger et Jean Naudin *La Schizophrénie : idées reçues sur une maladie de l'existence*, éditions Le cavalier Bleu, Paris, 2019.
- ❖ Berthet, Dominique, *Les figures de l'errance*, Paris, Harmattan, 2007.
- ❖ Blanchot Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, collection Folio essais, Paris, 1959.
- ❖ Blanchot Maurice, *Où va la littérature, Le Livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959.
- ❖ Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990.
- ❖ Bourget C, *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*. Paris: Karthala, 2002.
- ❖ Brunel, Pierre, *Les grands mythes pour les nuls*, Paris, First édition, 2020.
- ❖ Butor, Michel, *Le génie du lieu*, Paris, Éditions Grasset, 1958.
- ❖ Catherine Bernie-Boissard, *L'urbanité, un genre littéraire. Regard sur quatre romans et trois essais contemporains*. Paris. Plon. 2000.
- ❖ Cesare Lombroso, *L'homme de génie*, Alcan, 1889.
- ❖ Chevalier Michel (S/D), *La littérature dans tous ses espaces. Mémoire et documents de géographie*, CNRS éditions, nouvelle collection 1993.
- ❖ Chikhi. Beida. *Maghreb en textes, Ecritures, histoire, savoirs et symboliques*. Editions L'Harmattan, Paris, 1996.
- ❖ Claude, Quétel, *Histoire de la folie*, Paris, Tallandier, 2009.
- ❖ Cogard Karl, *Introduction à la stylistique*, champs université, Flammarion, coll. Lettres, 2001.

- ❖ Cracq , Julien, 1960 Pourquoi la littérature respire mal, repris dans Préférence, Paris, 1961
- ❖ Deleuze, Gilles, Guattari Félix, Capitalisme et schizophrénie I; l'antieuropéisme, Paris, édition de Minuit, 1997.
- ❖ Derrida Jacques, La Voix et le Phénomène, Paris, PUF, 1998.
- ❖ Dion Robert, Fortier Frances, Haghaert Elisabeth (dirs.), Enjeux des genres dans les écritures contemporaines, Nota Bene, Québec, 2001.
- ❖ Duras Marguerite., Écrire. Paris, Gallimard, 1993.
- ❖ Élisabeth Cardonne-Arlyck, Articles en tous genres : le composite, in Société d'Étude de la Littérature Française du XXe siècle, L'éclatement des genres au XXe siècle. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- ❖ Englebort Jérôme et Valentiny Caroline, Schizophrénie, conscience de soi et intersubjectivité, Belgique, De Boeck Supérieur, 2017.
- ❖ Eustache, Deschamps, Œuvres, éd. Saint-Hilaire de Raymond, t. I. 203.
- ❖ Eva de Vitray-Meyerovitch, Mystique et poésie en islam, Djallal-Ud-Din Rumi et l'ordre des derviches tourneurs, Belgique, descalée de Brouwer, 1972.
- ❖ Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- ❖ Francis Wolff, Penser le silence, Sous la direction de Stéphane Breton, Préface ,Éditions de l'Aube, Paris, 2022.
- ❖ Françoise Tilkin, *Quand la folie se racontait : récit et antipsychiatrie*, Amsterdam, Rodopi, 1990.
- ❖ George, Duhamel, *Essai sur le roman*, M. Lesage, 1925.
- ❖ Georges. Molinie, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, P.U.F., 1989.
- ❖ Gérard Genette, Palimpsestes : La littérature au second degré, Seuil, 1982.
- ❖ Gilbert Durand, Figures mythiques et visage de l'œuvre, Paris, Dunod, 1992.
- ❖ Glissant, Edouard, Poétique de la relation, poétique III, Gallimard, Paris, 1990.
- ❖ Glissant, Edouard, *Traité du Tout-Monde Poétique IV*. France: Editions

Gallimard, 1997.

- ❖ Guénon, René, Aperçus sur l'ésotérisme islamique et le Taouisme, Gallimard.
- ❖ Hanania, Alain Amar, Folie et littérature. Essai affectivo-littéraire, Québec, HAA Éditeur, 2019.
- ❖ Héloïse L'hérité, Michel Foucault L'homme et l'œuvre Héritage et bilan critique, La Petite Bibliothèque de Sciences Humaines Une collection dirigée par Véronique Bedin ; Sciences Humaines Éditions, 2017
- ❖ Henry Ey, Traité des hallucinations, Masson, 1973, Paris, Plon, 2015.
- ❖ Ibn Khaldûn, El Muqaddima, traduction de Abdesselam Cheddadi, Paris, Gallimard, 2002.
- ❖ Jacques-Joseph Moreau de Tours, La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou De l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel, Victor Masson, 1859.
- ❖ Jankélévitch Vladimir, La Musique et l'ineffable, Paris, Seuil, 1983.
- ❖ Jean Laplanche La perte de la réalité dans la névrose et dans la psychose », *Névrose, psychose et perversion* [1924], PUF, 1973,.
- ❖ Jean, Lhermite , Les hallucinations. Clinique et psychopathologie. Paris, L'Harmattan, 2004
- ❖ Jean-Marie Gustave Le Clézio, L'Extase matérielle, Paris, Gallimard, 1967.
- ❖ Jean-Noël Beuzen, La Musique, entre génie créateur et vertu thérapeutique, Paris, Gallimard, 2010.
- ❖ Josette Larue-Tondeur. Ambivalence et énantiosémie. Sciences de l'Homme et Société. Université de Nanterre - Paris X, 2009.
- ❖ Juan Rigoli, *Lire le délire : aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Fayard, 2001.
- ❖ Julia Kristeva, Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969.
- ❖ Khadda Naget, La modernité textuelle chez Kateb Yacine, ouvrage publié à l'ILE d'Alger 1989.

- ❖ Laplatine François et NOUSS Alexis, *Le métissage*, éd. Flammarion, coll. Dominos 1997.
- ❖ Lasch Christopher, *La culture du narcisse*, essai, Ed Champs, Barcelone, 2018.
- ❖ Latachi, Imene , *De la folie et de son expression, étude du phénomène de la folie dans Une Valse de Lynda Chouiten*, L'Harmattan, Paris, 2023.
- ❖ Latifa, Sari-Mohamed & Lynda-Nawel Tebbani, *Le Roman algérien contemporain, Nouvelles postures, Nouvelles approches*, Oran, éditions El Karama, 2021.
- ❖ Laure-Tondeur, Josette, *Ambivalence et énantiosémie, des tendances et des désirs de la psyché au langage et à la poésie*, Paris, Lambert-Lucas, limoges, 2011.
- ❖ M.-A. Crocq Chapitre 1. *La schizophrénie – histoire du concept et évolution de la nosographie*, dans *Pathologies schizophréniques*, sous la direction de Jean Daléry Thierry d'amato Mohamed Saoud, éditions Lavoisier, Paris, 2012.
- ❖ Maingueneau Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société.* éd. Dunod1993.
- ❖ Malek Chebal, *L'imaginaire arabo-musulman*, Editions Sedia, 2013.
- ❖ Marie-France Chambat-Houillon et Anthony Wall, *Droit de citer*, Rosny-sous-Bois, Editions Bréal, Coll. Langage & Co, 2004.
- ❖ Marie-France Rouart, *Les structures de l'aliénation*, Canada, Publibook, 2008.
- ❖ Merleau-Ponty M., *Signes*. Paris, Gallimard, 1960.
- ❖ Meschonnic Henri, *Dans le bois de la langue*, 2008, Ed. Laurence Teper, Paris.
- ❖ Meschonnic Henri, *Les Etats de la poétique* 1985, Ed. PUF, Paris.
- ❖ Michel, Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- ❖ Michel. Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961
- ❖ Miliani, Hadj, *Avant-propos de l'ouvrage Le Roman Algérien Contemporain*, Sous la direction de Sari Mohamed et Tebbani Lynda-Nawel ; nouvelles

postures, nouvelles approches, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021.

- ❖ Miraux , Jean-Phillipe, Maurice Blanchot : Quiétude et inquiétude de la littérature, Paris, Nathan, 1998.
- ❖ Mircea, Eliade, Aspect du mythe, Paris, Gallimard, 1966.
- ❖ Mireille Calle Gruber, Résistances de l'écriture ou l'ombilic de l'œuvre, Presses Universitaires de Montpellier, 1993.
- ❖ Mitterrand, Henri. «Le lieu et le sens: l'espace parisien dans Ferragus, de Balzac», dans Le discours du roman. Paris : Presses universitaires de France, 1986.
- ❖ Mitterrand , Henri, Le discours du roman, Paris, éd PUF,1986.
- ❖ Moles, Abraham & Rohmer, Elisabeth Labyrinthes du vécu : l'espace, matière d'action, Coll. sociologie au quotidien, 1982.
- ❖ Monique, Plaza, Ecriture Et Folie, Paris : Perspectives critiques, Presses universitaires De France, 1986.
- ❖ Mouton Jean, Le style de Proust, Paris, A. G. Nizet, 1968.
- ❖ Najm Al-Dîn Kubrâ. La pratique du soufisme-Quatorze petit traités-. Traduction de Paul Ballanfat. Editions de l'éclat. Collection Philosophie imaginaire. Nîmes 2002.
- ❖ Nathalie Piégay-Gros, Introduction à l'intertextualité, Dunod, Paris, 1996.
- ❖ Nina Nazarova, introduction de l'ouvrage Le Silence en littérature De Mauriac à Houellebecq Textes réunis par Françoise Hanus et Nina Nazarova L'Harmattan, 2013
- ❖ Oustinof, Michael, La traduction, puf coll « Que sais-je », 2009.
- ❖ Pascal, Blaise, Pensées, Paris, édition de la Seine, 2005.
- ❖ Philippe Brenot, *Le génie et la folie*, Odile Jacob, 2007.

- ❖ Picard Max, *Le monde du silence*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- ❖ Plaza, Monique, *Écriture et folie*, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1986.
- ❖ Raimond Michel, *Le roman*, éd. Armand Colin, coll. *Cursus* 2002.
- ❖ Raphaël, Enthoven, *La Folie*, Paris, Fayard, 2010.
- ❖ René Guénon, *l'ésotérisme islamique*, Paris, Cahiers du Sud, 1935.
- ❖ René-Marill, Albérès, *Histoire du roman moderne*, 1962, Albin Michel, 1971
- ❖ Reutier, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Armond Colin.
- ❖ Ricoeur , Paul, *Herméneutique et symbolique*, Paris, Seuil, 1988.
- ❖ Robert Misrahi, *penser le silence*, Sous la direction de Stéphane Breton, Éditions de l'Aube, Paris, 2022.
- ❖ Roland Barthes, *Analyse structurale du récit ou l'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
- ❖ Roland Jaccard, *La folie*, PUF, coll. « Que sais-je ? », ,1979.
- ❖ Roland, Bouvet, « cartographie du lointain : lecture croisée entre carte et texte », dans R. Bouvet et B. El Omari (dir.), *L'Espace en toutes lettres*, Québec, Nota bene, 2003.
- ❖ Roulet Eddy, *La description de l'organisation du discours*, Crédif - Didier, Paris 1991.
- ❖ Samoyolt Tiphaine, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, édition Nantes/Her, 2021.
- ❖ Sari Mohamed Latifa, Lynda-Nawel Tebbani, *Le Roman Algérien contemporain ; nouvelles postures, nouvelles approches*, Oran, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, 2021.
- ❖ Shimon Sherry, L'herault Pierre, Swarzwald Robert et NOUSS Alexis, *Fiction de l'identitaire au Québec*, Montréal : XYZ, 2012.
- ❖ Sigmund, Freud *Formulations sur les deux principes du processus psychique*, in *Résultats, idées, problèmes*, P.U.F., Paris, 1984.

- ❖ Siouffi Gilles & Raemdonck Dan Van, 100 fiches pour comprendre la linguistique, édition Bréal, 2012.
- ❖ Soller Philippe, Théorie d'ensemble, Coll Tel Quel, Paris, Seuil, 1968.
- ❖ Stéphane Breton, Penser le silence, Sous la direction de Stéphane Breton, .Préambule, Éditions de l'Aube, Paris, 2022.
- ❖ Stoz, Claire, *Atelier de théorie littéraire : La notion de polyphonie*, Paris, Quadrige, 2004.
- ❖ Titus Burchardt-Ibrahim 'Izz Ad-Din- Introduction aux doctrines ésotériques de l'islam, 2015.
- ❖ Valette Bernard, Esthétique du roman moderne, éd. Nathan Université Coll. Fac Lit. 1993.
- ❖ Van Den Heuvel, Pierre. Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation. José Corti, 1984.
- ❖ Vincent Azoulay et Paulin Isnard, *Athènes 403. Une histoire chorale*, Paris, Flammarion, 2020.
- ❖ Wellek, René et WARREN Austin, « Les genres littéraires » in La théorie littéraire, Paris, éd Seuil, 1971.
- ❖ Yves Saint-Arnaud, Relation d'aide et psychothérapie, Le changement personnel assisté, Canada, Gaetan morin éditeur, 2020.
- ❖ Yves Staloni, Jouer les cassandres sans tomber de Charybde en Scyllia, Ed au fil des mots, 2022.

Articles scientifiques

- ❖ Benachour Nadia, Le nouveau roman algérien entre hybridité générique et transgression scripturaire, in Le Roman Algérien Contemporain, Sous la direction de SARI MOHAMED Latifa et TEBBANI Lynda-Nawel, contemporain ; nouvelles postures, nouvelles approches, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021.

- ❖ Bouanane, Kahina, (D) écrire le roman algérien contemporain. Le dynamisme d'une représentation, in *Le Roman Algérien Contemporain*, Sous la direction de Sari Mohamed Latifa et Tebbani Lynda-Nawel, contemporain ; nouvelles postures, nouvelles approches, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021.
- ❖ Clerget Joël, « Je est un autre Poésie et psychanalyse », in *Spiral* [En ligne], Coaraze, L'Amourier, mis en ligne en janvier 2007, consulté le 23 juillet 2023
- ❖ Clerget Joël, « Je est un autre Poésie et psychanalyse », in *Spiral* [En ligne], Coaraze, L'Amourier, mis en ligne en janvier 2007, consulté le 23 juillet 2023.
- ❖ De Magny , Olivier, *Panorama d'une littérature romanesque*, Esprit n=° 263-264, 1958.
- ❖ El Bachir, Amel, L'éclatement spatial et ses représentations dans L'effacement de Samir Toumi, in *Le Roman Algérien Contemporain*, Sous la direction de Sari Mohamed Latifa et Tebbani Lynda-Nawel, contemporain ; nouvelles postures, nouvelles approches, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021.
- ❖ Fatmi Sabrina, *L'esthétique de la non-cohérence dans le roman algérien contemporain ou la folie dans tous ses états*, in *Le Roman Algérien Contemporain*, Sous la direction de Sari Mohamed Latifa et Tebbani Lynda-Nawel, contemporain ; nouvelles postures, nouvelles approches, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021.
- ❖ Gladys Swain, « D'une rupture dans l'abord de la folie *Libre*, n° 2, Payot, 1977.
- ❖ Kahina Bouanane, « Figures et formes de la folie dans les textes algériens d'expression française. Analyse de romans », *Insaniyat* / [تايناسنيا] En ligne], 46 | 2009, mis en ligne le 11 avril 2012, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/insaniyat/358> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/insaniyat.358>
- ❖ Meke, M, « Langue et représentation spatiale chez Barbey d'Aurevilly », in *En-Quête* N°1, Abidjan, PUCI, 1997.

- ❖ Mohamed Ali Samira, *Écriture ou transmutation de la littérature algérienne francophone à la lumière de la pensée de la trace d'Edouard Glissant*, In Akofena, n°005, Vol.1, 2020.
- ❖ Adel Lalaoui, Samir Toumi et Kaouther Adimi : *Explorer la mémoire et le trauma individuels pour mieux comprendre l'identité et la réalité collectives*, Université d'Oum El Bouaghi, Algérie
- ❖ Samira, Souilah, *L'Ecrivain Proie et Maître de sa Thématique*, revue El-Tawassol : Langues et Littératures.
- ❖ Sari Mohamed Latifa, *La polyphonie et le fragment textuels dans l'écriture djebarienne : Le cas d'Oran, Langue morte*,
- ❖ Sari Mohamed Latifa, *Nouvelle mouvance littéraire de la diaspora algérienne : postures auctoriales et écriture en devenir*, in *Le Roman Algérien contemporain ; nouvelles postures, nouvelles approches*, édition Dar El Izza Wa El Karama Lil Kiteb, Oran, 2021.
- ❖ Teller Frida, « *Psychanalyse musique* », *musique en jeu* ; n 9 nov. 1972

Article de presse

- ❖ Farida K. <https://www.vitamedz.com/fr/Algerie/le-tunnel-en-feu-empeche-toute-160670-Articles-0-0-1.html>
- ❖ Ramonet, I, « *Voyages sans retour* », in *Le Monde Diplomatique*. Manière de voir, Paris, marsavril 2002, n° 62 (Hors série) « *Histoire(s) d'immigration* ».
- ❖ Tebbani Lynda Nawel, *Ecrire, Dossier de Presse Dis-moi ton nom folie*, Par Issam, Mermoune, 07 Février 2021, URL: https://www.academia.edu/46655710/Dossier_de_Presse_Dis_moi_ton_nom_folie_Lynda_Nawel_TEBBANI. Consulté le 13/03/2022.

Dictionnaires et encyclopédies :

- ❖ *1000 mots clés pour la santé mentale : vocabulaire de la psychiatrie*, Éd. de Santé, 2003.

- ❖ Aron Paul, Saint-Jaques Dennis, Viala Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige, 2004.
- ❖ Chemama Roland, Vandrmersch, Dictionnaire de la psychanalyse, Paris, les éditions La Rousse, 1998.
- ❖ Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, Dictionnaire de la psychanalyse, Fayard, 2006.
- ❖ Etienne, Esquirol, Dictionnaire des sciences médicales, BNF, consultation numérique.
- ❖ Ferreuil Gilles, Jucquois Guy, Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles, Armand Colin, Paris, 2003.
- ❖ Forest Philippe, Conio Gérard, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Maxi-Livres, Paris, 2004.
- ❖ Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse, PUF Presses Universitaires de France, Paris, 1967.
- ❖ Le Littré en ligne.
- ❖ Mathieu-Colas Michel, Dictionnaire des noms de divinités, 2017. HAL Id: halshs-00794125 <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00794125v7160>
- ❖ Paul, Aron, Dennis, Saint-Jacques, Alain VIALA, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige, 2004.
- ❖ Philippe, Forest & Gérard, Conio, Dictionnaire fondamental du français littéraire, Paris, Maxi-Livres, 2004.
- ❖ Pierre, Kaufmann, L'apport freudien, éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse, Paris, La Rousse.
- ❖ Robert (Le petit). Dictionnaire de la langue française, version numérique.
- ❖ Serge Tribolet, *Vocabulaire de santé mentale*, Éditions de la Santé, 2006.
- ❖ Todorov Tzeventen., Ducrot Oswald, « *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage* », Le Seuil, Collection. « Points », 1972.

Romans et pièces de théâtre :

- ❖ André, Breton. L'amour fou, Paris, Gallimard, coll. « Folio ». 2017.
- ❖ Camus, Albert. Noces suivi de L'été, Paris, éditions Gallimard, 1959.
- ❖ Cocteau, Jean, Le menteur, Théâtre, Paris, édition De plume en plume, 1930.
- ❖ Elif Shafak, Soufi, mon amour, Traduit de l'anglais (Turquie) par Dominique Letellier, Editions 10/18, 2010.
- ❖ Mouloud, Mammeri. Le sommeil du juste, édition Plon, Paris, 1955.
- ❖ Yacine, Kateb, Nedjma, Paris, éditions du seuil, 1956.

Thèses et mémoires

- ❖ Annie, Monette, , Pour rester Malade plus longtemps qu'il ne convient : la folie comme condition d'écriture dans L'homme-Jasmin. Impressions d'une maladie mentale, d'Unica Zurn. Mémoire. Soutenu Mars 2008. Université du Québec, Montréal.
- ❖ Aymen, Boulahfa, Rania, Attab, L'analyse et l'interprétation psychanalytique du narrateur / personnage dans le roman de L'effacement de Samir Toumi, mémoire de Master, soutenu en 2020, Université de Guelma.
- ❖ Bendahmane, Yasmine, Utopie identitaire : l'écriture de la re-possession identitaire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, Université Ain Témouchent-Belhadj Bouchaib, Thèse soutenue 12/09/2023
- ❖ Bouterfes, Bellabas, Métissage et narrativité dans trois fictions francophones: Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau, Le Diable en personne de Robert Lalonde et L'Enfant de sable de Tahar Ben jelloun, Université d'Oran, p22. 2008.
- ❖ Touboul, Anaëlle, Histoires des fous. Approche de la folie dans le roman français du XXe siècle, doctorat, Université Sorbonne nouvelle, Paris, Soutenu le 2 décembre 2016.

- ❖ Marie-Anne Gariépy, *Mémoire de source, propension à halluciner et psychose : Identification de marqueurs cognitifs et cliniques chez une population à haut risque génétique*, Thèse, Université Laval, Doctorat en psychologie – Recherche et intervention (orientation clinique) Philosophiae doctor ; Canada ; 2016.
- ❖ Moussedek, Leila, *Poétique de la violence dans le roman algérien contemporain*, Thèse de doctorat ; Université Abdelhamid Ibn Badis, Mostaganem, 2011.
- ❖ Touboul Anaël Pierre, Kaufmann, *L'apport freudien, éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, La Rousse.
- ❖ Yamina Sehli, *Mythes et mythologie à travers la littérature maghrébine Exemples de trois romans : La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun Habel de Mohammed Dib Poussière d'or d'Ibrahim Al Koni*, thèse de doctorat, Université d'Oran.

Sitographie et interviews

- ❖ Cavazzini Andrea et Soskin Jonathan, « Le temps après l'éternité. Sur les Notes de Charles Péguy », in CAVAZZINI Andrea et SOSKIN Jonathan (dir.), *Charles Péguy : Note sur M. Bergson et Note conjointe sur M. Descartes* [en ligne], Liège, Presses universitaires de Liège, 2016, pp. 199-254, consulté le 02 mars 2021, disponible sur URL : <<http://books.openedition.org/pulg/7213>>p.112. Consulté le 12/02/2022
- ❖ Chouiten, Lynda, in *Café littéraire à Aokas* <https://www.youtube.com/watch?v=u1XuwUrQtLY> Consulté 18-10-2022.
- ❖ Citation de Smelevski Goce, la liste de Freud, [URL:http://evene.lefigaro.fr/citations/mot.php?mot=psychiatrique](http://evene.lefigaro.fr/citations/mot.php?mot=psychiatrique). Consulté le 08/03/2022.
- ❖ Claudie, Blozinger, *La voix du silence en psychanalyse*, Dans SIGILA, 2012, N°29, URL :<https://www.cairn.info/revue-sigila-2012-1-page-59.htm> , Consulté le 12/04/2022.

- ❖ Corinne Denoyelle, URL : <http://narratologie.revues.org>
- ❖ D. Nancy, Dans les marges de la littérature. Pierre Popovic étudie les écrivains marginaux, URL <http://www.forum.umontreal.ca/numeros/1999-2000/Forum99-09-07/article06.html>. Consulté le 29/07/2023.
- ❖ Entretien / Lynda-Nawel Tebbani : « L’art de l’écriture questionne et réfléchit une pensée du monde » Par REPORTERS 1 avril 2021, Propos recueillis par Leila Zaimi.
- ❖ Entretien avec Lynda Chouiten <http://www.jeune-observateur.info/DZ/index.php/actualites/1582-entretienaveclyndachouiten?fbclid=IwAR3NOFVISJUjXdM4tz6z9PReSEX0OzquWWq35HmBCfOf2WudIT2cDSHjvpM> , édité le 9 juin 2020 11:41. Propos recueillis par LATACHI Imene.
- ❖ Entretien/ Lynda-Nawel <https://algeriecultures.com/actualite-culturelle/ecrire-cest-plonger-en-apnee-dans-un-univers-sans-fin-lynda-nawel-tebbani-ecrivaine/#:~:text=d%C3%A9vorent%20l'%C3%A2me,-.Ecrire%2C%20c'est%20plonger%20en%20apn%C3%A9e%20dans%20un%20univers%20sans,la%20critique%20d'un%20roman>. Propos recueillis par Issam Mamoun.
- ❖ Éric Chevillard, Interview par Richard Robert, « Le monde selon Crab », Eric-chevillard.net, URL : http://www.eric-chevillard.net/e_lemondeseloncrab.php
- ❖ Gribenski, Michel, « Littérature et musique », Labyrinthe [En ligne], 19 | 2004 (3), mis en ligne le 19 juin 2008, consulté le 23 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/246> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.246> consulté le 04 avril 2024
- ❖ Hanifi Ahmed, « Rencontre avec l’écrivaine Lynda CHOUITEN », in Les mots de Khawla [En ligne], 28 février 2020, URL : <http://ahmedhanifi.com/rencontre-avec-lecrivaine-lynda-chouiten/>, consulté le 28/02/2023.
- ❖ <https://www.elwatan.com/edition/culture/samir-toumi-ecrivain-jai-le-sentiment-que-la-villedanslaquelle-je-vis-cherche-une-parole> Consulté 5-11-2022.

- ❖ <https://www.elwatan.com/edition/culture/samir-toumi-ecrivain-jai-le-sentiment-que-la-villedanslaquelle-je-vis-cherche-une-parole> Consulté 18-10-2022.
- ❖ Ibn ‘Ajîba : Îqâz al-himam šarĥu matni al-ĥikam.
<http://almostafa.info/data/arabic/depot/gap.php?file=001402-www.al-mostafa.com.pdf> et Mubârak (D.Zakî) : Al-tasawwuf al-islâmî fî al-adab wa al-aĥlâq. Le Caire, Maṭba ‘at al-risâla, 1ère éd.1357H/1938.
- ❖ Jean, Lecercle, Fous Littéraires, URL : http://ecritsvains.com/doxa/lecercle_b.html. Consulté le 08/11/2007
- ❖ Jean-Yves Martin, « Une géographie critique de l’espace du quotidien. L’actualité mondialisée de la pensée spatiale d’Henri Lefebvre », *Articulo - Journal of Urban Research* [En ligne], 2 | 2006, 17 July 2006. Disponible sur: <http://articulo.revues.org/897> ; DOI : 10.4000/articulo.897
- ❖ Latachi Imene, Interview avec la romancière et l’universitaire Lynda Chouiten : «La folie perturbe, dérange notre confort moral et intellectuel, suscite en nous des interrogations, de la réflexion. » *Langues & Cultures*, vol. VII, n°3, décembre 2023. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/237837>
- ❖ Latachi, Imene, « Ecrire la folie au contemporain. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », *Paradigmes*, vol. VII, n°3, septembre 2024.
- ❖ Latachi, Imene, « Poétique du silence. Interview avec Lynda-Nawel Tebbani. », *Paradigmes*, vol. IV, n°2, janvier 2024.
- ❖ Le Coran en français www.coran-francais.com
- ❖ Locatelli , A. & Delpy , J.-A, (2009), « Littérature et musique : points d’achoppement et de rencontre », *Québec français*, (152), 30-33, en ligne, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/44182ac> consulté le 3 avril 2021
- ❖ Lynda Chouiten : « Une Valse est née durant mon voyage à Vienne » <http://www.jeune-observateur.info/DZ/index.php/actualites/1434-lyndachouiten-une-valse-est-nee-durant-mon-voyage-a-vienne-2> , consulté le 26 octobre 2022.

- ❖ Lynda Chouiten : « Une valse est née durant mon voyage à Vienne »
<http://www.jeune-observateur.info/DZ/index.php/actualites/1434-lynda-chouiten-une-valse-est-nee-durant-mon-voyage-a-vienne-2>
- ❖ Michel, Foucault, La littérature et la folie, « Une conférence inédite », 2016, p.965 à 981, URL : <https://www.cairn.info/michel-foucault--9782200271985-page-55.html> , Consulté le 13/03/2022.
- ❖ Miller, Catherine, « La musique vocale : branche de la recherche musico-littéraire ? Un exemple d'analyse. Les mélodies d'Albert Roussel (1869_1937) composées sur des poèmes de René Chalupt (1885_1957) », Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap Vol.53(1999), pp.197-218 (22 pages), publié par : Société Belge de Musicologie, <https://www.jstor.org/stable/3686854>>, consulté le 02 avril 2021.
- ❖ Nicole Edelman, « Culture, croyances et médecine (XIXe-XXe siècles) », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [en ligne], n° 25, 2002, URL : <http://rh19.revues.org/453> (consulté le 23 mars 2014).
- ❖ Philippe Forest, L'oubli, Une esthétique de la disparition, « Le mot et la chose, le nom de personne », 04 Février 2018, URL : <https://www.rts.ch/info/culture/livres/9308068-loubli-de-philippe-forest-une-esthetiquede-la-disparition.html> , consulté le 17/03/2022

Annexe

1) Les premières et quatrièmes de couvertures






Lynda-Nawel Tebbani
Dis-moi ton nom folie

Skander el Ghaib est un homme perdu dans les méandres d'un passé sombre et d'un présent insaisissable. Interné dans un asile psychiatrique, il est en proie à une solitude acerbe et un silence mutilant. Des voix foudroyantes le déchirent de l'intérieur, mettent en alerte ses sens et le révèlent à lui-même. Il est l'écho de ses propres douleurs. Assailli par une multitude d'images, de musiques et de souvenirs aussi fracassants les uns que les autres, il se reconstitue petit à petit et se redécouvre sous un visage qu'il a toujours couvé mais qu'il n'a pas eu le courage de regarder : celui d'un bourreau.

Racontant par bribes l'histoire de cet homme, *Dis-moi ton nom folie* est un roman sur les territoires sombres et fragiles de l'humanité. Réécriture assumée de Maurice Blanchot, il cherche moins à décrire le silence de Skander el Ghaib qu'à le faire entendre dans une ambiguë solitude entre exil et folie.




«Skander cherche souvent à comprendre ce qui nous fait perdre, une fois devenu adulte, l'innocence de notre regard.»

Lynda-Nawel TEBBANI est professeure certifiée de l'École du Breuil (Paris). Elle est également docteure et chercheuse en Lettres et Musique. Ses travaux se consacrent à l'algérianité littéraire et artistique. Son premier roman, L'Éloge de la perte, a été publié aux éditions Média-Plus, à Constantine (Algérie). Dis-moi ton nom folie est son deuxième roman.

Dépôt légal : Novembre 2020
 ISBN: 978-9931-572-77-0
 Copyright illustration: *Le doute* d'Arezki Metref
 www.editionsfrantzianon.com
 Prix public TTC: 600 Da/ 15 €

978-9931-572-77-0



9 789931 572817



« Ce que je redoutais le plus s'est produit : mon reflet a définitivement disparu. Jusque-là, mes effacements même s'ils étaient de plus en plus fréquents, restaient intermittents ; désormais, je n'existe plus face au miroir. » S.T.

Le jour de ses 44 ans, le narrateur ne voit plus son reflet dans le miroir. Il découvre alors qu'il est atteint du « syndrome de l'effacement », mal étrange qui semble frapper exclusivement les fils d'anciens combattants de la guerre de Libération.

Au gré de ces effacements, la nature profonde du personnage — indifférent, taciturne, absent à lui-même — se métamorphose peu à peu. Alors qu'il tente de comprendre ce qui lui arrive, les questions du Dr B., son thérapeute, le poussent à s'intéresser à sa filiation et au milieu dans lequel il a grandi, questions qui, jusque-là, ne s'étaient jamais posées à lui.

En faisant le portrait de deux générations — les « pères », sûrs d'eux-mêmes et bâtisseurs d'un pays neuf ; les « fils », blessés, comme condamnés à la folie —, Samir Toumi aborde le sujet crucial de la transmission.

Après *Alger, le cri*, l'auteur témoigne, cette fois encore, d'un sens aigu de l'observation, posant un regard lucide sur sa société et son histoire tourmentée.

En 2018, le roman paraît en traduction italienne aux éditions Mesogea ; en 2024, il fait l'objet d'une adaptation cinématographique par le réalisateur Karim Moussaoui.

Né en 1968, Samir Toumi vit et travaille à Alger où il dirige une entreprise de conseil. Il est l'auteur de *Alger, le cri* (récit, 2013) et *Amin. Une fiction algérienne* (roman, 2024), tous deux publiés aux éditions barzakh.

ISBN : 978-9931-325-84-0



9 789931 325840

Couverture : image du film
"L'effacement" de Karim Moussaoui
© Pelléas Films, 2024.

PRIX : 900 DA

2) Glossaire des termes arabes cités dans la troisième partie :

A

Al-'abd : l'adorateur qui dépend de son seigneur.

Ahad : Un.

Ahadith : pluriel de hadith

Al-ahadiyyah : L'Unité. Elle désigne en soufisme l'Unité suprême qui ne fait l'objet d'aucune connaissance distinctive, qui n'est donc pas accessible à la créature comme telle ; ce n'est que Dieu Lui Seul qui Se connaît dans son Unité.

Al-Amr : L'ordre ou le commandement. En théologie il se symbolise par 'kun fa yakoun'. Ce terme tire son origine du verset coranique : « *Lorsqu'il veut une chose, c'est qu'il lui dise : « sois ! » et elle devient. »*

Anfâs : pluriel de nafs.

Al-'Aql : L'intellect.

Al-'Aqil : Celui qui a des capacités intellectuelles et morales.

Al-'arif : l'être doté de la

ma'rifa qui est l'équivalent du gnostique.

Al-hikmatou-l'ilahiyyah : La sagesse divine.

Al-insan al-kamil : l'homme parfait ou l'homme universel. Terme soufique pour qualifier celui qui a réalisé tous les degrés de l'être.

Al hadir : le présent, par opposition à el ghaib.

Al-adrâj : les échelons qu'un disciple soufi peut atteindre. Ils comportent : *El Mourid, el Naib, el Fakir, ed-darwich, el Mouqadâm* et finalement *el kibrit al-ahmar*.

B

Baqâ' : Subsistance. C'est la durée qui désigne en Soufisme l'état spirituel de la réintégration dans l'Esprit ou dans l'être pur.

Barakah : la bénédiction, l'effet spirituel.

Barzakh : l'isthme. Ce terme vient symboliser l'état intermédiaire ou d'un principe de médiation.

Basmalah : la formule de consécration : Bismi Allahi 'rahmani 'rahim. Au nom de Dieu Clément et Miséricordieux !

Bâtin : l'intérieur ou ce qui n'est apparent. D'ailleurs la science ésotérique est considérée comme science de l'intérieure -Al 'ilm al bâtin-

Bast : l'expansion de l'âme par la béatitude spirituelle. Contraire à **Qabd**.

C

Çabr : la patience.

Chahada : une invocation qui consiste à dire qu'Il n'y a de Dieu que Dieu et que Mohamed est son prophète.

Chouafa : la voyante.

Çifât : Les qualités. Ce terme est générique. Il englobe à la fois les qualités humaines que divines. D'où le terme çifât al-ilahiyah, les Attributs divins.

Çirat : généralement çirat el moustaqim qui est une expression tirée du Coran signifiant la voie droite.

Çuf : La laine.

Çufi : L'adhérent du Soufisme. Celui qui a pu atteindre la connaissance effective de la Réalité divine (el hakikia).

Çuffiyah : le soufisme.

Çûrah : la forme.

D

Dahir : Ce qui est apparent sur le plan extérieur.

Daqâ'iq : les subtilités. Elles désignent en Soufisme les aspects du monde psychique.

Dhât : L'essence ou la quiddité. Elle est à la fois la représentation du sujet et ses qualits -çifat.

Dhikr : Invocation.

F

Fanâ : l'extinction. Elle désigne en Soufisme l'évanescence des limites individuelles dans l'état de contact avec Dieu.

Faqir : *Al faqir ila Allah*, l'indigent en Dieu. En persan ce terme est l'équivalent de derviche.

Fâtiḥah : Celle qui ouvre. Oraison rituelle de l'islam placée en premier lieu dans le Coran.

G

Ghaflah : la négligence et la non-conscience.

Ghayb : le mystère que Seul Dieu en a connaissance.

H

Habib : bien aimé.

Hadrah : la présence divine stimulée par un état de profonde contemplation jusqu'à l'enivrement de l'âme.

Hâqq : L'un des attributs de Dieu, comme il peut désigner ce qui est juste.

Hâwt : dérivé du Nom Divain : Houwa. Ce terme fait référence à la Nature essentielle de Dieu, le Soi suprême, qui englobe : **el Lâhut** (la nature créatrice de Dieu), **el jabarût**

(l'Immensité Divine), **el malakout** (le monde spirituel.) et finalement la nature que Dieu a octroyé aux humains : **el Nasût**.

Hâl : l'état spirituel.

Hamd : les louanges.

Hakika : la réalité. En soufisme elle est la Vérité divine que l'être ne peut atteindre qu'en étant en méditation profonde.

Hikma : sagesse.

Himma : l'aspiration spirituelle qui en découle une force de décision et d'être aussi.

Hiss : la faculté sensorielle.

I

Ijâd : la production de l'existence. Ce qui serait l'existentialisons.

Ilham : inspiration divine.

Iman : la foi en Dieu.

Irada : la volonté.

Ittiçâf : l'assimilation aux qualités divines/

J

Jibril : l'ange Gabriel.

Jadhb : l'état de fascination face au divin.

Jihad al-akbar : sorte de guerre menée contre soi. Une guerre sainte spirituel contre le mal qui l'habite.

K

Kamel : l'état de perfection.

Karab : détresse

Kawn : l'Univers.

Khalwah : L'isolement ou la retraite spirituelle.

Khawf : la crainte.

M

Mahw : l'annulation de l'individualité.

Majdhub ; un être qui aurait subi el jadb, l'attraction spirituelle, dont les facultés mentales sont sous hypnose par l'effet de l'attraction divine. D'où la folie que le sens commun attribue aux

fidèles, aussi appelés les fous de Dieu. Il faut préciser que leur folie n'est pas stimulée par leur isolement des humains, mais qui sont plutôt dans l'incapacité d'extérioriser leur état spirituel.

Maqâm : l'état spirituel.

Majlâ : lieu de révélation.

Mawlawis : un derviche qui fonde ses actions en référence à Mawlana Djalal Din el Rumi.

Mishkât : la niche. Ce terme est tiré de la sourate el nour.

Mudhakara : l'invocation divine. Du d'hikr.

Mourabitine : les marabouts.

Mourida : féminin de mourid, le premier stade qu'un disciple peut atteindre dans le soufisme.

N

Nafs : l'âme ou la psyché humaine. Elle vient par opposition à l'esprit 'el rouh' et à l'intellect : 'aql'. El nafs comporte sept types : d'an-*nafs El Amara*, 'l'âme qui commande', *nafs el lawamah* 'l'âme qui blâme' il s'agit

aussi de 'l'âme apaisée' *an-nafs El-moutmaîna* ; de l'âme satisfaite : *an-nafs El-radiya*, mais encore de *nafs El-mardiya* qui est l'âme agréée, l'âme qui inspire *an-nafs El-moulhima* et finalement l'âme universelle *an-nafs El-kamila*.

Q

Qalb : le cœur. C'est l'organe de l'intuition intellectuelle. La folie désigne l'atteinte de cet organe supra-rationnel.

Qoûrb er-rabani : la proximité divine.

R

R'abt : l'action de lier.

Rûh : l'esprit qui comporte en soufisme quatre principes : l'esprit divin 'Rûh el ilahiya', l'esprit universel : rûh al kulle, mais aussi l'esprit individuel et finalement l'esprit vital qui est entre l'âme et le corps.

Rouhiya : dérivé de rûh.

Ru'yah : la vision qu'elle soit formelle ou informelle.

S

Sad : Le phonème /S/

Safâ : la pureté.

Sâfi : état de ce qui est pure.

Sakinah : la paix intérieure divine.

Sin : Le phonème /S/ emphatisé.

Sama' : sorte de concert spirituel.

Shahadah : le fait de dire qu'il n'y a de dieux que Dieu, il n'y a de dieu que Dieu.

Sirr : le secret ou ce qui demeure mystérieux.

Soufia : le soufisme.

T

Tarika : La voie soufie. Elle désigne plus expressément la voie spirituelle.

Tasawouf : le soufisme. La voie contemplative qui se fondent sur les formes sacrées de l'Islam.

Tafakkur : la méditation.

Tajalli : la révélation divine.

U

Umq : la profondeur de l'abîme cosmique.

Waql : la jonction.

W

Wahm : l'illusion comme un mirage de l'esprit.

de sourate qu'un fidèle doit lire quotidiennement.

Wilâya : la sainteté.

Wisal : retrouvailles.

Wird : Un nombre de verset ou

Woujoud : l'existence.

Y

Ya Hou : invocation qui fait appel à Dieu.

Z

Zuhd : La privation de satisfaction sensuelle.

Zaouiah : institution religieuse sous le commandement d'une confrérie musulmane, elle se spécialise dans l'enseignement des valeurs de l'Islam

3) Recension des versets coraniques

NB : Dans un souci de méthodologie et afin que les lecteurs puissent trouver aisément l'ensemble des versets cités dans la première et troisième partie de notre thèse, nous mettons à leur disposition la recension des versets coranique dans le tableau infra. Le classement prend en considération l'apparition des versets selon l'ordre chronologique dans notre écrit. Il contient entre autres la sourate d'où nous avons tirés chaque verset, son numéro ainsi que la page de thèse qui le met en relief.

Numéro de la sourate	Nom de la sourate et numéro de verset	Sa traduction en français	Le verset coranique en langue arabe
42	51 سورة الشورى:	« Il n'a pas été donné à un mortel qu'Allah lui parle autrement que par révélation ou de derrière un voile, ou qu'Il [Lui] envoie un messager (Ange) qui révèle, par Sa permission, ce qu'Il [Allah] veut. Il est Sublime et Sage. »	﴿ وَمَا كَانَ لِنَبِيٍّ أَنْ يَكَلِمَهُ اللَّهُ إِلَّا وَاخِيًا أَوْ مِنْ وَرَاءِ حِجَابٍ أَوْ يُرْسِلَ رَسُولًا فَيُوحِيَ بِيَدَيْهِ مَا يَشَاءُ إِنَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ ﴾
02	سورة البقرة: 118	« Et ceux qui ne savent pas ont dit : « Pourquoi Allah ne nous parle-t-Il	﴿ وَقَالَ الَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ لَوْلَا يُكَلِّمُنَا اللَّهُ أَوْ تَأْتِينَا آيَةٌ كَذَلِكَ قَالَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ مِثْلَ قَوْلِهِمْ تَشَابَهتْ قُلُوبُهُمْ قَدْ بَيَّنَّا

		<p>pas [directement], ou pourquoi un signe ne nous vient-il pas ? » De même, ceux d'avant eux disaient une parole semblable. Leurs cœurs se ressemblent. Nous avons clairement exposé les signes pour des gens qui ont la foi ferme."</p>	<p>﴿الآيَاتِ لِقَوْمٍ يُوقِنُونَ﴾</p>
42	<p>سورة الشورى: 7</p>	<p>« Et c'est ainsi que Nous t'avons révélé un Coran arabe, afin que tu avertisses la Mère des cités (la Mecque) et ses alentours et que tu avertisses du Jour du rassemblement, - sur lequel il n'y a pas de doute -Un groupe au Paradis et un groupe dans la fournaise ardente. »</p>	<p>﴿وَكَذَلِكَ أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِتُنذِرَ أُمَّ الْقُرَىٰ وَمَنْ حَوْلَهَا وَتُنذِرَ يَوْمَ الْجُمُعِ لَا رَيْبَ فِيهِ ۗ فَرِيقٌ فِي الْجَنَّةِ وَفَرِيقٌ فِي السَّعِيرِ﴾</p>
41	<p>سورة فصلت: 3</p>	<p>« Un Livre dont les versets sont</p>	<p>﴿كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ﴾</p>

		détaillés (et clairement exposés), un Coran [lecture] arabe pour des gens qui savent »	
41	سورة فصلت: 44	« Si Nous en avons fait un Coran en une langue autre que l'arabe, ils auraient dit : « Pourquoi ses versets n'ont-ils pas été exposés clairement ? quoi ? Un [Coran] non-arabe et [un Messager] arabe ? » Dis: « Pour ceux qui croient, il est une guidée et une guérison. » Et quant à ceux qui ne croient pas, il y a une surdité dans leurs oreilles et ils sont frappés d'aveuglement en ce qui le concerne; ceux-là sont appelés d'un endroit lointain. »	﴿وَلَوْ جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا أَعْجَمِيًّا لَقَالُوا لَوْلَا فُصِّلَتْ آيَاتُهُ أَعْجَمِيٌّ وَعَرَبِيٌّ قُلْ هُوَ لِلَّذِينَ آمَنُوا هُدًى وَشِفَاءً وَالَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ فِي آذَانِهِمْ وَقْرٌ عَمَىٰ أُولَٰئِكَ وَهُوَ عَلَيْهِمْ يَنْدُونَ مِنْ مَّكَانٍ بَعِيدٍ﴾
16	سورة النحل: 103	« Et Nous savons parfaitement qu'ils disent: «	﴿وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّهُمْ يَقُولُونَ إِنَّمَا يُعَلِّمُهُ بَشَرٌ لِّسَانُ الَّذِي يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِيٌّ وَهُدًى لِّسَانُ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ﴾

		Ce n'est qu'un être humain qui lui enseigne (le Coran). » Or, la langue de celui auquel ils font allusion est étrangère [non arabe], et celle-ci est une langue arabe bien claire. »	
12	سورة يوسف :02	« Nous l'avons fait descendre, un Coran en [langue] arabe, afin que vous raisonnez. »	﴿تَا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾
46	سورة الأحقاف:12	« Et avant lui, il y avait le Livre de Musa (Moïse), comme guide et comme miséricorde. Et ceci est [un Livre] confirmateur, en langue arabe, pour avertir ceux qui font du tort et pour faire la bonne annonce aux bienfaisants. »	﴿وَمِنْ قَبْلِهِ كِتَابُ مُوسَى إِمَامًا وَرَحْمَةً وَهَذَا كِتَابٌ مُصَدِّقٌ لِسَانًا عَرَبِيًّا لِيُنذِرَ الَّذِينَ ظَلَمُوا وَيُبَشِّرَ لِّلْمُحْسِنِينَ﴾
13	سورة الرعد: 37	« Ainsi l'avons-Nous fait descendre (le Coran) [sous	﴿وَكَذَلِكَ أَنْزَلْنَاهُ حُكْمًا عَرَبِيًّا وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءَهُمْ بَعْدَمَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ مَا لَكَ مِنَ اللَّهِ مِنْ وَلِيٍّ

		forme] de loi en arabe. Et si tu suis leurs passions après ce que tu as reçu comme savoir, il n'y aura pour toi, contre Allah, ni allié ni protecteur. »	﴿لَا وَاقٍ﴾
43	سورة الزخرف: 3	« Nous en avons fait un Coran arabe afin que vous raisonnez. »	﴿إِنَّا جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾
20	سورة طه: 113	« C'est ainsi que nous l'avons fait descendre un Coran en [langue] arabe, et Nous y avons multiplié les menaces, afin qu'ils deviennent pieux ou qu'il les incite à s'exhorter ? »	﴿وَكَذَلِكَ أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا وَصَرَّفْنَا فِيهِ مِنْ الْوَعِيدِ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ أَوْ يُحَدِّثُ لَهُمْ ذِكْرًا﴾
26	سورة الشعراء: 195	« En une langue arabe très claire. »	﴿بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ﴾
39	سورة الزمر: 28	« Un Coran [en langue] arabe, dénué de tortuosité, afin qu'ils soient pieux ! »	﴿قُرْآنًا عَرَبِيًّا غَيْرِ ذِي عِوَجٍ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ﴾

16	سورة النحل: 102	« Dis: « C'est le Saint Esprit [Gabriel] qui l'a fait descendre de la part de ton Seigneur en toute vérité, afin de raffermir [la foi] de ceux qui croient, ainsi qu'un guide et une bonne annonce pour les Musulmans. » »	﴿قُلْ نَزَّلَهُ رُوحُ الْقُدُسِ مِنْ رَبِّكَ بِالْحَقِّ لِيُثَبِّتَ الَّذِينَ آمَنُوا وَهُدًى وَبُشْرَى لِلْمُسْلِمِينَ﴾
19	سورة مريم: 17	« Elle mit entre elle et eux un voile. Nous lui envoyâmes Notre Esprit (Jibril [Gabriel]), qui se présenta à elle sous la forme d'un homme parfait. »	﴿فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا﴾
53	سورة An-najm	« 1 Par l'étoile à son déclin ! 2 Votre compagnon ne s'est pas égaré et n'a pas été induit en erreur 3 et il ne prononce rien sous l'effet de la passion ; 4 ce n'est rien d'autre qu'une révélation inspirée. 5 Que lui a enseigné	﴿وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَىٰ (1) مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَىٰ (2) وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ (3) إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ (4) عَلَّمَهُ شَدِيدُ الْقُوَىٰ (5) ذُو مِرَّةٍ فَاسْتَوَىٰ (6) وَهُوَ بِالْأُفُقِ الْأَعْلَىٰ (7) ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّىٰ (8) فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ (9) فَأَوْحَىٰ إِلَىٰ عَبْدِهِ مَا أَوْحَىٰ (10)﴾

		<p>[l'Ange Gabriel] à la force prodigieuse, 6 doué de sagacité ; c'est alors qu'il se montra sous sa forme réelle [angélique], 7 alors qu'il se trouvait à l'horizon supérieur. 8 Puis il se rapprocha et descendit encore plus bas, 9 et fut à deux portées d'arc, ou plus près encore. 10 Il révéla à Son serviteur ce qu'Il révéla. »</p>	
93	سورة الضحى	<p>« 1 Par le Jour Montant ! 2 Et par la nuit quand elle couvre tout ! 3 Ton Seigneur ne t'a ni abandonné, ni détesté. »</p>	<p>﴿ وَالضُّحَىٰ (1) ﴾ والليل إذا سجي (2) ما ودعك ربك وما قلى 3 ﴿ ﴾</p>
02	سورة البقرة 253	<p>« Parmi ces messagers, Nous avons favorisé certains par rapport à d'autres. Il en est à qui Allah a parlé ; et Il en a élevé d'autres en grade. A 'Isa</p>	<p>﴿ وَأَتَيْنَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ الْبَيْنَاتِ وَأَيَّدْنَاهُ بِرُوحِ الْقُدُسِ ﴾</p>




		(Jésus) fils de Maryam (Marie) Nous avons apporté les preuves, et l'avons fortifié par le Saint-Esprit. »	
37	سورة الصافات: 36	« Et disaient : « Allons-nous abandonner nos divinités pour un poète fou ? » »	﴿وَيَقُولُونَ أَيُّنَا لَتَارِكُو آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَّجْنُونٍ﴾
26	سورة الشعراء: 27	« « Vraiment, dit [Pharaon], votre messager qui vous a été envoyé, est un fou. » »	﴿الَّذِي أُرْسِلَ إِلَيْكُمْ لَمَجْنُونٌ﴾
23	سورة المؤمنون: 25	« Ce n'est en vérité qu'un homme atteint de folie, observez-le donc durant quelque temps. »	﴿إِنَّ هُوَ إِلَّا رَجُلٌ بِهِ جِنَّةٌ فْتَرَبَّصُوا بِهِ حَتَّىٰ حِينٍ﴾
15	سورة الحجر: 6	« Et ils (les mecquois) disent : « Ô toi sur qui on a fait descendre le Coran, tu es certainement fou ! »	﴿وَقَالُوا يَا أَيُّهَا الَّذِي نُزِّلَ عَلَيْهِ الذِّكْرُ إِنَّكَ لَمَجْنُونٌ﴾
23	سورة المؤمنون: 70	« Ou diront-ils : « Il	﴿أَمْ يَقُولُونَ بِهِ جِنَّةٌ ۚ بَلْ جَاءَهُم بِالْحَقِّ وَأَكْثَرُهُمْ لِلْحَقِّ كِرْهُونٌ﴾

		est fou ? » Au contraire, c'est la vérité qu'il leur a apportée. Et la plupart d'entre eux dédaignent la vérité. »	
68	سورة القلم: 51	« Peu s'en faut que ceux qui mécroient ne te transpercent par leurs regards, quand ils entendent le Coran, ils disent : « Il est certes fou ! » »	﴿وَإِنْ يَكَادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لِيُزِيلُوكَ بِأَبْصَارِهِمْ لَمَّا سَمِعُوا الذِّكْرَ وَيَقُولُونَ إِنَّهُ لَمَجْنُونٌ﴾
81	سورة التكوير: 22	« Votre compagnon (Muhammad) n'est nullement fou; »	﴿وَمَا صَاحِبُكُمْ بِمَجْنُونٍ﴾
07	سورة الأعراف: 184	« Est-ce qu'ils n'ont pas réfléchi ? Il n'y a point de folie en leur compagnon (Muhammad): il n'est qu'un avertisseur explicite ! »	﴿أَوَلَمْ يَتَفَكَّرُوا مَا] بِصَاحِبِهِمْ مِّنْ جِنَّةٍ إِنْ هُوَ إِلَّا نَذِيرٌ مُّبِينٌ﴾
34	سورة سبأ: 8	« Invente-t-il un mensonge contre Allah ? Ou bien est-il fou ? » [Non], mais ceux qui ne croient pas en	﴿أَفْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أَمْ بِهِ جِنَّةٌ بَلِ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ فِي الْعَذَابِ وَالضَّلَالِ الْبَعِيدِ﴾

		l'au-delà sont voués au châtiement et à l'égarement »	
12	سورة يوسف: 92	« -Il dit: « Pas de récrimination contre vous aujourd'hui ! Qu'Allah vous pardonne. C'est Lui Le plus Miséricordieux des miséricordieux. »	﴿قَالَ لَا تَثْرِيْبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَعْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِيْنَ﴾
12	53: يوسف	« Je ne m'innocente cependant pas, car l'âme est très incitatrice au mal, à moins que mon Seigneur, par miséricorde, [ne la préserve du péché]. Mon Seigneur est certes Pardonneur et très Miséricordieux. » »	﴿وَمَا أُبْرِئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّيَ غَفُورٌ﴾
75	سورة القيامة: 2	« Mais non ! Je jure par l'âme qui ne cesse de se blâmer. »	﴿وَلَا أُقْسِمُ بِالنَّفْسِ اللَّوَّامَةِ﴾

38	51 :ص	« "ô toi, âme apaisée »	يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ ﴿٥١﴾ الْمُطْمَئِنَّةُ ﴿٥٢﴾
38	52 :ص	« <i>Retourne (l'âme) vers ton Seigneur, satisfaite et agréée</i> »	ارْجِعِي إِلَىٰ ﴿٥٢﴾ رَبِّكَ رَاضِيَةً ﴿٥٣﴾ مَرْضِيَّةً
19	سورة مريم 55	« Et il commandait à sa famille la prière et la Zakat; et il était agréé auprès de son Seigneur. »	وَكَانَ يَأْمُرُ أَهْلَهُ ﴿٥٥﴾ بِالصَّلَاةِ وَالزَّكَاةِ وَكَانَ عِنْدَ رَبِّهِ ﴿٥٦﴾ مَرْضِيًّا
92	سورة 08 :الليل	« <i>Et lui a alors inspiré son immoralité, de même que sa piété !</i> ».	فَأَلْهَمَهَا ﴿٩٢﴾ وَتَفَوَّاهَا ﴿٩٣﴾ فُجُورَهَا ﴿٩٤﴾
30	سورة الروم 30	« Dirige tout ton être vers la religion exclusivement [pour Allah], telle est la nature qu'Allah a originellement donnée aux hommes -pas de changement à la création d'Allah - . Voilà la religion de droiture; mais la plupart des gens ne savent pas. »	فَأَقِمْ وَجْهَكَ ﴿٣٠﴾ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَتَ اللَّهِ الَّتِي فَطَّرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ يَعْلَمُونَ ﴿٣١﴾ لَا

50	16 ق:ق	<p>« Certes, <i>Nous avons créé l'Homme. Nous savons ce qui lui suggère son âme. (Mais) Nous sommes plus près de lui que sa veine jugulaire. »</i></p>	<p>وَلَقَدْ خَلَقْنَا ﴿٥٠﴾ الْإِنْسَانَ وَتَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ ﴿٥١﴾</p>
23	سورة المؤمنون	<p>Et c'est Lui qui a créé pour vous l'ouïe, les yeux et les cœurs. Mais vous êtes rarement reconnaisants. 79 C'est Lui qui vous a répandus sur la terre, et c'est vers Lui que vous serez rassemblés. Et c'est Lui qui donne la vie et qui donne la mort ; et l'alternance de la nuit et du jour dépend de Lui. Ne raisonnerez- vous donc pas ?</p>	<p>وَهُوَ الَّذِي أَنْشَأَ لَكُمْ ﴿٥٢﴾ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَّا تَشْكُرُونَ وَهُوَ الَّذِي ذَرَأَكُمْ فِي الْأَرْضِ وَإِلَيْهِ تُحْشَرُونَ ﴿٥٣﴾ وَهُوَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ وَلَهُ اخْتَلَفُ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ أَفَلَا تَعْقِلُونَ ﴿٥٤﴾</p>
02	البقرة: 186	<p>« Et <i>quand mes</i></p>	<p>وَإِذَا سَأَلَكَ ﴿٥٥﴾ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي</p>

		<p>serviteurs t'interrogeront à Mon sujet, en vérité Je Suis près d'eux. »</p>	<p>قَرِيبٌ </p>
48	<p>الفتح: 4</p>	<p>« C'est Lui qui a fait descendre sa Sakina dans les cœurs des croyants afin qu'ils croissent dans la foi. »</p>	<p>هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ السَّكِينَةَ فِي قُلُوبِ  الْمُؤْمِنِينَ لِيَزِدُوا إِيمَانًا مَعَ إِيمَانِهِمْ ۗ وَاللَّهُ جُنُودُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۗ وَكَانَ اللَّهُ عَلِيمًا حَكِيمًا </p>

4) Les œuvres d'art analysées dans cette thèse

a) Le doute d'Arezki Metref



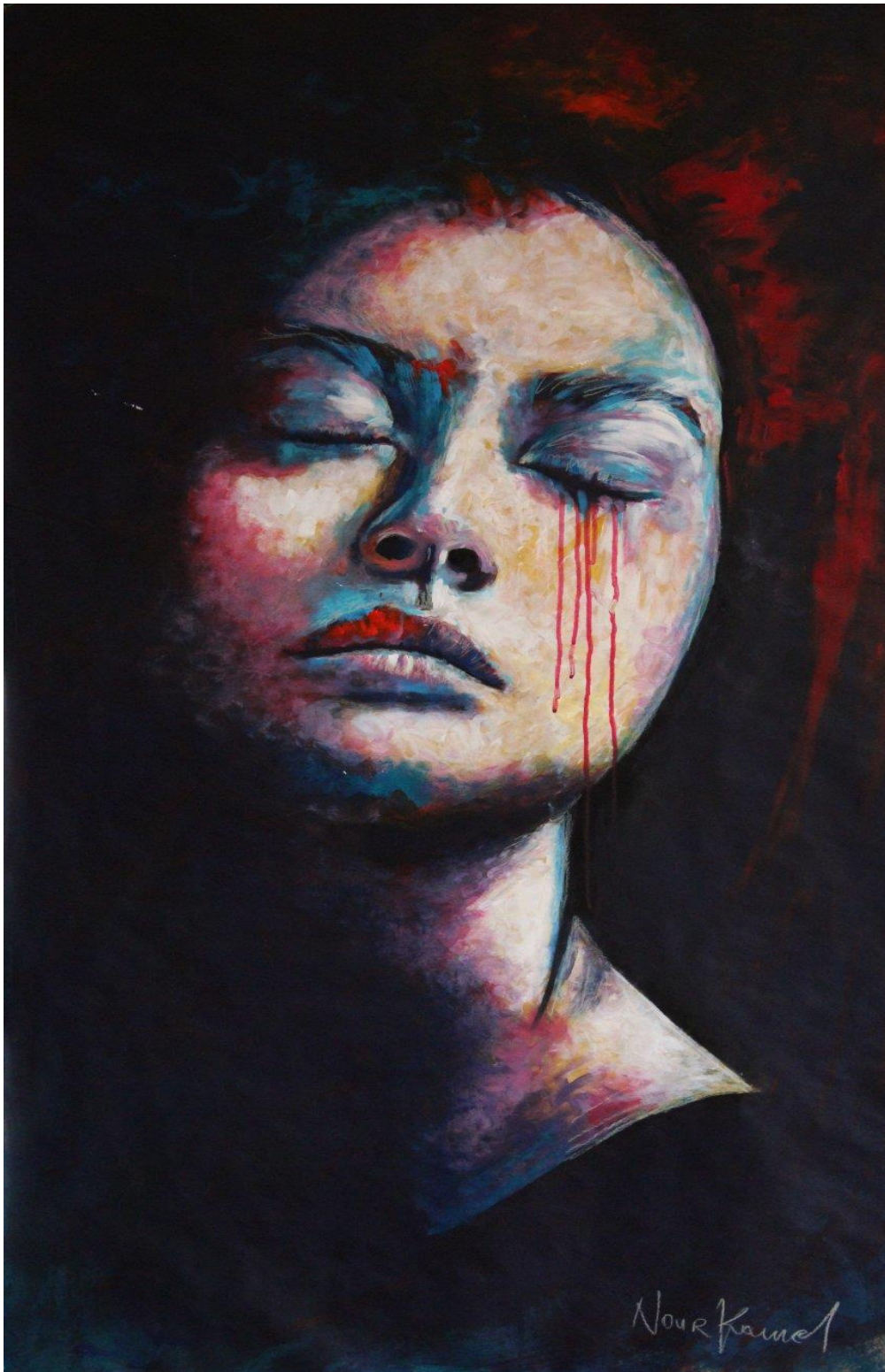
b) L'effacement par Hakim Razaoui



c) Sculpture représentée dans Une Valse



d) Chrysalide, représentation de la folie chez Kamel Nour



NB : Cette œuvre d'art réalisée par Kamel Nour et recommandée par nous-même a fait l'objet de la première de couverture de notre ouvrage De la folie et de son expression présenté infra.

Imene Latachi



De la folie et de son expression

« Après ses merveilleux recueils de poèmes, accueillis avec passion par les amoureux de poésie, unanimement salués par la critique et brillamment récompensés, la jeune poétesse continue de surprendre avec ce livre sur la poétique de la folie dans le roman *Une Valse de Lynda Chouiten*.

L'auteure mêle harmonieusement poésie et poétique pour mettre en lumière et révéler, de façon éblouissante, les multiples dimensions, les richesses et les perspectives du « roman poème » de Lynda Chouiten. Elle a ainsi, dans son analyse, exploré et interprété les techniques d'écriture de l'auteure comme une sorte de thérapie et de fuite d'un monde qui semblait s'obscurcir profondément et inéluctablement. »

Denis Legros
Professeur émérite en psychologie cognitive,
Université de Paris 8

Poétesse à l'âge de 20 ans, Imene Latachi publie son premier recueil de poésie intitulé *Lumière dans les Ténébreas*, puis *Mirages*, en Algérie. Elle a été finaliste du prix Maurice Konié de la Différence à Paris, puis lauréate du prix Kaysar en Jordanie, pour la poésie arabe. L'auteure est également membre évaluateur de la revue *DSC*, à Casablanca, au Maroc, et coéditrice des maisons d'éditions *El Moutaqarif* à Barina, en Algérie.

En 2022, elle a été sélectionnée comme membre de jury du prix *Afrika Poésie au Cameroun*.

Illustration de couverture :
Chrysolide, © Kameï Nour.

ISBN : 978-2-14-031014-0

17 €



De la folie et de son expression

Imene Latachi

De la folie et de son expression

*Etude du phénomène de la folie
dans Une Valse de Lynda Chouiten.*



Avant-propos de Denis Legros



L'Harmattan

Table des matières

Table des matières

Dédicace	I
Remerciements	II
Sommaire	3
Introduction générale	7
Première partie : folie et écrit, pour une stylistique de la folie.	8
Introduction de la première partie	9
Chapitre 01 : L'éclatement du texte :	10
Introduction :	10
A L'hybridité générique, un éclatement scriptural	11
B Le métissage linguistique, un éclatement des langues	22
C La polyphonie narrative, un éclatement des voix	34
Synthèse	46
Chapitre 02 : L'éclatement dans l'intertexte.....	47
Introduction :	47
A La folie et le sacré, de l'intertexte religieux :.....	49
B La folie, une figure mythique. De l'intertexte mythologique	64
I. Une valse, le mythe de Narcisse revisité	67
II. La figure d'Héraclès dans L'effacement.....	74
III. Théséo-Icare, le mythe de Thésée et d'Icare dans Dis-moi ton nom folie	81
C L'intertextualité, une dynamique textuelle	90
I. Les relations de coprésence :.....	91
i. La citation.....	91
ii. L'allusion	94
iii. La référence	97
II. Les relations de dérivation :	101

i.	Le pastiche.....	101
ii.	La parodie.....	103
	Synthèse	107
	Chapitre 03 : L'éclatement de l'espace.....	107
	Introduction	109
A	L'espace d' Avant-folie	110
I.	El Moudja	110
II.	Constantine.....	113
B	L'espace de folie.....	118
I.	Alger.....	118
II.	Paris.....	123
III.	Tizi N'Tlelli.....	130
C	L'espace d' Après-folie.....	135
I.	Oran.....	135
II.	Vienne	141
	Synthèse	146
	Deuxième partie : Formes et figures de la folie, pour une étude psychocritique de la folie.....	148
	Introduction de la deuxième partie	149
	Chapitre 01 : Typologie de la folie	150
	Introduction	150
	Typologie de la folie/ typologie des personnages	150
A.	L'aliénation	159
B.	La schizophrénie	172
C.	La psychose	185
	Synthèse	194

Chapitre 02 : Lemme et corollaire de la folie195

Introduction 195

A L'ambivalence comme fondement de la folie 196

B Folie et sémiologie du miroir 207

I. Le non-être 208

II. L'aliénètre 213

III. Le surêtre 226

C Du miroir à la mémoire 231

I. La mémoire fracassée 232

II. La mémoire effacée 237

III. La mémoire décontenancée 241

Synthèse 243

Chapitre 03 : De la follittérature : Folie, art et thérapie.....244

Introduction 244

A La folie, une condition d'art..... 245

I. La couture 246

II. Le chant et la danse..... 250

B La psychiatrie, une extériorisation de la folie 262

C Le voyage cathartique 274

Synthèse 283

Troisième partie : Folie et musicalité, pour une étude poétique de la folie.....285

Introduction de la troisième partie..... 286

Chapitre 01 : *Folimousikê* : La folie comme composition musicale287

Introduction 287

1. La voix des personnages, une mélodie narrative..... 288

A.	Les chœurs de la folie	292
B.	Du concertino mentalis	295
C.	Vers un <i>duophrène</i> : concerto avec soliste.....	299
2.	Le rythme ternaire.....	301
3.	La répétition, un refrain et une folie	309
	Synthèse	315
	Chapitre 02 : Le silence, une pause scripturale.....	316
	Introduction	316
1.	Le silence de la folie	317
A.	Le silence existentiel.....	319
B.	Le silence identitaire	324
i.	Amorce	325
ii.	Revers.....	326
C.	Le silence libérateur.....	334
2.	Le silence dans l'écriture	337
3.	L'écriture du silence	342
A.	Le vide.....	343
B.	Les pauses.....	345
C.	La suspension du langage.....	347
	Synthèse	349
	Chapitre 03 : De la musique à la mystique	350
	Introduction	350
A.	Reflet mystique à travers la narration.....	351
B.	La danse des soufis. Les personnages fous, des derviches ?	363
C.	La fin ouverte, vers une quête mystique	369

Synthèse	375
Conclusion générale.....	377
Les références bibliographiques.....	383
Annexe.....	400
1) Les premières et quatrièmes de couvertures	400
2) Glossaire des termes arabes cités dans la troisième partie :	403
3) Recension des versets coraniques.....	409
4) Les œuvres d'art analysées dans cette thèse	422
a) Le doute d'Arezki Metref.....	422
b) L'effacement par Hakim Razaoui.....	423
c) Sculpture représentée dans Une Valse.....	424
d) Chrysalide, représentation de la folie chez Kamel Nour	425
Table des matières	427

Résumé : *Poétique de la folie dans le roman algérien contemporain. Cas de Lynda Nawel Tebbani, Lynda Chouiten et Samir Toumi*, est l'intitulé de cette thèse, qui vise à présenter une réflexion sur la représentation de la folie dans la littérature algérienne francophone contemporaine. Il s'agit de revisiter le prototype classique du personnage fou-sage, et de le substituer par un personnage fou-éclat. Dans cette posture, le personnage fou n'a plus aucune ambition de proclamer des maximes et des sentences, à la manière des grands moralisateurs classiques. Désorienté, il est dans l'incapacité même de souffler un mot, il se définit dans la brisure, dans le fracas, qui devient son identité et le silence est dans ces conditions son seul discours. Il s'agit de questionner la spécificité de la représentation de cette thématique ainsi que son renouveau pour souligner les différentes techniques employées pour l'exprimer ou la signifier.

Mots clés : Folie, éclatement, poétique, renouveau, musicalité.

Summary : *Poetics of Madness in Contemporary Algerian Novels: The Case of Lynda Nawel Tebbani, Lynda Chouiten, and Samir Toumi* is the title of this thesis, which aims to present a reflection on the representation of madness in contemporary Francophone Algerian literature. It revisits the classical prototype of the wise fool character and substitutes it with a character of explosive madness. In this posture, the mad character no longer has any ambition to proclaim maxims and sayings, as is typical of great classical moralizers. Disoriented, he is incapable of uttering a word; he defines himself in the shattering, in the crash, which becomes his identity, and silence is, under these conditions, his only discourse. It aims to question the specificity of the representation of this theme as well as its renewal to highlight the different techniques employed to express or signify it.

Keywords: Madness, explosion, poetics, renewal, musicality.

الملخص

شويتن ليندا تبناني، نوال ليندا :المعاصرة الجزائرية الرواية في الجنون شعرية" دراسة ب الأطروحة هذه تتعلق المعاصر الفرانكوفوني الجزائري الأدب في الجنون تمثيل حول تأمل تقديم إلى وتهدف ،"نموذجا أ تومي وسمير -المجنون"ب واستبداله الحكيم،-المجنون للشخصية الكلاسيكي النموذج في النظر إعادة إلى تسعى الدراسة هذه طريقة على المأثورة الأقوال أو الحكم إلقاء في طموح أي المجنونة الشخصية تحمل لا السياق، هذا في . "المتفجر التصدع خلال من تُعرَف و بكلمة تتفوه أن حتى تستطيع لا ضياع، حالة في هي الشخصية هذه .التقليديين الحكماء الأطروحة هذه من الهدف .الوحيد خطابها هو الظروف هذه في الصمت ويُعتبر هويتها، يصبحان اللذان والانفجار، توظيفها تم التي المختلفة التقنيات إبراز أجل من وتجديدها الإشكالية هذه تمثيل خصوصية على الضوء تسليط هو إليه الإشارة أو عنها للتعبير

الكلمات المفتاحية: الجنون. الانفجار. التجديد. الموسيقية. الشعرية.