

**RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE**

**ÉCOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS
PÔLE OUEST
ANTENNE DE MOSTAGANEM**

**MÉMOIRE DE MAGISTÈRE
OPTION : SCIENCE DES TEXTES LITTÉRAIRES**

INTITULÉ :

La disjonction spatiale dans *Succession ouverte* de Driss CHRAIBI.

PRÉSENTÉ PAR :

ABID Bélaid

Sous la direction de : Dr Mokhtar ATALLAH

Composition du jury :

M.BENDJILID Fouzia	Professeur	Présidente	U.Oran
M.ATALLAH Mokhtar	Professeur	Rapporteur	U.Mostaganem
M.GHALLAL Abdelkader	Maitre de conférences	Examineur	U.Oran

Année universitaire 2010-2011

Pensée.

A toi maman que le veuvage a avilie pour que nous baignions dans la confiance et la quiétude, à tes mains tremblantes et écorchées d'engelures matinales, à ton ombre qui m'avait accompagné pendant un demi-siècle d'existence, à tes fantasmes de femme vulnérable, blessée et violentée à tout moment, à ton coeur qui ne palpait que d'amour et d'altruisme, à cette haleine que j'ai humée si profondément, je pense à toi.

A toi maman qui me sermonnait à aimer l'Autre, à vivre honnêtement, à pardonner, à croire en ce peuple affable, à élever mes enfants dans la sérénité, à toi qui représentais mon idéal humain, fallait-il que tu rendes l'âme en cette soirée du 15 avril à 22h15 ?

Maman, j'aurais voulu parler de l'enterrement du père du narrateur, mais c'était au tien que j'ai assisté, à cette absence qui « égrène » mes pensées, à ces souvenirs qui m'accompagneront le reste de ma vie, à ton agonie que j'ai bercée dans les bras, à tes yeux pétillants, à ce regard figé...à cet appareil que tu m'as légué dans la douceur, c'est promis, maman, je continue ton œuvre.

A toi, père dont je ne retiens que ce souvenir d'un corps imbibé d'eau, inerte, déposé furtivement et sur lequel j'ai rampé pour taquiner cette blancheur des joues qui ne cessait de me narguer dans un fond de bruits et de sanglots... J'ai embrassé ce visage, oblique vers le ciel, une seule fois et c'en était la dernière. Ce corps, c'était celui de mon père.

REMERCIEMENTS

Pour son infinie patience, ses conseils et ses orientations, je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mon Directeur de recherche, le Professeur Mokhtar ATTALAH.

Sommaire

INTRODUCTION	2
---------------------------	----------

Chapitre I : Etude formelle

I. Analyse du discours.....	9
I.1Analyse de l'incipit.....	10
I.2La connivence scripteur- Lecteur.....	10
I.3Les indices de personnes.....	12
II.La temporalité.....	16
III.Les marques figuratives du discours.....	17
III.1.les reprises lexicales.....	18
III.2.Les reprises grammaticales.....	20
III.2.3. L'implicite.....	20.

Chapitre II : L'espace de la dysphonie

I. De l'espace scriptuaire.....	24
II.Errance et enchevêtrement de souvenirs.....	36
III.La reconfiguration de l'espace.....	43.
IV.Perception de l'espace et signifiante.....	49
V.L'aliénation spatiale.....	62

Chapitre III : Les effets de la rupture

I. La dysphonie communicative.....	70
II. Espace scriptuaire de la rupture.....	79
III. Les personnages dans l'univers de la disjonction.....	85
IV. La posture du Je narrant.....	86
Conclusion.....	97
Bibliographie.....	100

INTRODUCTION

L'homme ne comprend le monde qu'à travers l'évolution des idées, et ce long cheminement de la pensée qu'il tente de maîtriser par le biais de l'écriture dans ses aspects les plus divers, c'est un long procès de conceptualisation qui se profile en permanence dans la perspective d'élaborer une approche permettant d'élucider certains problèmes de l'existence. C'est dans l'écriture que l'homme réussit, tant bien que mal, à échapper au monde ambiant et à le transcender pour se le représenter en modèle d'interaction dans l'espace scriptuaire. Cet espace non-référentiel, occupant une place particulière dans les différentes interprétations littéraires, constitue un soubassement de contiguïté entre le fictionnel et le réel où le brouillage hétérotopique¹ vient se greffer comme métaphore.

Notre attention a été portée sur *Succession ouverte*, 1962, de Driss Chraïbi sur le plan éthique et moral, d'autant plus que le thème de la dénonciation de l'indicible fonctionne comme un système de « mise à nu » d'un univers clos où l'Être dans sa mue perpétuelle se démarque de son Êtant. De plus, le narrateur, personnage central du roman, qui est un artiste, voire un écrivain vivant dans un équilibre instable, imposé par les circonstances familiales, réussit à endurer son mal en plein exil tout en assumant diverses responsabilités. Cette image de solitude nous a, justement, interpellé durant notre lecture pour se demander comment le narrateur peut-il « prendre conscience » de son aliénation dans une ville qui symbolisait son idéal culturel. Ensuite, c'est cette dimension humaniste qui nous a semblé « accrocheuse » dans notre choix. Car c'est aux frontières de deux cultures différentes que se situe cette narration mettant aux prises deux modèles de sociétés opposés : un monde rural maghrébin des années quarante et un monde occidental moderne. Cette disparité peinte dans le roman inférerait, à notre avis, à une forme de disjonction de deux espaces.

C'est pourquoi, notre travail de mémoire intitulé « *La disjonction de l'espace* » dans *Succession ouverte*, de Driss Chraïbi, paru aux Editions du Seuil en 1962, se veut une

¹ Terme emprunté à Caroline DOUDET, dans un article relatif à l'examen des fondements de la géocritique, réservé à l'examen des fondements théoriques de la géocritique, puis à l'exposé de la méthodologie géocritique et la mise en évidence de l'importance du texte dans la construction de l'espace. Article publié par *Acta* en 2008.

tentative de mise en exergue des éléments sous-jacents qui nous permettraient de comprendre cette disjonction dans le texte.

S'agissant du corpus, l'histoire commence dans un cabinet médical. Driss El Ferdi, le narrateur s'exprimant au moyen du « *je* », est en face du docteur Kraemer pour se faire ausculter suite à des malaises dont il se plaignait depuis quelques temps. Il est surpris par le bilan que le médecin établit. Alors qu'il s'attend à une réaction de pure forme, voire une prescription pour calmer ses douleurs, le praticien, après une série de tergiversations, se prononce pour un diagnostic que le patient trouve mitigé. Il lui signifie que la cause de son malaise est due à l'utilisation abusive de barbituriques. Stupéfaction chez le malade. A ce moment, Isabelle, la femme de Driss, actionne le téléphone et annonce au docteur que son mari est destinataire d'un télégramme annonçant le décès de Hadj Fatmi El Ferdi, surnommé le Seigneur, son père et qu'il devait rentrer immédiatement à la maison pour prendre attache avec des officiels de son pays d'origine qui veulent avoir son avis sur la question. Il s'agit de la cérémonie de l'enterrement. Tout s'écroule devant lui ; le temps semble s'arrêter. Driss ne revoit plus le Seigneur avec lequel il a toujours entretenu des relations ambiguës, voire tendues.

Il décide de rentrer au pays pour la circonstance. Au cours de son voyage, le narrateur nous livre des images fortes, notamment lorsqu'il est abordé par Bouchaib, son compatriote, un homme de statut professionnel appréciable, marié à une étrangère et vivant en Europe. Dans ce même avion qui doit l'emmener à Casablanca, Driss, aux prises forcées avec son voisin de siège, découvre avec émoi l'ampleur de la bêtise humaine. Elle le plonge dans l'abîme des profondeurs de sa tristesse si bien qu'il oublie le motif de son déplacement. L'intellectualité de son pays qu'il avait fui à l'adolescence est toujours en arrêt. Bouchaib incarne bel et bien l'opportunisme de cette « classe d'instruits » qui s'ingénient à tourner le dos à leur peuple pour plaire à « *autrui* ».

L'avion atterrit. Des cris de joie fusent de partout, ce sont ceux du vieil homme, un octogénaire, venu accueillir avec enthousiasme son fils qu'il n'a pas vu depuis une quinzaine d'années. Bouchaib, confondu, s'enfonce dans le mensonge à tel point qu'il n'ose même pas détourner la tête, le geste que son père convoite avec insistance en hurlant de toutes ses forces. Sa bru, dans sa belle robe, gesticulant d'une allure européenne, sermonne son mari à se montrer plus attentif aux appels incessants du vieux. Elle prend conscience de la scène en puisant dans son intuition, mais elle n'a pas le temps d'apprécier les retrouvailles

puisque son beau-père est conduit au commissariat, son âne vient de casser la barrière que le policier surveille avec véhémence. Driss n'a pas assez de temps pour s'immiscer dans les affaires du couple. Il quitte les lieux avec amertume. Un protocole d'accueil lui est réservé à l'entrée de la salle de débarquement. Il s'éclipse. La hâte de retrouver les siens le secoue sur un fond de nostalgie.

Arrivé à la maison parentale, il réalise que les choses n'ont pas changé du tout. C'est lui que l'on dévisage pour s'assurer de son identité. Tous les membres de la famille se réunissent. Même les amis de son père sont venus à la veille de l'enterrement, histoire de témoigner de leur reconnaissance pour le Seigneur qui, selon eux, est un homme exceptionnel. Son charisme n'est pas à mettre en doute, même mort, puisque ses enfants sont là, présents, sans histoire autour d'une mère qui a du mal à hériter de cette notoriété. Le jour du partage, la famille est réunie dans une atmosphère grave sous le regard attentif du notaire du village. L'héritage est prescrit sur une bande magnétique, c'est la voix du Seigneur qui parle. La part de Driss se résume en cette déclaration :

« Le puits, Driss. Creuse un puits et descends à la recherche de l'eau. La lumière n'est pas à la surface, elle est au fond, tout au fond. Partout, où que tu sois, et même dans le désert, tu trouveras toujours de l'eau. Il suffit de creuser. Creuse, Driss, creuse. » p. 185

Les enfants prennent acte, le dialogue continue avec le père et la succession est ouverte.

Quant à notre problématique de départ, elle se résume en la *mise à nu* de la stratégie d'écriture dans *Succession ouverte* de Driss Chraïbi. En d'autres termes, nous tentons d'apporter des réponses à ce jeu d'enchevêtrement de thèmes qui jalonnent et cimentent la structure du texte dont la disjonction spatiale constitue le terrain de l'aliénation chez le narrateur-personnage.

Notre problématique d'analyse se compose de trois hypothèses, à savoir :

1. Le fait que cette aliénation dont souffre Driss El Ferdi ne serait que la résultante d'un arrêt d'interaction avec la ville qui lui offre la possibilité d'exercer un modernisme culturel étriqué si bien qu'il se sent impliqué dans une situation de malaise constant.

2. Une deuxième hypothèse que nous considérons de taille est cette tentative du narrateur à s'enfoncer dans la contestation permanente jusqu'à prendre l'avion pour rejoindre les siens

et assister à l'enterrement d'un père qui ne lui a légué que de mauvais souvenirs. Ce voyage ou ce déplacement d'un milieu urbain occidentalisé « *espace strié* » vers sa ville natale « *espace lisse* » est assimilé à une forme de transgression d'où la quête d'un répit, voire d'un désir. Toutefois, cette entreprise n'est qu'illusion puisqu'au milieu de ses proches, le narrateur devient de moins en moins loquace. Il devient étranger dans son propre pays natal. Le personnage devient lui-même un espace où le Moi peut se révéler dans ses propres repères.

3. La troisième hypothèse pourrait nous orienter vers une approche pragmatique de la scène de l'avion, pendant laquelle le narrateur motive elliptiquement la perspective philosophique de notre étude car des éléments de l'idéologie se dévoilent à mesure que nous avançons dans la lecture de ce passage. Le lecteur constaterait que le récit métadiégétique comme niveau narratif met en contraste des personnages dans le dire et le faire.

Nous situons notre recherche dans le domaine de la géocritique qui étudie le lien entre le référent et sa représentation, entre monde ambiant et le texte. Cette théorie empruntée à Bertrand Westphal² se veut fonctionnelle sur trois prémisses théoriques : la spatio-temporalité, la transgressivité et la référentialité.³ Cette théorie nous semble pertinente pour la compréhension et l'interprétation du texte pour deux raisons fondamentales. La première est que cette narration est entamée dans un espace littéraire crypté où le lecteur ne saurait se fixer sur des schèmes sémantiques spécifiques lui permettant d'appréhender le texte. Une image asymétrique s'installe dans la description des lieux si bien que le cadre horizontal est constamment ébranlé par la verticalité. Le phénomène de dépôt ou de descente prend le dessus, autrement dit, tous les objets semblent prendre une direction unilatérale du haut vers le bas et non l'inverse.

La seule horizontalité que nous ayons trouvée est celle du déplacement du narrateur vers l'espace non-maghrébin. En revanche, la scène de l'avion nous offre une sorte de mouvement ponctué de deux actes différents : l'embarquement et le débarquement.

La deuxième raison est qu'au niveau de l'écriture, cette disjonction pourrait se manifester sur le plan du discours, tant que la tonalité du récit varie en fonction de ce déplacement, parce que nous avons constaté que le personnage principal s'est « heurté » à son illusion du fait que

² Professeur à l'Université de Limoges (Belgique), Directeur de l'Ecole doctorale 375 « Sciences de l'homme et de la société ».

³ Dictionnaire Wikipédia.

rien n'avait changé dans son milieu natal depuis qu'il l'avait abandonné. Par conséquent, au lieu d'interagir pour retrouver ses repères identitaires, il s'enfonce dans un silence au point de s'effacer au profit de ses pairs qui semblent orienter la narration, d'où la manifestation d'un récit hétéroclite. Et c'est au niveau de l'écriture que nous tenterons d'apporter une réponse quant à la présence fréquente de la prosopopée comme figure de style dans le texte. Une figure qui consiste à mettre ou à installer le dialogue entre le mort et le vivant dans un écrit littéraire. Et c'est dans l'écriture comme projet esthétique que se dévoilent ces repères textuels autoréférentiels qui semblent échapper au scripteur.

Par conséquent, la géocritique pourrait constituer, à notre sens, un outil d'analyse par lequel nous nous efforcerons d'expliquer cette relation étroite qui existe entre l'espace géographique référentiel et l'espace littéraire. Toutefois, nous serons dans l'obligation de nous référer à la théorie de Maurice Blanchot pour élucider cette question de l'espace littéraire, et pour montrer que le lien entre ces deux théories est effectif.

A priori, et dans le cadre formel de notre analyse, il nous semble assez pertinent de procéder prioritairement à l'analyse de la posture du narrateur à travers les indices formels du discours. Nous commencerons par le personnage principal et son mode de fonctionnement dans le récit ; d'où la perspective onomastique qui constituerait une réponse supplémentaire. L'archétype de Driss El Ferdi reste à montrer durant notre analyse. Car l'approche sémiopragmatique que nous envisagerons tend à vérifier le statut du personnage comme instrument textuel dans le projet narratif fixé par le scripteur⁴.

Les rapports qu'entretiennent les personnages du récit avec les lieux décrits nous suggèrent une analyse exhaustive du signe linguistique. Nous pensons que l'écriture de ce texte fonctionne aussi sur une fréquence prosodique qui suppose une certaine poéticité dans le rapport qu'entretiennent les mots du texte. Ajoutons à cela, la contiguïté linguistique instaurée entre des signes tendant à un hermétisme qu'il faudrait analyser sémiotiquement. Cette *contiguïté* à laquelle nous faisons référence crée, à notre sens, un effet d'oxymoron que nous assimilons à une forme de disjonction se manifestant à l'intérieur de l'écriture. C'est pourquoi nous pensons que les deux espaces magrébin et non-maghrébin sont en opposition, puisque le texte, selon Bertrand Westphall, crée sa propre référentialité, le concept de

⁴ JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Ecritures », 1992.

déterritorialisation ⁵pourrait ainsi nous constituer un point d'interprétation pour expliquer cette instabilité permanente chez le narrateur, ses déplacements incessants, sa posture physique, en inclinaison, ou asymétrique sur le plan de l'horizontalité, son exil programmé depuis son adolescence sur un espace où il s'identifiait.

Pour mettre en évidence cette thématique, nous envisageons scinder notre travail en trois chapitres. Dans le premier, nous parlerons des codes narratifs en disjonction dans ce récit qui présente des spécificités « *atypiques* » en analysant systématiquement la notion de rupture, ensuite les aspects hétéroclites de ce récit dont cette démarche d'opacité narrative avec la dissimulation et l'escamotage des événements prônés qui s'y instaurent et se greffent au fur et à mesure que le lecteur avance dans la lecture du texte. C'est aussi à travers le schéma narratif que nous tenterons de mettre en exergue le discours de chaque personnage pour justifier cette disjonction au niveau de l'écriture.

Dans le deuxième chapitre, il sera question du code topologique où la ville comme espace *strié* fonctionne comme point focal aliénant qui est assimilé à une dysphorie. Ensuite, nous essayerons de mettre en lumière les symptômes de cette aliénation chez le narrateur dans un espace réduit (*le cabinet médical*) d'où l'émergence de la violence du dire à travers ses répliques. Enfin, c'est l'espace maghrébin dans le roman qui accentue cette disjonction. Nous aborderons la description métaphorique de l'aire d'atterrissage, la maison familiale du narrateur et la rue comme lieu symbolique de la mendicité pour l'inférer à l'aliénation spatiale. C'est sur un fond de fausseté d'un ordre apparent que nous analysons cette tentative de ré-appropriation de l'espace maghrébin (*espace lisse*) par le narrateur. Le voyage entrepris en terre natale est assimilé à une quête de désir. Paradoxalement, cet ordre dynamique le confinera dans un univers de rupture.

Dans le dernier chapitre, intitulé « *Les effets de la rupture* », nous parlerons essentiellement de l'espace et sa reconfiguration dans le texte selon le point de vue de la géocritique, de son incidence sur l'interaction des personnages dans leur mobilité. De même, nous pencherons sur la posture du narrateur dans cet espace que le texte convoque. Nous parlerons aussi des retombées de cette interaction avec l'espace, telle que la dysphonie communicative entre les personnages relevant de la même famille. Dans ce contexte, nous exposerons les différents segments dénotant les clivages entre les frères du narrateur et l'inertie dans laquelle s'est confiné ce dernier.

⁵ DELEUZ Gilles et GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe*, tome II, Editions Cérès, 1995.

En somme, l'analyse de ce texte tend à révéler que cette juxtaposition thématique est porteuse d'une signification qui confère au texte maghrébin dans le domaine de la stratégie d'écriture, notamment dans la description de l'espace. A l'issue de ce travail, nous aurons à constater aussi que la cohérence est maintenue entre le discours et le récit en dépit de l'opacité narrative qui se manifeste dans l'espace scripturaire.

Chapitre I

Etude formelle

Dans ce premier chapitre, nous tenterons d'aborder la notion de rupture, dans *Succession ouverte*, de Driss Chraïbi, en analysant des éléments de l'appareil formel du discours tels qu'ils se présentent dans le texte pour justifier la thématique de la disjonction spatiale.

En effet, le corpus d'analyse est un récit de fiction offrant une alternance des deux plans énonciatifs, narratif et discursif, est jalonné d'un enchevêtrement thématique qui suppose un *effet hétéroclite* dans l'activité de lecture.

D'une part, le texte est amorcé au moyen d'un « *Je* » renvoyant à l'énonciateur-personnage qui raconte des événements et décrit les objets et les personnages, tout en maintenant la cadence rétrospective du récit.

« Moi l'étranger, pendant seize ans étranger, j'avais pendant seize ans tenu bon...Je me souviens de cet après-midi de septembre, avec un sens impitoyable des détails » p. 11

D'autre part, ledit récit de fiction est ponctué de récits seconds faits par des personnages dont chacun d'entre-eux, rapporte sa propre expérience. Cette fusion semble créer un *effet de brouillage* dans le pacte de lecture.

« Je l'ai rencontré un jour sur la route. Il n'avait même pas de valise. Rien que ses mains dans les poches et l'air de tuer quelqu'un... » p. 161

Cet *effet de brouillage* fait son apparition déjà dans l'incipit avec quelques éléments du discours tels que « *On* » et « *Vous* »

« On bâtit sa maison sur du roc...Je vous dis que c'est du roc » p. 11

I. Analyse du discours

Partant du principe que cette narration recèle des éléments hétéroclites, notre démarche consiste d'abord à identifier les modes d'évolution de l'énonciateur et la représentation qu'il se fait dans la description de l'espace dans *Succession ouverte*.

Pour ce faire, nous aurons à analyser les marques dynamiques qui maintiennent l'organisation signifiante dans le discours dont la modulation principale étant l'émergence du thème de la disjonction spatiale qui sous tend au préalable la notion d'aliénation dans le texte.

Toutefois, nous avons opté, dans notre travail, à mettre en évidence l'originalité de l'incipit dans le texte parce que nous pensons que « *le discours est un tout cohérent* »⁶.

Les autres marques de l'appareil formel du discours qui font l'objet de notre analyse se limitent en indices de personnes, les temps verbaux, les adjectifs et la *contigüité linguistique* qui s'opère par intermittence en donnant une certaine aura à l'esthétique dans le discours.

Un discours est cette manifestation de langage qui implique une situation d'énonciation où un « *Je* » s'adresse à la deuxième personne à un interlocuteur dans l'intention de l'influencer.

I.1. Analyse de l'incipit

En inaugurant le premier chapitre du texte, l'incipit s'inscrit dans une perspective pragmatique dans la mesure où il envisage le lecteur en tant que destinataire pour l'englober dans la structure interne du texte lequel est « *une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif, acharné pour les espaces de non-dit ou de déjà dit restés en blanc* ». ⁷ Ou encore comme le définit G. Genette « *Un livre n'est pas un sens tout fait, une révélation que nous avons à subir, c'est une réserve de formes qui attendent leur sens [...] que chacun doit produire pour lui-même.* »⁸ Cette ouverture de roman est le « *lieu stratégique* »⁹ amorçant une certaine fluidité de la prise de contact entre le texte et son lecteur. Il est également le « *lieu de*

⁶ COURTES, J., *L'énonciation comme acte sémiotique*, Editions Pulim, 1998, Université de Limoges. p. 4.

⁷ ECCO, U., cité par GENGEMBRE G., in *Les grands courants de la critique littéraire*, Ed. du Seuil, Paris, 1996, p. 59.

⁸ GENETTE. G., *Figures I*, Editions du Seuil, Paris, 1996, p. 32.

⁹ ZEKRI. K, *L'inscription du lecteur dans le prologue de La nuit de l'erreur de Tahar Ben Jelloun* www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Zekri.ht . Site consulté le 16 .12.2010

la mise en place d'une complexe stratégie de codification et d'orientation du texte ainsi que de sa lecture, de séduction et de production. »¹⁰

« On bâtit sa maison sur du roc. [...] Les vents peuvent souffler, les trombes d'eau tomber du ciel. Je vous dis que c'est du roc » p. 11

I. 2 La connivence scripteur – Lecteur

Dans le premier et le dernier segment, les pronoms « *on* » et « *vous* » sont des marques explicites de l'adhésion du lecteur « virtuel » qui tend à se matérialiser par cette stratégie d'écriture qui est propre au texte. La présence de ces deux indices « métafictionnels » dans l'incipit interviennent au moment où le personnage-narrateur semble être dans une posture difficile du fait qu'il se retrouve seul, presque égaré dans les rues désertes sous un ciel sombre de nuages, harcelé par le froid et noyé dans un climat de silence où aucun passant ne semble lui accorder la moindre considération.

Cette séquence du monologue montre, à notre avis, l'impossibilité de communiquer avec son entourage, et en conséquence, le narrateur tente d'interpeller le lecteur dans une stratégie de connivence tel que le définit Ch. POSLANIEC :

« [...] Le fait d'interpeller directement le lecteur virtuel est une façon de le matérialiser, par le ton utilisé, le contenu des interpellations, le pronom employé, le lecteur réel peut mieux percevoir, d'une part, la place que lui propose le texte en tant que lecteur (il l'accepte ou le refuse), d'autre part, le type de relation qu'établit le narrateur avec le narrataire invoqué, comme l'appelle Jouve. »¹¹

Ce procédé de connivence instaure une forme de complicité entre le narrateur et le narrataire. Ce dernier est interpellé, justement, pour puiser dans sa compétence interprétative et combinatoire quant à donner plus de tonus à la signification car le texte littéraire est avant tout « *une communication différée* »¹² instituant un rapport de réciprocité comme le souligne T. TODOROV :

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ POSLANIEC C., *La littérature de jeunesse de 1850 à nos jours au travers de l'instance narrative*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, p. 112

¹² *Ibid.*

« Ainsi tout énoncé (discours, conférence etc.) est conçu en fonction d'un auditeur, c'est-à-dire de sa compréhension et sa réponse non pas sa réponse immédiate [...]. Nous savons désormais que tout discours est un discours dialogique, orienté vers quelqu'un qui soit capable de le comprendre et d'y donner une réponse, réelle ou virtuelle. »¹³

Cette formule d'accroche dont parle TODOROV est un élément de configuration textuelle donnant une assise de réflexion prématurée au lecteur pour aborder le texte avec plus de précaution du fait que dans la production littéraire, chaque syntagme se veut hermétique dans la structure globale. A ce propos, nous adoptons le point de vue de BENVENISTE affirmant que le « *sens* » :

« [...] (dans l'acception sémantique) s'accomplit dans et par une forme spécifique, celle du syntagme, à la différence du sémiotique qui se définit par une relation de paradigme. D'un côté, la substitution, de l'autre la connexion, telles sont les deux opérations typiques et complémentaires. »¹⁴

Dans cet axe, nous évoquerons brièvement la théorie de la réception qui s'est révélée fondamentale dans l'analyse des textes littéraires. Ainsi, c'est au terme d'une réflexion de grande maturité que la critique littéraire allait instaurer des perspectives intéressantes dans le domaine de la lecture. Ces bouleversements devenus progressivement opératoires à partir des années 80. Dans le passé, c'était le « *biographisme* » qui prévalait pour constituer, à lui seul, le paramètre de l'analyse d'un texte. De plus, c'était, une sorte de dirigisme qui se fomentait pour cadrer la compréhension d'un texte. Elle se faisait en fonction de certaines contraintes et règles, en somme avec appareil formel de « *l'auteur voulait dire* ». Tout cela s'est avéré vain par la suite. Et c'est à travers plus de maturité et de perspicacité dans la recherche, en général, et dans le progrès des idées, en particulier que la recherche littéraire s'est aiguisée pour mettre le lecteur au premier plan. Sa tâche est devenue, par la suite, primordiale d'autant que l'on commençait à parler de la mort de l'auteur. Ce concept allait donner un tournant décisif à la lecture avec Maurice BLANCHOT qui soutenait cette tendance en soulignant qu'écrire :

« [...] son autobiographisme soit pour s'avouer, soit pour s'analyser, soit pour s'exposer aux yeux de tous à la façon d'une œuvre d'art, c'est peut-être chercher à survivre, mais par un suicide perpétuel-mort totale autant que fragmentaire. S'écrire, c'est cesser d'être pour se

¹³ TODOROV, T., *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, 1981, pp. 292 - 298.

¹⁴ BENVENISTE. E., *Sémiologie de la langue. Sémiotica II. La Haye. Mouton, 1979 ; repris dans Problèmes de Linguistique généraleII*, Paris, Gallimard, 1974. Cité par J.M ADAM, Introduction à l'analyse textuelle des discours, Ed. Armand Colin, 2006, p.30.

confier à un hôte-autrui, lecteur-qui n'aura désormais pour charge et pour vie que votre inexistence. »¹⁵

En conséquence, la portée d'un texte s'oriente maintenant avec le truchement de l'investigation exhaustive faite manifestement par le lecteur potentiellement aguerri auquel le texte s'ouvre et s'actualise à chaque occasion de « *survol* ». Ces actualisations offertes par le texte sont des éléments, généralement, sous-jacents se profilant en secrets et qui peuvent facilement échapper même à celui qui les auraient mis en circuit. A ce propos, nous nous référons aussi à Hans Robert JAUSS qui analysera cette question dans son *Pour une théorie de la réception* où il évoque la notion d'*horizon d'attente*. Selon lui, le sens est devenu une construction en fin de compte. De son côté, Umberto Eco mettra en surface la « *coopération interprétative* » dans son *Lectora Fabula* : la complicité est annoncée entre le texte et le lecteur ; elle est déterminante avec le Lecteur-Modèle.

Et de ce fait, il appartient au lecteur de ne pas se hâter pour se fixer sur des schèmes spécifiques. Le lecteur modèle qu'est le narrataire est au centre de cette vision plurivoque. D'ailleurs, c'est R. BARTHES, dans *Le bruissement de la langue* qui définit le texte en tant que fait d'écritures multiples et que le lieu de rencontre est le lecteur.¹⁶ Ce lecteur dont fait mention Barthes n'est pas tout à fait empirique mais supposé appartenir à une réalité sociale qui lui permette de baigner dans un savoir partagé avec le narrateur.

I.3. Les indices de personnes

Dans ce contexte, *Succession ouverte* nous livre dans son prologue deux exemples que nous qualifierons d'énoncés performatifs à dimension illocutoire comme dans l'emploi des pronoms « *On* » et « *Vous* ».

I.3.1. Le cas du pronom « *On* »

Dans « *On bâtit sa maison sur du roc* », le pronom « *on* » est problématique pour la simple raison qu'il prête, à notre avis, à une polysémie car, selon certains chercheurs, il est dépourvu

¹⁵ BLANCHOT Maurice, *L'écriture du désastre*, Editions Gallimard, Paris, 1980, p. 105.

¹⁶ BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, 1984, p. 62.

d'une valeur référentielle, il renvoie, par conséquent à une valeur sous déterminée¹⁷. Toutefois, cette notion n'est pas partagée par l'ensemble des théoriciens qui voient que le « on » a une charge référentielle assez conséquente.

Nous nous attelons à cerner le problème avec cette définition intermédiaire de François ATLANI qui soutient que l'interprétation du « on » est tributaire de la situation d'énonciation, en attestant que : « [...] *c'est la forme même des pronoms personnels qui permet de comprendre la place des locuteurs dans le procès d'énonciation, c'est l'interprétation de on qui permet de lui attribuer tel ou tel statut énonciatif.* »¹⁸

En se référant à cette conception, nous attribuons le renvoi de « on » dans le segment au narrateur. Si tel est le cas, l'on se demande pourquoi le texte amorce ce glissement de la première personne avec le « je » vers le « on » dans le même passage puisque le prédicat de l'énoncé foisonne sur le verbe « bâtir » au présent de l'indicatif. La réponse serait, de notre point de vue de l'ordre de l'expérience comme modalité assertive. Et c'est dans cet ordre d'idée que LEEMAN D. aborde cette question en s'interrogeant :

« Quel cadre de discours définit [on] donc ? L'hypothèse peut être avancée qu'il s'agit tout simplement du point de vue fondateur de tout acte de parole, celui de l'humanité elle-même, source unique et obligée de toute communication linguistique - hypothèse conforme à l'étymologie. D'où la prédilection de On pour les proverbes, morales ou aphorismes, vérités issues de l'expérience de l'espèce humaine et valant pour tout être lui appartenant. »¹⁹

C'est pourquoi, nous pensons que le narrateur ne peut détenir cette expérience en exclusivité comme nous le confirme MAINGUENEAU :

« L'histoire racontée ne surgit qu'à travers le déchiffrement par un lecteur... l'auteur pour élaborer son œuvre, doit présumer que le lecteur va collaborer pour surmonter la réticence du texte »²⁰

¹⁷ Nous détenons cette notion à partir de la synthèse de prise de notes au séminaire du F.L.E à l'I.M.E.F de Montpellier, le 13 août 2000, sous la direction du Professeur Tayeb BOUGUERRA, Université Paul Valéry III.

¹⁸ ATLANI F., *On « L'illusionniste »*, In Atlani, F et al. *La langue au ras du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984, pp.13 - 29.

¹⁹ LEEMAN D., *On thème*, *Linguisticae Investigationes*, 15, 1991, pp. 101 - 113.

²⁰ MAINGUENEAU D., *Pragmatique du discours littéraire*, Ed. Nathan, Paris, 2001.

Mais bien au contraire, la partager avec le lecteur potentiel pour l'introduire graduellement dans son programme de sorte que « *le lecteur garde l'impression de lire un récit à la limite d'être oralement rapporté à un narrataire réel.* »²¹

En conséquence, le « *on* » désigne le narrateur et le narrataire ensemble, ce que nous assimilons à « *Nous* ». Alors, les deux instances (le narrateur et le narrataire) demeurent en contact communicationnel d'autant que dans « *Je vous dis que c'est du roc* », la fonction phatique (selon Jakobson) se manifeste avec l'apparition de « *vous* » qui se greffe pour maintenir le contact d'abord et ensuite à placer le narrataire dans une position de méditation puisque ce segment intervient après trois propositions juxtaposées.

De plus, cette proposition vient clôturer cette succession si bien qu'elle occupe une place particulière ; en conséquence, elle fait sens puisqu'elle s'insère à la fin d'une suite séquentielle. Il s'ensuit qu'elle est dotée d'une énonciation particulière selon Jean Michel ADAM²². Donc, nous pouvons lui attribuer la fonction d'une proposition inférant à un résultat d'une expérience vécue.

Ces moyens linguistiques mobilisés appartenant à l'appareil formel du discours vont orienter le texte vers des « *discours évaluatifs* » qui fonctionnent comme des jugements moraux. Cela va produire une rupture momentanée de la diégèse (Cf. Benveniste).²³

1.3.2. Le cas du « *Vous* »

Supposé être acquis en lecteur modèle, le narrataire va être coincé dans cet univers d'interpellation tant et si bien qu'il se sente complètement perdu dans cette oscillation entre l'histoire et le discours. Mais en lecteur averti, il aura été préparé à une réception du texte comme une sorte de catharsis. Progressivement, ce rapprochement entre les deux instances tend à la concordance dans la vision du monde comme nous l'explique Paul Ricœur :

« La stratégie de persuasion fomentée par le narrateur vise à imposer une vision du monde qui n'est jamais éthiquement neutre, mais qui plutôt induit implicitement une nouvelle évaluation du monde et du lecteur lui-même ; en ce sens, le récit appartient déjà au champ

²¹ GODARD H., *Poétique de Céline*, Paris, Ed. Pléiade, 1985, p. 342.

²² ADAM J.M., *Éléments de Linguistique Textuelle – Théorie et Pratique de l'analyse Textuelle*, Liège, 1990, Mardaga.

²³ Benveniste classe la narration en discours et histoire ; le discours comprend toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, alors que l'histoire est le récit des événements passés. L'histoire exclut donc la catégorie autobiographique, et le narrateur avec. Genette oppose le récit (l'histoire chez Benveniste) au discours, Hamburger va plus loin et oppose la narration à l'énoncé (*discours*).

d'éthique en vertu de la prétention, inséparable de la narration, à la justice éthique. Il reste qu'il appartient au lecteur redevenu agent, initiateur d'action, de choisir entre les multiples propositions de justesse éthique véhiculées par la lecture. »²⁴

Ainsi, nous lisons dans la suite du texte :

« [...] où est donc cette civilisation montrez-la moi, montrez- m'en un seul gramme je suis prêt à croire [...] Montrez- vous, vous les civilisateurs en qui vos livres m'ont fait croire. Vous avez colonisé mon pays, et vous dites et je vous crois que vous êtes allés y apporter la lumière. [...] Je suis venu vous voir dans vos foyers. Sortez. Sortez de vos demeures et de vous- mêmes afin que je vous voie [...] dites, madame, dites, monsieur, mon petit garçon, ma petite fille, dites- moi que je ne me suis pas trompé, que vous venez à peine de vous libérer de l'occupant allemand et que vous allez bientôt redevenir les êtres dignes [...] Je vous en prie. C'est tout ce je vous demande. » p. 35

En somme, de la prise de contact avec le lecteur, le narrateur s'ingénie à situer ces interpellations successives sous forme d'aphorismes sur un autre plan : le « *vous* » dans ces passages ne renvoie pas seulement au lecteur-narrataire, mais au lecteur réel. Et nous constatons que dans ces micro-séquences, le discours gagne en intensité puisque les termes antithétiques colonisés / lumière mis en association dans le même segment présupposent que Driss El Ferdi (le narrateur) a du mal à se fier à ces croyances intimes. « *Sortez* » et « *montrez-vous* » fonctionnent comme un signe corollaire d'une déception à laquelle il se heurte, parce qu'implicitement les « civilisateurs » que le narrateur désigne ne sont pas apparents, ils se cachent. D'autant que leurs paroles imprimées (écrits ou livres) et leurs agissements ne sont pas en adéquation, et par conséquent, ils ont menti. « *Dites-moi que je ne me suis pas trompé* » (p. 35) présuppose « *je me suis trompé* » selon la conception de Searle qui écrit qu'un locuteur peut, en énonçant une phrase, vouloir dire le contraire, de ce que la phrase signifie... »²⁵

Cette posture accrédite la position du narrateur qui n'a comme horizon d'attente que « croire en cette civilisation. De là, apparaît le premier symptôme de la rupture. Cette brisure que nous assimilons à une disjonction non seulement entre le narrateur et le narrataire mais, entre le narrateur-acteur et l'ensemble de la composante sociale. « *Madame* », « monsieur, « *mon petit garçon* », « *ma petite fille* » sont des lexèmes appartenant au sémème « *famille* » et au taxème « *La société humaine* ». Cette interpellation ponctuée d'une succession de

²⁴ RICOEUR P., *Temps et Récit*, tome 3, Le temps raconté, Editions du Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1985.

²⁵ SEARLE, *Sens et expression*, Paris, Editions de Minuit, 1982.

« croire » présuppose qu'une crise de confiance s'installe entre les deux instances narratives et que le lien « ombilical » est coupé. A ce niveau, nous aboutissons à : Crise de confiance = manque de confiance.

Ce manque de confiance auquel fait allusion le narrateur est interprété par le fait que « les civilisateurs » se recroquevillent sur eux-mêmes parce qu'ils n'arrivent plus à donner une crédibilité à leur projet de société qu'il avait longuement fomenté. Cela peut produire une dimension mensongère. Donc, nous postulons à : Crise de confiance = Mensonge.

Par syllogisme comme raisonnement inductif, nous arrivons à l'idée que ce manque de confiance équivaut à un mensonge. C'est cette nouvelle donne qui s'annonce comme une violence que le narrateur subit au moment où il avait besoin de réconfort. Ainsi, les deux « univers cognitifs » de ces deux instances demeurent en répulsion que nous assimilons à une rupture.

Qu'est-ce que la rupture ? Le dictionnaire numérisé C.N.T.L.²⁶ la définit comme coupure brutale entre deux situations, deux états de fait, l'un(e) passé(e), l'autre actuel(le). Si l'on se réfère à cette explication nous pouvons nous appuyer sur le postulat que Dris El Ferdi a été tellement fasciné par la culture occidentale qu'il a préféré quitter son entourage, sa famille et ses amis pour s'exiler dans un espace géographique qu'il a découvert à travers les livres.

Cet exil qui l'a mené au point de tourner le dos à ses proches, appartient au passé.

II. La temporalité

Dans la fiction, la temporalité est une modalité d'articulation des actions par rapport au moment de l'énonciation comme *point de repère temporel dont dépend l'organisation temporelle de la temporalité* selon BENVENISTE. Cette articulation n'est qu'au service du sens.

« J'ai tourné le dos à une famille de bourgeois et de seigneurs et quelle famille, quel monde vais-je trouver ici ? » p. 34

Le passé composé dans le premier verbe a l'aspect de l'accompli au moment de l'énonciation. Cet état de fait appartient bel et bien au moment révolu. En face, le présent dans le deuxième verbe s'annonce comme antithétique par rapport au passé composé pour coïncider avec le moment de l'énonciation.

²⁶ www.cntl.fr/definition/

Cette structure temporelle dans la proposition suivie d'une interrogation met en tension deux temps l'un réservé exclusivement au locuteur quand il parle de lui-même, et là il utilise le passé composé comme temps ayant une valeur modale de continuité ou de prolongement dans le présent. Cette marque temporelle peut révéler une permanence schématique dans le discours du narrateur ; autrement dit, il continue à tourner le dos à sa famille. Mais « *quel monde vais-je trouver ici ?* » fonctionnant en unité séquentielle est un euphémisme d'une interrogation oratoire. Le monde dont parle Driss El Ferdi est, par conséquent, inerte, anodin, mensonger et inexistant.

III. Les marques figuratives du discours

Sur un autre plan, il nous a paru pertinent de puiser dans la perspective onomastique pour vérifier cette rupture. Ainsi, dans *Succession ouverte*, le personnage-narrateur est doté d'un nom appartenant à une représentation identitaire ancrée dans le Maghreb. Si nous tenons à cette pertinence, c'est tout simplement pour démontrer que ce nom ne peut être interprété d'une manière isolée, mais en relation avec les éléments constitutifs du roman. Driss El Ferdi, va connaître graduellement une charge sémantique au fil de la lecture. Sa teneur référentielle s'établirait si le lecteur saura mobiliser des « *sous-codes culturels* » à son profit pour donner du sens à ce patronyme parce que « *l'effet-personnage n'est peut-être qu'un cas particulier de l'activité de lecture* ». ²⁷

La référence culturelle est dissimulée dans « *Driss* » car, en dehors de son statut de « blanc sémantique », il est révélé contextuellement sur un plan historique référentiel actualisé. Dans la nomenclature des prénoms maghrébins, « *Driss* » est associé à l'identité historique. Ce prénom séculaire fait référence avec les « *Idrissides* », une dynastie de rois et de seigneurs ayant régné au Maghreb.

C'est pourquoi, le narrateur parle de « *et de quelle famille* ». Cette « noblesse » à laquelle tient le narrateur est inscrite dans l'imaginaire culturel, mais elle suggère aussi que le lecteur lui donne toutes les connotations dans le texte. Par contre, El Ferdi signifie esseulé dans la langue arabe. Donc, au fur et mesure que le lecteur avance dans la lecture du texte, il est tenu à combler le « *blanc sémantique* » pour instituer la signification qui s'impose. Et par analogie,

²⁷ HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, In Roland BARTHES et al. *Poétique du récit*, Editions du Seuil, 1977.

le texte nous fait découvrir qu'à travers les répliques du narrateur dans les échanges verbaux avec les autres personnages tend à se marginaliser jusqu'à prôner une rupture pure et simple.

III. 1. Les reprises lexicales

En effet, la scène du cabinet médical va déboucher sur un malentendu entre le docteur Kraemer et son patient. Ce dernier, le narrateur-personnage, souffrant d'un malaise depuis quelques temps, s'est vu contraint de silloner toutes les rues de la ville pour rejoindre son médecin traitant. Examinons, d'abord, ce passage où Driss est au contact thérapeutique avec le docteur Kraemer :

« Alors, criai-je, voulez-vous m'expliquer pourquoi, oui pourquoi, je suis devenu ainsi ?
[...] La scopie est bonne. L'auscultation également. L'électrocardiogramme ne présente rien de particulier...un peu nerveux...ce que je n'arrive à situer, ce sont les symptômes.
Dites-moi : il y a longtemps que vous prenez des tranquillisants ? » p. 34
« Des tranquillisants ? » p.15

Dans le texte, les propos du docteur Kraemer sont imbriqués dans un raisonnement car il s'appuie sur un bilan qu'il vient d'établir selon des indications rationnelles. Dans cette optique, nous nous référons à Aristote pour comprendre le cheminement de pensée du médecin.

« Un raisonnement déductif est une formule d'argumentation dans laquelle certaines choses étant posées, une chose distincte de celles qui ont été posées, s'ensuit nécessairement, par la vertu même de ce qui a été posé. »²⁸

La seule ambiguïté qui se présente à lui est celle des symptômes. C'est pourquoi, il est curieux de savoir la durée exacte de cette prise de « médicaments » par son patient. Dans le même passage l'occurrence du terme « *tranquillisants* » est si importante que nous l'associons à « *tranquillisants / agité* ». D'ailleurs, la formule « *longtemps* » inhérent à un fait antérieur à la communication, présuppose que le malade a bel et bien pris ces tranquillisants. Le discours du docteur, recèle un énoncé performatif à portée illocutoire puisqu'il implique son interlocuteur dans son sillage pour adhérer à sa conception thérapeutique de ce malaise et

²⁸ ARISTOTE, *Topiques*, tome I, livre I-IV.

qu'aucune autre réponse ne lui satisferait. D'où l'idée de le contrarier pourrait s'avérer inutile. Une telle stratégie que Driss ne saurait accepter car il devait rétorquer par « *Des tranquillisants ?* ». Cette réaction du patient aura poussé le médecin à hausser légèrement le ton en ajoutant : « *Ne faites pas l'enfant.* » Implicitement, le docteur sait que son patient tend à l'affabulation et qu'il n'a aucune intention de céder car il se prononce sur la base d'un bilan qu'il a lui-même établi. Si nous référons aux segments :

« Du méprobamate, de la chlorpromazine, les calmants qu'on prend à tort et à travers et qui provoquent précisément les réactions que vous présentez. Je ne vois que cela. Votre comportement s'explique par l'abus de tranquillisants [...] si vous prenez de l'alcool, je le verrais. Si vous vous droguiez, je le saurais aussi. » p. 17

Ces indices du discours appartiennent au le champ lexical de la posture scientifique et rationnelle du docteur Kraemer qui s'apprête à mettre son patient dans une position défensive.

De plus, ces marques renvoient à cette intuition logique qui puise son origine dans la pensée aristotélicienne. Mais, il paraît peu soucieux de cette attitude lapidaire que manifeste Driss parce que « *le stress privilégie un langage pénible du corps soumis aux contraintes sociales. Il est un autre corps qui s'émeut aussi sans cesse* »²⁹. C'est seulement sur un rapport détaillé stipulant que le malade est atteint d'une altération du centre moteur que le docteur accorde tant d'égards. Cette « *remise à l'ordre* » s'inscrit dans une logique médicale que le patient tentait de contester.

C'est à partir de cette séquence que la fluidité de l'échange verbal s'estompe pour qu'émerge une atmosphère de suspicion entre les deux personnages. Cette suspicion, corollaire d'un malentendu, est à déceler dans la configuration discursive à partir du journal (rapport d'expertise) que le praticien a élaboré juste après la consultation. Pour désigner son patient, il emploie les reprises lexicales suivantes :

- Ce pauvre homme.
- Cet individu.
- Ce cas de malheur.
- Il (Si jamais il se présente).
- Le (le reconduire chez lui).

Ces éléments figuratifs installent le docteur dans une position paternaliste du moment qu'il ne cite à aucun moment le nom de son patient. Ce cas pathologique n'est qu'un cas de

²⁹ DANOU G., *Le corps souffrant : Littérature et médecine*, Editions Champ Vallon, 01420 Seyssel, 1994, p.11.

malheur dépourvu d'identité, pourtant Driss a sillonné toutes les rues pour cette consultation. « *Un malade cherche le médecin, secondairement la médecine* ». Cette façon d'appréhender le monde nous laisse supposer que le docteur Kraemer veut se débarrasser de cette contrainte qui peut générer des complications auxquelles il n'est guère disponible. D'ailleurs, il termine son rapport en cette proposition : « *Et somme toute, pourquoi suis-je en train de me triturer les méninges ?* » (p. 26). En effet, écrit Paul RICOEUR, à propos de ce type de manifestation discursive, « [...] *pour l'auteur, chaque détail, chaque incident, sous ses dehors inattendus ou anodins, mérite d'être rapporté s'il sert pour la suite de l'histoire. « Le contingent » dans le roman n'est jamais inutile, les détails gratuits sont si rares.* »³⁰

III. 2.2. Les reprises grammaticales

Désigner le patient par « *Il* » c'est l'inscrire immédiatement dans la distanciation par rapport à « *Je* ». Ensuite, de « *Il* » à « *Lui* » comme cataphore, c'est le bannir de toute identité. Cette distance « *organisée* » maintient Driss « *au-dehors* » de deux manières : il est « *rappelé à l'ordre* » en tant que sujet de pathologie intéressant et encombrant en même temps, mais surtout maintenu à l'écart du monde qui l'entoure ; tel qu'il l'affirme : « *Moi, l'étranger...* » (p. 11).

III. 2.3. L'implicite

L'implicite est un procédé de langue qui permet à des interlocuteurs de faire greffer des contenus dérivés de leurs échanges de paroles sur le sens littéral d'un énoncé. Dans ce sens, nous avons remarqué que, dans *Succession ouverte*, la cohérence d'une réplique faite par un personnage s'apparente à une forme d'esquive lui permettant d'avancer une réflexion sans pour autant en assumer la responsabilité.

A cet effet, nous prenons le cas du docteur Kraemer, personnage dans la fiction. Dans son journal médical, il s'exprime ostentatoirement dans un style hypothétique pour décrire l'état de santé de son patient.

L'occurrence du conditionnel qui est une modalité de l'implicite serait le signe d'une hésitation. Par conséquent, il lui paraît inopportun de prescrire « *des médicaments* » parce que, selon lui, son patient est aliéné et à partir de ce constat il n'a projeté qu'« *à le reconduire chez lui, sans rien lui prescrire du tout, et c'est tant mieux.* » (p. 27). Cet aveu consigné dans

³⁰ RICOEUR Paul, *Du texte à l'action, essais d'herméneutique II*, Paris, Edition du Seuil, 1986.

l'intimité traduit parfaitement l'état d'esprit ou la perception qu'a le docteur sur son rapport avec les autres. C'est pourquoi, nous pensons que son discours fonctionne comme déclencheur d'une rupture parce qu'au fond il sait que Driss est sensible aux finitudes du discours.

« J'ai eu par la suite à m'occuper des Européens, de bons Européens, je m'en occupe à longueur d'année. Eux du moins, s'ils ont les nerfs atteints, je ne vais en rendre responsable la civilisation qu'ils ont produite. » p. 35

En effet, l'examen du passage ci-dessus présuppose que le docteur reconnaît que le malaise dont souffre le patient est situé sur un plan autre que celui qu'il vient d'avancer durant la consultation et qu'il lui a été impossible de le révéler devant « *l'étranger* » parce qu'il n'admet jamais remettre en cause la civilisation européenne. Dans sa conception intime, s'occuper de « *bons Européens* » c'est éviter de parler de l'institution qui régule les rapports sociaux. Alors, si le médecin a esquivé les raisons profondes de cette pathologie, c'est qu'il manquait de courage dans une situation de vérité. Dans ce récit, le discours du praticien est un acte culturel obéissant à une logique d'organisation de la culture d'une communauté. Pour analyser profondément cette attitude, nous faisons appel également au domaine de l'épistémocritique chez MINARY dans son *Savoir et culture* qui traite de la relation entre le tout et la partie, d'où la réalité d'un ensemble culturel. C'est la perception individuelle du monde qui résulte du dialogue entre le créateur et la culture qui lui a instauré un « *mode de fonctionnement de ses objets*. »³¹. Il dira que de fait, « *pas un seul acte créateur n'a affaire à une affaire tout à fait différente à sa valeur, absolument fortuite et désordonnée [...] mais qu'il a toujours affaire à une chose déjà appréciée, plus ou moins ordonnée et que devant laquelle il doit maintenant occuper une position axiologique, en connaissance de cause* ». BAKHTINE, de son côté ajoute que l'acte cognitif trouve une réalité déjà élaborée dans les concepts de la pensée préscientifique, mais surtout appréciée et réglementée par l'acte éthique, quotidien, social, politique.³² Nous pensons établir un rapprochement entre la vision du monde du personnage en tant qu'instance discursive ponctuant sa propre narration de commentaires et de réflexions et l'acte éthique dont parle Bakhtine. Cette interaction entre le discours tenu par le docteur Kraemer et celui de toute la communauté à laquelle il appartient infère à une symbiose langagière selon Bakhtine :

³¹ MINARY D., *Savoirs et culture*, volume 2, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2001, p. 33.

³² BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1978, p. 41.

« Dans tous les domaines de la vie et de la création idéologique, nos paroles contiennent en abondance les mots d'autrui, transmis avec un degré de précision et de partialité fort varié. »³³

Ainsi, en référence à ce concept, nous pouvons affirmer que le discours du docteur n'est que la représentation « *mentale* » collective d'un groupe. Par conséquent, cette rupture avec Driss n'est pas articulée par une posture personnelle mais « *réglementée* » par toute une société.

Cette même scène de répulsion se perpétue, au terme de laquelle une sorte d'incommunicabilité s'installe dans l'esprit de Driss lorsqu'il est abordé par son voisin de siège, à bord de cet avion qui devait l'emmener en terre natale.

Au niveau scripturaire, l'intertexte prend de plus en plus de place dans le texte, tant et si bien qu'il déstabilise la linéarité du récit. C'est pourquoi, par ce procédé, l'écriture de *Succession ouverte* opère par l'assemblage de fragments discursifs de la rupture qui mettent en exergue la tension entre les personnages. Cette confrontation est vécue par le narrateur comme un « *miroir offensif* » qu'il traîne avec lui à chaque fois lorsqu'il est aux prises avec les autres. Car cette méfiance va le conduire à la dérision dans les propos en opposant un refus catégorique à toute conception :

« J'ai lu vos livres, poursuivit l'homme qui s'était assis à côté de moi. Il m'avait offert une tasse de café et j'avais refusé. Une cigarette, un bonbon à la menthe, sa carte de visite-sans plus de succès : les géophysiciens m'ont appris naguère, au temps où j'avais soif plutôt que d'apprendre, que l'homme s'était épanoui à l'âge des glaciations, une espèce de réaction contre le froid [...] Le reste de son discours se perdit je ne sais où, peut-être dans les éclats de rire qui fusaient dans mon dos, peut-être dans le ronronnement feutré des moteurs [...] C'était un de ces innombrables intellectuels qui avaient hanté ma solitude, un homo sapiens misérabilis. » p. 29

L'émergence de la rupture entre les deux personnages est d'un impact considérable si l'on tient compte de la charge sémantique du coordonnant « et » dans « *et j'ai refusé* ». Cette particule textuelle se greffe à l'énoncé comme signe de l'instantanéité d'un acte. Le refus est perçu comme réponse inférant à un « *miroir offensif* » que le

³³ *Ibid.*, p. 127.

narrateur brandit à chaque tentative de rapprochement de la part du conférencier qui voyage avec lui. De même pour « *sans plus de succès* » qui fonctionne comme signe de rejet. Cette attitude ironique que manifeste Driss à bord de l'avion est le corollaire de la désillusion qui semble le guetter perpétuellement.

Ainsi, aux prises avec son voisin de siège, il n'accorde aucune importance à la teneur de son discours.

A l'issue de cette étude discursive de la fiction de *Succession ouverte*, nous arrivons au fait que les marques textuelles contenues mettent en surface cette mise en tension qui prévaut entre les personnages. Dans les différentes séquences que nous avons analysées, le narrateur adopte une posture « *atypique* » en gardant une certaine distance vis-à-vis de son entourage, d'où l'apparition de quelques symptômes de l'aliénation dont il souffre. Ainsi, nous verrons dans notre deuxième chapitre comment va se greffer ce thème pour constituer un élément fondamental de la disjonction spatiale.

CHAPITRE II

L'espace de la dysphorie

Suite à notre approche formelle dans le premier chapitre qui s'est articulée sur les marques textuelles de la rupture contenues dans *Succession ouverte*, nous nous proposons à insérer cette thématique comme soubassement de la disjonction spatiale qui constitue l'objet de ce mémoire.

En effet, notre lecture est orientée par le souci de rechercher, dans ledit texte, la signification du jeu discursif fomentant l'incommunicabilité entre les personnages qui s'apparente à une disjonction sur tous les plans.

I. De l'espace scripturaire

Dans *Succession ouverte*, la démultiplication des récits seconds qui viennent s'imbriquer et se juxtaposer dans certaines situations, relèguent au deuxième plan la toile de fond de l'univers romanesque. L'enchevêtrement des thèmes tels que la vanité, la cupidité, la violence, la condition des femmes et la révolte ont fait que la fragmentation de l'univers romanesque soit effectivement apparente, si l'on tient compte des passerelles épistémologique et ontologique que nous tend la portée de ce texte. En effet, le personnage-narrateur auquel renvoie la quasi-totalité des événements inscrits dans cet univers narratif, est écrivain et critique littéraire :

« Mais j'ai été journaliste, écrivain, critique littéraire. », p. 37

« J'ai pris le flacon. J'ai lu la formule. Que n'avais-je pas fait dans ma vie ! J'avais même été chimiste. 5-1. méthylbutyl-malonylurée. » p.176

Il se meut dans cet univers de malaise en exerçant, par la suite, des métiers divers, en rupture totale avec sa formation initiale :

« Bougnat, manœuvre, crieur de jounaux, photographe, veilleur de nuit... » p. 37.

De fait, il nous a semblé utile de rappeler ces indices pour tenter de comprendre les mécanismes du caractère fluctuant ou mouvant des personnages dans cet univers fictionnel où le « labyrinthe verbal » se profile en flux incessant de souvenirs qui actionnent la mémoire du personnage-narrateur. C'est dans cette optique que nous essayons d'élucider la problématique de la configuration spatio-temporelle de ce récit à édifice fragmenté en analepses pour en saisir le sens généré.

De même en ce qui concerne la figure spatiale qui nous informera sur les différents espaces dans lesquels évoluent les personnages du récit. Ces deux catégories sont dans une dynamique relationnelle, elles tendent à se compléter dans la narration qui les construit.

Loin d'être statique, la mémoire est dans un mouvement dynamique, c'est pourquoi elle impose un rythme considérable au texte jusqu'à le soumettre à une forme analeptique. En somme, l'analyse que nous tenterons mener se veut intégrative puisque nous ne pouvons étudier les formes narratives séparément. Toutefois, cette opération spécifique que nous tenterons mener nous semble pertinente.

I.1. La géocritique et la référence spatiale

Notre démarche consiste à mettre en relief les fonctionnalités des espaces urbains (la ville européenne) et rural (maghrébin) et leurs correspondances au rebondissement de l'intrigue dans le texte car « les malaises d'espace » sont récurrents dans notre corpus. Nous examinons cette question d'abord en puisant quelques notions relatives au domaine de la géocritique qui admet le concept selon lequel « *L'espace transposé en littérature influe sur la représentation de l'espace référentiel, dit réel. La géocritique permet de cerner la dimension littéraire des lieux, de dresser une cartographie fictionnelle des espaces humains. Elle permet par la suite de situer l'œuvre en perspective d'un référent spatial plus ou moins largement exploité par ailleurs.* »³⁴ et ce pour comprendre les éléments descriptifs mis en circuit par le texte.

« [...] dans cette ville du Nord, au ciel bas et lourd, quelque chose comme
Strasbourg. » p. 12

³⁴ WESPHAL, B., *Représentation et réalité de la ville*, Hypothèse géocritique.

<http://unidiversite.org/Intervention>

Site consulté le 15 avril 2011.

Cette référence spatiale est située à la limite de la relation entre la fiction et le réel selon B.Wesphal parce que ce lieu n'est représenté que dans le texte au profit d'une géographie à laquelle peut se référer le lecteur. « Comme » est une particule de comparaison qui souscrit deux éléments dissemblables, du moins en apparence.

Dans la lecture du texte, l'on se démarque rationnellement de la géographie en tant que science, mais l'on admet que cette ville dont parle le narrateur devient pour le lecteur un espace « *flottant, et ouvert sur l'étonnement* »³⁵. D'où la narration revêt « *un aspect de délocalisation en refusant de naturaliser le non-lieu de la fiction* »³⁶.

Dans ce sens, le narrateur est dans un univers romanesque qui lui permet d'osciller entre deux optiques *autochtone* et *allogène* quant à la perception de l'espace qui se veut multifocale, d'autant que du point de vue de la « *géocritique qui est une axiologie de l'espace* »³⁷, le personnage n'est identifié qu'à partir de la relation qu'il entretient avec lui.

Dans *Succession ouverte* l'effet de l'illusion référentielle est perturbé dès le départ de sorte que le lecteur se sent piqué dans sa curiosité avec « [...] *dans cette ville du Nord, au ciel bas et lourd, quelque chose comme Strasbourg.* » (P.12) Cette référence spatiale est située à la limite de la relation entre la fiction et le réel selon B.Wesphal parce que ce lieu n'est représenté que dans le texte au profit d'une géographie à laquelle peut se référer le lecteur. « Comme » est une particule de comparaison qui souscrit deux éléments dissemblables, du moins en apparence. Dans la lecture du texte, l'on se démarque rationnellement de la géographie en tant que science, mais l'on admet que cette ville dont parle le narrateur devient pour le lecteur un espace « *flottant, et ouvert sur l'étonnement* »³⁸. D'où la narration revêt « *un aspect de délocalisation en refusant de naturaliser le non-lieu de la fiction* »³⁹. Dans ce sens, le narrateur est dans un univers romanesque qui lui permet d'osciller entre deux optiques *autochtone* et *allogène* quant à la perception de l'espace qui se veut multifocale, d'autant que du point de vue de la « *géocritique qui est une axiologie de l'espace* »⁴⁰, le personnage n'est identifié qu'à partir de la relation qu'il entretient avec lui.

³⁵ WESPHAL, B., *La géocritique mode d'emploi*, Edit. Pulim, Bruxelles, 1999, p.32

³⁶ WOLF, N., *Une littérature sans histoire, Essai sur le Nouveau Roman*, Edit. Droz, 1995, P.149

³⁷ Ibid., p..23

³⁸ WESPHAL, B., *La géocritique mode d'emploi*, Edit. Pulim, Bruxelles, 1999, p.23

³⁹ WOLF, N., *Une littérature sans histoire, Essai sur le Nouveau Roman*, Edit. Droz, 1995, P.149

⁴⁰ Ibid., p .23

I.2. La ville, espace aliénant

La ville est un espace de concentration humaine, elle est conçue pour abriter un nombre considérable de sujets. C'est un lieu d'activités intenses par lesquelles se concrétisent les échanges entre différentes communautés venues de différents horizons. Son histoire est celle des hommes de part son architecture et sa culture. C'est un lieu d'attache pour ceux qui y sont nés et y demeurent. Dans le domaine de l'art, elle incarne l'engouement et la connaissance multidimensionnelle parce que carrefour de toutes les cultures.

Dans le texte, la description de la ville occidentale est esquissée d'un trait, le narrateur en fait mention dans quelques segments au début de son récit. En revanche, nous supposons que cet espace où se meut le personnage-narrateur oblige le lecteur à prendre des précautions certaines parce que c'est « *une manifestation de dédain envers les contingences de la géographie du réel* »⁴¹ c'est pourquoi, il se présente avec moins de netteté. Puisant dans la réflexion philosophique de Gilles Deleuze concernant cette question lancinante de l'espace, les théoriciens de la géocritique parlent de *la juxtaposition* comme catégorie modale dans l'analyse d'un cadre topologique. Dans ce contexte, nous nous référons à la conception de Bertrand Wesphal, chef de file de cette jeune école, pour comprendre ses enjeux dans le texte littéraire.

En effet, dans « ce quelque chose comme Strasbourg », il y a lieu d'envisager ce segment comme une simple comparaison entre deux éléments, le comparé étant « ce quelque chose » et le comparant « Strasbourg ». Cette figure d'analogie met en juxtaposition deux espaces différents, l'un indéfini et anonyme, mais familier pour le narrateur, l'autre renvoyant à un référent géographique ou à *un réalème* dans le texte. Mais, l'opacité persiste chez le lecteur du fait que la toponymie n'est pas stable. Une sorte d'*interpolation* favorisera l'introduction d'un espace sans référent au sein du « *protomonde* » de l'espace familier. Cela va provoquer, dit B. Wesphal, une *surimpression* engendrant le chevauchement de deux espaces familiers qui généreront, à leur tour, un troisième espace privé de véritable référent. Toutefois, son

⁴¹ WESPHAL, B., contribution faite dans *Poétique des lieux*, Etudes rassemblées par P. AURAIX-JONCAHIERE et A. MANTANDON, Journées d'études organisées dans le cadre du D.E.A DE Littératures Modernes et Contemporaines par le centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques (C.R.R.R) et le centre de Recherche sur les Littératures Modernes et Contemporaines (C.R.L.M.C), avec le soutien de l'Ecole Doctorale L.S.H.S. Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p 46.

dynamisme est assuré par l'insertion de trois indices textuels : « Noir, froid, sans âme. » qui donnent à la description un sens symbolique et proleptique parce que ces trois unités connotent la notion de « malaise » éprouvé par l'instance narrative et anticipent sur le reste du récit comme le souligne R. Barthes dans *L'Empire des Signes* : « *La ville est un idéogramme : le texte continue* »⁴².

Ainsi, le noir comme couleur est une absence de lumière, un néant, un vide. Il est aussi le symbole du deuil dans toutes les croyances ; associé au froid, il correspond aux ténèbres primordiales. Il est perceptible dans le monde sous-terrain et par conséquent, il infère à la mort. Donc, si nous nous référons à la citation, c'est dans la ville que la mort est annoncée. Dans la suite du passage « *C'était dans l'une de ces villes du Nord* », le lieu sans dénomination n'est identifié que par rapport à un ensemble d'espaces similaires. Il en est ainsi que par son orientation, « le Nord ».

La ville dans *Succession ouverte* n'est pas celle des grecs qui la considéraient comme centre du monde. Ce « *quelque chose comme Strasbourg* » est « *sans âme* », c'est le lieu de l'inquiétude et de la crainte puisqu'« il est réduit au signifiant simplement. Cette métaphore de l'inertie a été reprise dans plusieurs textes, notamment chez Baudelaire. A l'horizontale, c'est « *le noir* » et à la verticale, « *au ciel bas et lourd* », ces deux indices textuels fonctionnent comme des repères inférant à des plans géométriques délimitant le lieu du haut vers le bas de sorte que nous les assimilions aux extrémités d'une vaste nécropole par opposition à métropole. L'inertie y est totale : sur « *le ciel bas et lourd* » vient se déposer pour créer une atmosphère de deuil :

« Une épaisse couche de glace, dure et luisante sur les trottoirs, aux carrefours et dans les rues désertes. » P. 12

Dans « ce vaste cimetière », les sentiers sont sinieux parce que le narrateur a du mal à se rendre chez son médecin traitant. Il doit sillonner toutes les allées pour se repérer, l'itinéraire lui étant inconnu :

« (...) le docteur Kraemer que j'étais venu consulter en traversant toutes les rues ». p. 12

⁴² Barthes, R., *L'Empire des signes*, Edit. Albert Skira, Paris, 1966, P.66

De plus, l'enchêverement des formes sépulcrales et les sentiers cahoteux sont tels que Driss, en les traversant, a chuté trois fois :

« Je me rappelle que j'avais employé bien des ruses pour ne pas tomber. Et j'étais tombé trois fois. » p. 12

Ce cadre imaginaire se renforce par la récurrence de « neige » :

« il avait neigé la veille » p. 13

« Dans l'intervalle, je vis tout à coup la neige. Elle tombait en flocons drus et obliques. » p. 14

« la neige tombant en flocons de plus en plus épais et de plus en plus blancs. » p. 18

I.3. Les signes de l'errance

Si dans l'archétype de la pensée humaine qui consiste à associer la neige à un instant de rêverie et de joie pendant l'hiver, donc à une fonction purement décorative dans la description, elle surgit, dans notre corpus comme un symbole qui « donne à penser » selon la critériologie de Ricoeur, car le narrateur la fusionne selon son fantasme dans la mesure où il se sent incapable de longer les sentiers de cet espace avec plus d'équilibre. La neige est une image emblématique de la rigueur de l'hiver, « *saison elle-même assimilée à la dernière période de la vie, tout comme le printemps l'est à la jeunesse* »⁴³, par extension, elle va renforcer la rigidité du lieu et le plonger dans le silence puisqu'elle tombe en flocons drus qui se superposent en faisant de l'espace enneigé un lieu cosmique où le mouvement devient difficile, voire impossible.

Dans de telles circonstances, la neige devient le catalyseur de l'inertie, donc de la mort. Néanmoins, du point de vue de la géocritique, « ce quelque chose comme Strasbourg » n'est pas un grand cimetière au sens dénotatif si l'on se réfère à Jean Roudeaud qui dit :

« *Une ville, serait-elle nommée Paris ou Rome, devient dans un roman une construction de mots, qui s'accompagne donc d'une interprétation. La description recrée le lieu nommé, au*

⁴³ BOUCHET, R., *Le nostalgique : L'imaginaire de l'espace dans l'œuvre d'Alexandre Papadiamantis*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2001, p.426

même titre qu'une peinture ; ce n'est donc pas la fidélité à ce couvre, topographiquement, le nom qui importe, mais l'organisation du texte. »⁴⁴

Chez le lecteur donc, cet espace « *se transforme à son tour en fonction du texte qui, antérieurement, l'avait assimilé* »⁴⁵. C'est pourquoi, l'espace humain est tributaire d'une transition dans la littérature pour inférer à un espace représenté selon la théorie wesphalienne.

Dans *Succession ouverte*, la posture hétérogène du narrateur et le recours fréquent à la métaphore du froid et du silence, accentuent la mise en surface l'antinomie dans le couple sombre / clair. Car dans la description des lieux, il ne distingue les détails que sur une dimension de projection du regard :

« Couché sur le dos [...], c'était le trottoir d'en face que je regardais [...], je surveillais du coin de loin de l'œil la rotation vertigineuse de la grande aiguille de mon bracelet-montre... » P. 18

« Je n'étais, je m'en souviens bien, ni tout à fait debout ni tout à fait assis, [...] je restais dans cette position, tandis que le docteur Kraemer décrochait et écoutait » p. 20

« (...) je restais ainsi, [...] ou à m'écrouler tout à fait.

« Derrière le bureau, il y avait une baie vitrée, [...] elle était ornée d'une paire de rideaux froncés, en mousseline. Derrière cette baie, à une distance qui me paraissait tantôt très grande et tantôt rapprochée, il y avait une maison, une façade grise avec des rectangles béants et noirs en guise de fenêtres et toute barbelée d'échafaudages... »

« Dans l'intervalle, je vis tout à coup la neige... » p. 23

I.4.La perception de l'espace par le narrateur

C'est à partir de cette posture physique et du regard en projection du personnage que l'espace se détermine progressivement en image fixe : celle de la maison d'en face. Ainsi, a-t-il suffi que le narrateur se redresse légèrement dans la verticale pour que les éléments décrits se juxtaposent en « zoom », à la manière cinématographique, du général au

⁴⁴ ROUDEAU, J., *Les villes imaginaires dans la littérature française*. Paris. Edit. Hattier. Collections. »Brèves », 1990, p.23

⁴⁵ WESPHAL, B., *La géocritique mode d'emploi*, Edit. Pulim, Bruxelles, 1999, p.21

particulier, dans une démarche inductive suivant le paradigme philosophique. Ce regard en projection est une quête de perspective car il est orienté vers ce « bout de tunnel » qui paraissait à travers la baie vitrée. Cette lueur permet au personnage de distinguer les différentes parties de l'espace externe, en l'occurrence la façade de la maison d'en face.

Ce regard qui se profile infère à la notion de « ligne de fuite » telle qu'elle est définie par G. Deleuze et F. Guattari qui affirment que *l'espace se segmente comme une ligne*.⁴⁶

Dans ce cabinet de consultation où Driss se sent dans l'exiguïté :

« (...) lui qui était enfermé avec moi, dans ce cabinet, depuis plus d'une heure. » p. 13

Il se laisse emporter dans cette projection du regard à travers la baie vitrée ; cette image infère à est une forme de refuge de cet enfermement qui le maintient dans cet espace clos. Le seul élément mis en perspective du regard est la neige, c'est pourquoi, le narrateur se dit surpris de l'avoir distinguée dans l'intervalle :

« je vis tout à coup la neige » et cette soudaineté du regard est, par métonymie, une esquisse de la notion de *la ligne de fuite spatiale qui zèbre l'horizon temporel*⁴⁷ parce que le personnage suit de près la rotation de la grande aiguille du bracelet-montre tout en regardant le trottoir d'en face :

« Je surveillais du coin de loin de l'œil la rotation vertigineuse de la grande aiguille de mon bracelet-montre et je me disais que la nuit allait tomber et que, avec elle il allait peut-être se lever le vent du Nord. » p. 13

Ces deux lignes de fuite vont s'entrelacer pour n'en constituer qu'une seule du fait de l'émergence simultanée des éléments hétérogènes qui entrent en circuit dans la mémoire du personnage. Dans la même posture, il est dans au milieu d'une forme spirale où ces éléments ou signes hétérogènes tels que son état de santé, la hantise du verglas, l'exil et la mort de son père entrent dans un mouvement de circularité en expansion où il est pris dans une sphère tourbillonnante qui s'achève par ce regard en projection vers la baie vitrée.

Même son regard se réféchit sur la façade comme un rayon de soleil sur une glace pour se fixer sur la neige qui était dans l'intervalle.

⁴⁶ Ibid., p.15

⁴⁷ Op.cit., P.15

En somme, nous pensons que dans ce passage, que cette «*façade barbelée d'échafaudages*» qui l'empêche de prolonger son regard aussi loin que possible, représente *un point de subjectivation*⁴⁸ à partir duquel va se déclencher une série d'hallucinations jusqu'à passer à gesticuler d'une manière disparate :

« Je l'y précédai, dans son bureau. Comme un projectile. J'agissais d'une façon insensée, je le savais » p. 14

C'est dans cette atmosphère d'enchevêtrement de souvenirs que Driss hausse le ton comme pour se révolter devant le docteur Kraemer pour lui demander les raisons qui l'on conduit à ce niveau de pathologie :

« Alors, criai-je, voulez-vous m'expliquer pourquoi, oui pourquoi, je suis devenu ainsi ? » p. 15

Ce questionnement est relayé par des énoncés comportant un champ lexical de l'obscurité et des termes symptomatiques connotant une descente en enfer :

« De dix heures du matin à trois heures de l'après-midi [...], je suis en ébullition nerveuse. »

« (...) mes enfants, je pourrais les casser comme des assiettes »

« Anxiété nocturne, insomnie. Je me lève et sors dans les rues noires et désertes, où il n'y a plus personne, où il n'y a que le froid, le verglas et la solitude. » P. 15

L'oscillation entre « l'ébullition nerveuse » et « la solitude » est par extension une relation de cause à effet d'où l'espace lui paraît hostile si bien qu'il s'exile dans son propre univers, tout lui paraît inconfortable, par la suite, d'abord, envers Isabelle, sa femme :

(...) alors pourquoi, cette hostilité constante et acharnée sur elle, et elle seule ? » p. 14.

Ce recroquevillement va le conduire à transgresser le lien filial avec son entourage et se confier ouvertement au docteur Kraemer :

⁴⁸ Expression empruntée à Gilles DELEUZE,

« C'est ce qu'on appelle l'aliénation. Celle d'un être congénitalement sain, et qui est réduit au type qui vous parle. » p. 16

I.5. Espace clos, espace hallucinant

Dans le cabinet médical, espace clos où se meut le narrateur est donc, un autre élément déclencheur de l'enfermement comme processus de l'alinéation en cours depuis qu'il se disait : « Moi, l'étranger ».

De plus, la mort du Seigneur annoncée en ces moments de malaises structure en surface par anticipation la « non-personne » du fils :

« J'écoutai et, à la même seconde, tout ce qui était moi, mourut... » p.19.

Si nous faisons un rapprochement sur un plan sémantique, nous aboutissons au fait que Driss s'enfonce de plus en plus dans l'enfermement au point que tout ce qui se présente devant lui prend une forme asymétrique. Ce coup de téléphone pendant qu'il se faisait ausculter s'annonce fatal pour lui parce qu'il accentue la fragmentation de son univers personnel déjà coupé de son passé. Ainsi, cette information va-t-elle fonctionner comme la négation de la mort du Seigneur du fait qu'il met en action la dimension mémorielle pour revoir son père :

« Le Seigneur était là assis sur une caisse d'oranges. » p. 20

A ce moment, en fixant la vitre dans un regard errant :

« L'énorme vague qui venait du passé fondait sur cette vitre, y effaçait une oreille, un œil, le nez, à chaque rafale- et derrière, apparaissait peu à peu le vrai modèle, par bribes, une oreille, un œil, le nez du Seigneur... » p. 21

Driss El-Ferdi, se trouvant dans le cabinet médical du docteur Kraemer, reçoit un coup de téléphone. C'est Isabelle, sa femme, qui lui annonce la nouvelle.

«- Allô, Driss ? Voici ce que je dis, voici tout ce que je dis ce jour-là :

- C'est Isabelle ?

-Ecoute, Driss, je préfère te le dire tout de suite. Un télégramme vient d'arriver de Casablanca, écoute Driss...

J'étais là, et à la même seconde, tout ce qui moi mourut et le reste acquit une vie demeurée. Ce fut d'abord le silence. Une pluie de silence » P. 19

I.6. Les effets de l'hallucination

Alerté d'abord par coup de téléphone, le narrateur sut rapidement que son père vient de mourir. Il était tellement ébranlé par la nouvelle qu'il ne pouvait demeurer attentif aux propos de sa femme même s'il tenait aussi longuement l'ecouteur. Dans « *Tout ce qui était moi mourut* » l'axe de résonance de la mort est fonctionnel dans les deux sens, en d'autres termes, c'est la nouvelle qui vient de tuer Driss puisqu'il est soumis à un examen médical dans le temps et dans l'espace.

Cela infère à l'idée que la mort les a touchés tous les deux au même moment. Et delà, « ce fut une pluie de silence » est un moment d'inertie et de mutisme. Par déduction, nous arrivons à la conclusion suivante : le narrateur n'est plus dans son espace, il est dans un univers différent, complètement atypique car il est furtivement transposé dans une sphère toubillonnante de sorte que tout ce qui se présente devant lui s'apparente à une destabilisation cosmogonique :

« Puis, à la place du silence, s'installa le vertige. Le bout de cigarette qu'on écrasait dans le cendrier se tordit comme un ver de terre. Et la main qui allumait une autre cigarette prit une forme nouvelle, devint courte et épaisse, dure comme de l'acier. Et, derrière le visage jeune aux yeux souriants avec un arrière-fond d'inquiétude. Il y eut celui du Seigneur [...] le seigneur était là assis sur une vieille caisse d'oranges, face au soleil, rigide et digne... » p. 20

C'est au paroxysme de cette douleur provoquée par la tristesse que les hallucinations s'enchevêtrent sur un fond de vertige. Nous proposons le tableau ci-dessous pour comprendre le transfert qui s'est opéré dans la mémoire de Driss :

- Le bout de cigarette —► Un ver de terre
- La main du docteur —► Un morceau d'acier
- Le visage de Kraemer —► Celui du Seigneur (père)
- La neige —► Le soleil p.20

A partir de ces éléments touchés par le transfert que nous assimilons à une métamorphose, il ressort que le narrateur-personnage est dans une dimension d'échappatoire pour contourner le mutisme imposé par la mort de soi ; une sorte d'introspection au fond de lui-même l'emporte dans un univers de survie où il peut rester en contact avec un extérieur comme le souligne Guy BELZANE dans son *La métamorphose* :

« *La métamorphose, comme mythe, est au cœur des cosmogonies sacrées qui fondent les civilisations. Omniprésente, bien sûr, dans les systèmes polythéistes, où elle constitue l'une des formes de communication entre les dieux, les humains et le monde, on la trouve également dans la Bible [...].* »⁴⁹

Cette déroute perceptive le maintient dans un brouillage où les éléments animés se transforment en objets et vice versa mais le convoque à la substitution du présent par une série de souvenirs enfouis de sorte que les interférences s'imbriquent simultanément. L'image du Seigneur prend plus d'ampleur dans ces hallucinations puisque il invoque les détails les plus anodins, avec minutie, dans une description harmonieuse :

« Le seigneur était là, assis sur une vieille caisse d'oranges, face au soleil. » p.33

Cette errance prend une dimension importante dans la mesure où le narrateur ne parle ni du diagnostic que vient de faire son docteur ni du traitement préconisé.

Dans une tentative de le faire revenir au point de départ, le docent l'interpelle :

« -Hé là ! Qu'est-ce qu'il y a ? Ça ne va pas ?... p. 21

Le narrateur ne branche pas. Mais il se met à réciter un verset coranique :

« Le coran disait : Que l'homme considère comment lui vient sa subsistance. Voici : Nous avons déversé l'eau en un déversement et Nous avons creusé la terre en sillons. Nous avons creusé la terre en sillons et Nous y avons fait croître les graines et des raisins, et des palmiers et des oliviers et des jardins pleins de merveilles, d'âge en âge. Alors, lorsque viendra la malédiction, le jour où l'homme fuira son frère et sa mère et son père et ses enfants, ce jour-là tout le monde trouvera sa sanction. Il y aura des visages souriants, confiants, sereins. Il y en aura d'autres couleurs de poussière. » P. 21

⁴⁹ BELZANE, G., *La métamorphose*, Editions Quinlette, Paris, 1990, P.4

Cette récitation n'intervient pas comme une réponse à l'interpellation du médecin mais la conséquence d'une errance dans l'Au-delà. Pour le narrateur, cet extrait du Texte Sacré constitue un refuge salvateur par lequel il tente de se mettre à l'abri du choc qu'il vient de subir. Le télégramme, étant une parole imprimée, est considéré comme source d'émanation de tout cet ébranlement. Dans cette perspective, le roman nous fournit, en premier temps cette image originale de soi chez le narrateur.

II. L'errance dans l'enchevêtrement des souvenirs

Ensuite, le narrateur, sous l'emprise du vacillement de la mémoire, se montre incapable de contrôler ses réflexes puisqu'il demeurerait insensible au reste du discours de sa femme :

« Le docteur Kraemer, derrière moi m'arrachant le téléphone... ». p. 17

Il replonge, encore une fois, dans les dédales des souvenirs, mais avec plus de précision en rapportant fidèlement les propos du Seigneur, tels qu'il les a entendus lorsqu'il était sous son « joug » :

« Le Seigneur disait : Peu nous importent les événements et la marche des événements. Voici six cents hectares de tomates, de blé dur et d'orge, pour les humains et les animaux. C'était une terre inculte depuis la nuit des temps, jonchée de pierres et de ronces. Dans ce pays tout au moins, Dieu ne déverse pas souvent l'eau en un déversement. Nous avons foré des puits, de nos propres mains que voilà. Parfois, il nous a fallu creuser à quarante-deux mètres de profondeur. Et maintenant, regarde, Driss. Ça grouille de vie. Le coran a raison : l'homme doit se demander constamment comment lui vient sa subsistance. » p. 22

Ce vacillement de la mémoire que nous assimilons à un voyage retrospectif permet l'émergence de deux plans parallèles dans le texte : Le pouvoir dimiurgique du Créateur et l'autorité d'un père qui, de son vivant, a transformé six cents hectares de terres jonchées de pierres et de ronces en champs de blé et d'orge. Mais, cette terre, rapporte le coran, a d'abord été creusée en sillons. Cette relation de cause à effet est par corrélation le seul processus ayant conduit « l'homme » à échapper à l'apocalypse sur terre. Chez le lecteur, une sorte de montage elliptique s'opère : le Seigneur est investi d'une mission divine sur terre, à savoir forer la terre juqu'à quarante –deux mètres de profondeur pour que « ça grouille de vie ».

Cette image de transcendance du père s'explique par les similitudes langagières présentes dans les deux discours.

II.1. Errance, confusion mémorielle

Par le biais de cette superposition des deux plans, nous constatons que la narration au niveau du récit premier est soumise à des allers-retours incessants de sorte que le temps de l'histoire devient de plus en plus élastique et en conséquence, l'errance narrative gagne en intensité.

Après cette longue « traversée », Driss est interpellé une deuxième fois par le médecin :

« Courage, vieux. Je vous raccompagne chez vous en voiture. Courage mon vieux... Je me suis toujours rappelé les mains du Seigneur, l'odeur de ses vêtements... » p. 22

En examinant ce passage, nous remarquons que le narrateur n'est pas en mesure de sortir de son univers pour deux raisons :

La première est qu'il ne se conforme pas à la cohérence de cette consolation qui tend à le faire revenir à son équilibre, puisqu'il replonge, encore une fois dans les souvenirs et s'enfonce davantage dans le silence.

La deuxième est que l'image du Seigneur apparaît à chaque fois que le docteur est en face de lui, dans sa proximité spatiale, corporelle. Cette substitution est un indice de réflexivité comme le souligne Lucien Dällenbach :

« L'énoncé supportant la réflexivité fonctionne au moins sur deux niveaux : celui du récit où il continue à signifier comme tout autre énoncé, celui de la réflexivité où il intervient comme élément d'une métasignification permettant au récit de se prendre pour thème. »⁵⁰

Dans ce cas, l'invocation de son père, est en plan asymétrique avec les propos du docteur Kraemer. Le narrateur ne s'aperçoit même pas qu'il est dans une voiture ; ses sensations demeurent non-fonctionnelles, une sorte de paralysie le maintient figé dans son espace intime, car seul l'odorat comme sensation agissant à distance est actionné dans la mémoire :

« Je me suis toujours rappelé ...l'odeur de ses vêtements. » p. 30

⁵⁰ DÄLLENBACH, L., *Le récit spéculaire*. Essai sur la mise en abyme, Paris, Editions du Seuil, 1997, P.62

Dans ce jeu de dédoublement, le récit prend une tournure spéculaire où chaque élément évoqué en appelle un autre de sorte que la narration devient de plus en plus lente et le lecteur est confronté au risque de perdre le fil conducteur de la linéarité des événements.

Nous constatons, alors, que le mouvement intermittent de cette « déambulation » se greffe dans la mémoire du personnage-narrateur, mais s'estompe légèrement comme pour tromper la vigilance du lecteur :

« Ils étaient tous là, Isabelle, sa mère, mes deux enfants.
Assis. Sagement. Comme s'ils écoutaient un concert... Il
n'y avait pas de terre... » p. 24

Tout de suite après :

« Et, en moi, lentement, s'élève le Cantique des morts :
Misère est notre misère et périssables sont nos corps. »

Cette fragmentation subite de la narration est aussi le corollaire d'un mouvement sporadique du récit. Elle évolue d'une manière intermittente pour nous signaler qu'à l'intersection des deux plans superposés les souvenirs de son père sont d'une intensité telle que le récit, dans sa structure interne, accentue cette altération de la narration de sorte que le noyau et la catalyse sont disproportionnés et hétérogènes, et comme c'est le cas dans le passage cité ci-dessus.

II.2. L'errance, une rupture

Ainsi, l'effet de cette confusion mémorielle va provoquer une situation plus grave chez le narrateur. Il adopte, en conséquence, une posture quelque peu subversive à l'égard des autres. Nous vérifions cette humeur « en tension » dans les passages suivants :

« -J'ai lu vos livres, poursuit l'homme qui s'était assis à
côté de moi. J'ai étudié votre œuvre avec la profondeur
qu'elle mérite... »

« Le reste de son discours se perdit je ne sais où, peut-être dans les éclats de rire qui fusaient dans mon dos, peut-être dans le ronronnement des moteurs.

« -Il y a l'engagement, n'est-ce pas ? Monologuait l'homosapien » p. 29

Driss entend la voix de son voisin mais ne semble pas écouter. Il est devenu auditeur taciturne, c'est pourquoi il se représente un univers hermétique. Il revient, quand même, à la « surface » comme pour échapper à l'harcèlement du voyageur à bord de l'avion où un couple mixte se fait remarquer par ses gesticulations :

« La femme riait, j'entendais son rire, je ne le voyais pas. »

« Derrière ses lunettes à monture dorée, ses yeux de myope étaient peureux. »

« [...] la phobie du sexe tournée en dérision...Je me surpris à sourire. » p. 32

D'un autre côté, dans le même passage, « peut-être », employé à deux reprises dans le même segment inscrit l'événement dans une modalité d'incertitude puisque le narrateur est dans l'impossibilité de contrôler aussi ses perceptions auditives. De plus, ses réactions ne se manifestent que dans un mouvement hallucinatoire. Ce dédoublement hétérogène va le conduire à substituer deux images :

Le conférencier —► Le chacal aux yeux éteints P. 42

La femme de Bouchaib —► La femme rencontrée dans le vestibule de l'hôtel. p. 56.

Mais, dans un ultime redéploiement, le narrateur retrouve un semblant d'équilibre à l'arrivée et réalise qu'il était soumis à rude épreuve. Il retrouve, par la suite, sa lucidité et une force d'esprit :

« Mon regard disait : j'ai compris. » P. 49

« [...] et je me suis levé et j'ai dit posément :
j'ai compris...humain ? » p. 50

A ce niveau de lecture, le récit est repris dans sa linéarité. Cela infère à l'hypothèse que Driss serait sorti de cette *déambulation*, donc il va passer d'un stade de mémorisation au stade de la réminiscence puisqu'il dit :

« Je reconnais le squarre de mon enfance. » p. 58

« Je reconnais la forteresse où j'ai vécu pendant vingt-ans. »

II.3. Le cimetière, espace d'oscillation entre la vie et la mort

Toutefois, la scène de l'enterrement le mettra dans une condition analogue de sorte qu'il n'arrive pas à maintenir cette compensation d'autant que le moindre détail le soumet irrémédiablement à l'image du Seigneur.

Ainsi, devait-il être confronté à une situation beaucoup plus ardue si bien qu'il sombre dans une forme de déficience que nous assimilons à une pathologie. Pendant l'enterrement, alors que les amis et les proches sont venus y assister en très grand nombre, le voilà, lui, en léger retrait par rapport à l'événement.

« [...] Madini alla ramasser la pelle du fossoyeur et me la tendit. »

« Je pris la pelle et je la considérai. »

«Elle était large, avec un manche très court. De celle qu'il utilisait pour le forage de ses puits. »

« Je plantais la pelle dans le monticule de terre et de gravats... » p. 84

Nous remarquons, dans ce passage, que l'action d'enterrer est transférée à celle du forage des puits.

Ce processus qui s'est opéré dans la mémoire de Driss est dû à un élément déclencheur qu'est « la pelle ». L'isotopie de la mort avec une l'occurrence de « pelle » qui est marquée par des pronoms anaphoriques et cataphoriques. A notre avis, elle fonctionne en métaphore obsédante. C'est pourquoi, nous considérons cette bifurcation comme une errance supplémentaire qui le conduit au fantasme à l'état pur car il fait du cimetière un espace où le processus de la mémoire se meut dans un rythme accéléré.

Dans ce sens, le lecteur est dans une dimension circulaire, il a l'impression que *Succesion ouverte* est en rupture totale avec le récit-premier.

Car le narrateur focalise longuement sur l'espace du cimetière pour nous le représenter comme point de jonction entre la vie et la mort. Mais, pour lui, la frontière entre les deux moments n'est pas évidente:

« -Oh ! Oui, dis-je. On peut partir et continuer de vivre. Et on peut être mort et vivre quand même. » p.181 dira-t-il à Madini, son frère, juste après l'enterrement de leur père.

Dans cette réplique fonctionnant en chiasme comme le définit J.Fontanille, cette figure de rhétorique *est celle du conflit sémantique (affaibli) qui se résout par une connexion systémique de type topologique*⁵¹.

Driss met en fusion deux vocables : « partir » et « vivre », le premier infère à la mort, le deuxième à la vie. C'est dans ce sens que l'espace du cimetière fonctionne comme « microcosme » de cette dualité entre la vie et mort. Comme c'est un endroit choisi par les vivants pour les morts, il symbolise le voyage vers l'Au-delà dans la Tradition monothéiste. La valeur que nous lui attribuons par connotation est relative à la régénération. La même image nous est livrée par la présence de l'arbre dans le texte. Dans une description « hâtive », le narrateur nous la présente sous une redondance sémique dans « if », « cyprès », « arbre », « la greffe » etc...en symétrie avec l'oiseau et l'enterrement.

« Je ne saurais dire s'il s'agissait d'un **if** ou d'un cyprès, s'il était jeune ou vieux, mais il y avait là un **arbre**. » p. 79

Si le narrateur est incapable de discerner entre un « if » et un « cyprès », entre « vieux » et « jeune » à l'entrée du cimetière, cela s'apparente à un indice de confusion qui tend à resserer davantage le nœud de son récit où tous les objets qui s'offrent sur son passage renvoient à l'image du Seigneur. Ils constituent, eux aussi, des éléments déclencheurs de la dimension mémorielle.

⁵¹ FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Presses Universitaires de Limoges, 1999, P. 143

III.4. L'arbre - symbole de l'immortalité

Examinons l'exemple de l'arbre dans quelques séquences du roman pour comprendre ce qu'il peut signifier dans le texte littéraire. D'abord, dans les religions monothéistes, c'est l'image de la filiation, du Bien et du Mal et de l'immortalité. Ensuite, dans la mythologie grecque, l'arbre, tel que le cyprès, est d'après une légende, l'histoire d'un chasseur, un des amis d'Appolon qui s'est métamorphosé en cyprès avoir tué sa biche par erreur.⁵² Pour laver l'affront, il décide de se consacrer à veiller sur les morts. Prenant appui de cette explication, nous le situons dans la cosmogonie des éléments animés. C'est pourquoi, dans ce passage, il ne paraissait ni vieux ni jeune pendant la cérémonie de l'inhumation du Seigneur. Son moment de métamorphose s'est arrêté, il n'appartient ni au passé ni au présent. Sur l'une de ses branches, un oiseau y est perché mais, le narrateur réussit à identifier l'espèce : c'est un serin.

« Tant que le fossoyeur creusa et pelleta, l'oiseau chanta. »

« (...) quand il jaillit...et prononça d'une voix grave : Misère est notre misère et périssables sont nos corps, l'oiseau se tut. » P. 54

Le serin est un symbole quasi universel de « l'âme métamorphosée après la mort », *il incarne dans la mythologie de l'au-delà « l'âme désincarnée » que l'on suppose capable d'évoluer dans les airs avec l'aisance de l'oiseau*⁵³

En se référant à cette interprétation, le serin perché sur la branche du cyprès est l'âme du Seigneur. Et ce chant de l'oiseau ponctue métaphoriquement les mouvements du fossoyeur dans une parfaite synchronie. Nous arrivons, par le biais de ce rapprochement à la conclusion suivante : la mort est un jour de naissance, voire de régénération, à l'image de l'arbre.

Par analogie, la tombe que le fossoyeur creuse est un « forage dans la mémoire »⁵⁴ du narrateur tel qu'il l'a hérité:

⁵² [Http// :www.lesmurmursduvents.blogspot.com](http://www.lesmurmursduvents.blogspot.com)
consulté le 07 avril 2011.

⁵³ www.outre-vie.com Consulté le 07 avril 2011.

⁵⁴ Expression empruntée à Stéphanie DELAYRE dans son *Driss Chraïbi, une écriture de traverse*, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 134

« Creuse un puits et descends à la recherche de l'eau. La lumière n'est pas à la surface, elle est au fond. Partout, où que tu sois, et même dans le désert, tu trouveras toujours de l'eau. Il suffit de creuser. Creuse, Driss, Creuse. " P. 185

Dans cette juxtaposition de phrases, le glissement de sens des deux signifiants s'opère métaphoriquement : *l'eau* et *la lumière* jaillissent. Implicitement, elles émanent d'une même origine. Par conséquent, elles constituent les deux fondements de la vie. Dans ce passage, la scène de l'inhumation se transforme en forage d'un puits :

« Quand je voyais sa tête disparaître dans le puits, je ne savais jamais quand elle en émergerait de nouveau. C'était à la recherche d'eau qu'il descendait, « la source de la vie », disait-il. » P. 83

C'est cette image qui obsède l'imaginaire du narrateur si bien qu'il s'étale longuement sur cette thématique laissant le récit-premier en suspend.

Et nous lisons un peu plus loin :

« Le Seigneur parlait de greffe et d'**arbre** »

Et non seulement la greffe avait pris, mais **l'arbre** n'avait jamais donné autant de fruits (...) comment dire ? Les fruits se sont desséchés sur l'**arbre** (...) je n'avais pas trouvé un seul petit lopin de terre où enterrer mon **arbre** mort depuis longtemps. »
p.180

Dans *Succession ouverte* « l'arbre » est manifestement présent parce qu'il « *est l'image par excellence de la vie dont les origines demeurent cachées(...) symbole par son essence du devenir, tout en étant le temps en mouvement.* »⁵⁵

Cette oscillation entre « arbre » dont parle le Seigneur et celui évoqué par le narrateur instaure une écriture énigmatique, notamment dans le dernier segment où Driss ne sait où « *enterrer son arbre mort depuis longtemps* », comme pour se reprocher le fait d'avoir été coupé de ses racines depuis son installation en Europe.

⁵⁵ ZELICHE, Mohamed-Salah, *L'écriture de Rachid BOUDJEDRA*, Editions Kartala, alger, 1999, P.151

C'est à ce niveau, donc, à notre sens, que dans le texte, tous ces récits seconds qui viennent s'imbriquer constituent une forme de brouillage pour le lecteur.

Dans ce texte où l'univers diégétique est d'abord, contaminé par la dimension mémorielle, le Lecteur Acteur est constamment soumis à une réception mitigée du fait de la lenteur de la narration, ensuite, désarticulé dans sa structure par l'introduction de thématiques diverses où les personnages évoluent dans une rupture totale avec le je narrateur dans un espace qui ne renvoie à aucune référentialité.

IV. La reconfiguration de l'espace

Ce jeu de superposition d'images est récurrent dans le texte, nous en avons fait mention dans le chapitre précédent.

Cette interférence s'inscrit subrepticement en favorisant une certaine distanciation par rapport à l'espace qui commence à se reconfigurer pour lui. Parce qu'à travers la baie vitrée, *cette maison dont la façade grise, barbellée d'échafaudages avec des rectangles béants et noirs* s'apparente à un sarcophage d'autant que Driss commence à projeter cette instabilité du Moi sur le monde extérieur. Alors, métaphoriquement, tous les éléments relatifs à l'espace s'articulent autour de cette obsession de la mort.

En conséquence, le narrateur perçoit le visage de son père sortir de ce sarcophage. Ce monde possible n'existe qu'à travers cette spatialité signifiante que nous offre le texte comme le souligne B. Wesphal :

« Il y a, à tel moment, un monde calme et reposant. Surgit soudain un visage effrayé qui regarde quelque chose hors champ. Autrui n'apparaît ici ni comme un sujet ni comme un objet, mais, ce qui est très différent, comme un monde possible, comme la possibilité d'un monde effrayant. Ce monde possible n'est pas réel, ou ne l'est pas encore, et pourtant n'en existe pas moins: c'est un exprimé qui n'existe que dans son expression, le visage ou un équivalent de visage »⁵⁶

Les « locataires » de cette nécropole « *Hommes, femmes, tous les passants avaient des visages gris et neutres, fermés, comme si chacun d'eux transportait avec lui, son propre problème.* » (p.12) occupent l'espace dans un silence taciturne ; ils ne communiquent pas. Ils appartiennent à un monde qui leur est propre, vivant en symbiose avec leur ville ; le narrateur

⁵⁶ *Ibid.*, p. 45

les voit prendre une trajectoire unilatérale avec un rythme constant et lourd puisque chacun d'entre-eux « *transportait son propre problème* ».

Cette image de « transport » construite par hyperbole nous peint ces passants aux visages gris, neutres et fermés à la manière d'une file d'esclaves en plein labeur. Ils se meuvent dans cet espace urbain, oppressant, ébranlé par le verglas et la grisaille de cette fin d'après-midi de septembre. Cette dysphorie est manifestement établie par d'abord, les rapports disjonctifs imposés par le silence que les passants entretiennent et ensuite, par la prédominance du gris comme couleur du ciel, de la façade de la maison et des visages fermés. Conséquence logique en terme sémantique : ces passants sont, par fusion, des êtres morts et enterrés dans cette immense nécropole. Ce « malaise d'espace » éprouvé par le narrateur est fourni par bribes d'informants subrepticement dispersés dans les différents passages. En effet, la description dans *Succession ouverte* ne fonctionne pas sous son aspect traditionnel de pause dans le récit, mais elle est prise en charge par des discours de la subjectivité. Autrement dit, comme le définissent Bourneuf et Ouellet, parlant de l'espace⁵⁷:

« *Loin d'être indifférent, l'espace dans un roman s'exprime donc dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre.* »

Ce « quelque chose comme Strasbourg » est un non-lieu, non défini, un quelque part, un espace « projeté » selon la géocritique. Cet espace qui est représenté dans le texte est dénué de toute référentialité ; il n'est que le produit d'une juxtaposition d'images successives ayant « germé » dans la mémoire d'un personnage en quête de répit aux souffrances de la solitude et notamment de la désillusion :

« J'ai vu l'Occident prôner l'humanisme et agir en cruautés. Et, assis entre deux portes fermées, j'ai tant crié à la fraternité humaine et à la connaissance mutuelle que j'en suis devenu malade, insomniaque et tressautant au vol d'une simple mouche. Et, par contre-coup, dans ma solitude, je me suis recréé une terre de mirages et de vérité... » p. 180.

C'est pourquoi, chez le narrateur, le mode de l'agir corrobore cette série de remémorations l'ayant conduit à la *non-coïncidence* avec lui-même qui s'exprime à chaque instant, notamment lorsque le regard est fixé sur un élément de cet espace, la narration en tant que monde de la praxis est elle-même soumise à une rupture. Dans ce sens, si Driss est devenu « faillible » au sens ricoeurien, c'est qu'il est aux limites de ses capacités intrinsèques devant ce déferlement d'images en duplicité qui lui viennent de l'extérieur créant chez lui »

⁵⁷ BOURNEUF, R. et OUELLET, R, *L'Univers du roman*, Paris, P.U.F., 1972, p.100

une faiblesse qui permet l'avènement du mal. »⁵⁸ Ce mal dont parle Ricoeur est involontaire appartenant au domaine de la possibilité, il n'est que le résultat de la tension entre le *signifier* et le *percevoir* et de ce fait, à chaque instant, l'image du Seigneur lui surgit à l'esprit pour l'enfoncer dans l'errance. En conséquence, cet espace devient un point focal déterminant de cette disjonction. L'espace urbain, en somme, devient aliénant.

IV.1. L'espace maghrébin

Dans la littérature maghrébine d'expression française, l'espace a été de tout temps évoqué de la façon la plus singulière.

Cependant, dans de nombreux textes, sa signification est plurielle. Examinons d'abord, la question de l'espace sur le plan théorique. Comme partie prenante d'un récit, l'espace imaginaire se veut le soubassement de l'illusion du réel car il n'est construit que dans l'écriture. Sa fonction primordiale est de faire évoluer l'intrigue. Il constitue le lieu d'investissement des personnages. Ces derniers peuvent être identifiés s'ils se meuvent dans un cadre précis. Dans son mode de description, il est susceptible de connoter des tendances idéologiques s'il infère à une digression. Dans la structure interne d'une nouvelle comme genre narratif, par exemple, il peut constituer un indice assurant la structuration du récit, et en particulier lorsqu'il s'inscrit en perspective, c'est-à-dire consécutif, annonçant une action à venir.

Dans ce sens, nous parlerons d'espace perçu selon un itinéraire entrepris par le narrateur. Au cas où le narrateur serait en position immobile, l'espace est perçu dans sa statique. Mais, dans le nouveau roman, l'espace est devenu actant, intervenant même dans sa relation avec le personnage qui s'y meut où le perçoit.

Dans ce cas, il revêt une charge symbolique. Sa représentation n'est pas chose aisée pour le lecteur car dans le texte les indices s'infiltrant en contiguïté dans les passages narratifs de sorte qu'il demeure délicat d'en déceler les segments descriptifs relatifs aux actions dans un récit, n'est-ce le savoir du lecteur. Car dans les nouveaux textes, l'espace, étudié sur un plan géocritique, est dévoilé dans sa *stratigraphie* mais découvert par strate selon la perception du personnage ou du narrateur, il ne prend forme qu'au fil de la lecture, autrement dit sa

⁵⁸ RICOEUR, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p.162

représentation globale n'est définie qu'en fin de parcours narratif. Toutefois, si dans un texte, le scripteur tend à rendre la description austère, c'est le texte qui s'en charge pour lui donner de l'ampleur parce que champ de construction d'où l'extension de l'espace imaginaire donnera plus de crédibilité à la narration d'abord, et à la diégèse ensuite.

Dans cette perspective, le romancier opère par le jeu de l'apparence, voire de la confusion comme le notent R. Bourneuf et R. Ouellet :

« (...) *Quand les indications sont trop peu nombreuses, trop vagues et contradictoires, cela explique le désir du romancier d'entretenir la confusion pour plonger le lecteur dans le mystère et le rêve.* »⁵⁹

Ainsi, l'univers romanesque devient tributaire d'une instance narrative assurant la description de l'espace par le biais d'un foyer de regard : le point de vue par lequel se détermine la position du narrateur dans l'intrigue. Il peut être omniscient et omniprésent dans l'histoire qu'il raconte avec une vision illimitée en dominant les personnages et leurs comportements et instaurer une narration en analepses et prolepses, sans être représenté dans la fiction, il s'agit d'un récit non focalisé. Dans ce cas, il anticipe sur la perspective des personnages puisqu'il connaît leur mode de pensée et leurs projets, mais n'en distille que le minimum d'informations sur eux pour mettre le lecteur dans des situations d'attente ou sur de fausses pistes afin de le dérouter, d'où le pouvoir interprétatif s'annonce mitigé. D'un autre côté, il peut adopter une autre position avec une vision limitée. Dans ce cas, il n'avance que ce qu'il voit ou entend, et par conséquent, il est représenté dans la fiction. Par contre, dans certaines situations, il peut apparaître avec un « je » se cachant derrière un « il » pour signifier qu'il est en mesure de témoigner et s'impliquer dans les événements sans être le héros de l'histoire, c'est-à-dire, être en mesure de relayer le héros dans la construction de l'espace et participer momentanément à certains événements. Dans le cas de *Succssion ouverte* le récit est pris en charge par un narrateur homodiégétique parce que ce dernier est le personnage principal de l'histoire.

Donc, l'espace qu'il construit n'émane que de son point de vue, et dans ce sens « *la narration homodiégétique donne accès à la subjectivité [...] donc à un monde privé, fantasmatique,...* »⁶⁰

⁵⁹ R. BOURNEUF et R. OUELLET, *Univers du roman*, Paris, PUF, 1972.

⁶⁰ FALCO, M., *La poésie néogothique* de Patrick Mc Grath, [http : //www.publibook.com](http://www.publibook.com)
Consulté le 12 04 2011

VI.2. Espace de l'euphorie

Cet espace intériorisé et transcrit par le flux de pensées et de souvenirs devient un versant d'images en superposition qui va s'estomper rapidement dès le moment de l'atterrissage de l'avion :

« Le vent faillit me faire tomber de la passerelle, dès que j'eus posé le pied. Il venait du désert, libre et sauvage. Il remplit mes bronches d'un seul coup, à éclater, de chaleur, d'oxygène, et de lumière. Depuis plus de vingt-quatre heures, j'étais mort à toute sensation, sauf à celle-là : l'appel à la vie. » p. 44

Dans ce passage, cette fin de voyage que Driss a entrepris pour regagner les siens, présente un espace extérieur qui s'inscrit en rupture radicale avec son univers intime. Ce dernier qui étouffait de traumatismes et de claudisation jusqu'à contempler les objets qu'à travers la *fenêtre vitrée et le hublot* est maintenant surpris par le vent qui venait du désert. Le « vent » repris successivement sous la forme anaphorique dans les phrases avec le pronom « il » a une fonction métaphorique. La personnification de cet élément cosmique trouve une originalité textuelle dans les associations suivantes :

Le vent faillit me faire tomber
Il..... venait du désert
Il..... libre et sauvage
Il remplit mes bronches

En ce sens, nous supposons que cet élément textuel demeure suffisant pour créer une image d'une force qui *fait naître* puisqu'il l'extirpe de son univers de malaise. Cet extérieur est traduit aussi par d'autres éléments de même nature : *la chaleur, l'oxygène et la lumière* qui, par extension, sont l'essence de la vie. Ce « renouvellement cosmique » qu'il découvre sur la passerelle suggérant une luminosité de l'espace, infère à une transposition d'un état à un autre, voire d'une disjonction de deux lieux que le narrateur semble connaître parfaitement. La description prend, alors une dimension autre : elle passe de la *mimésis* à la *sémiosis*, d'autant qu'il se disait qu'il était déjà mort *depuis vingt-quatre heures et qu'il en était revenu grâce à cet appel, celui de la vie.*

Cette incidence de l'espace sur Driss est manifestement établie dans le texte avec ce champ lexical de la cosmologie. Si le narrateur se sent capable de respirer à plein poumons avec ce

vent qui venait du désert, c'est que l'espace en a favorisé les conditions comme le souligne H. Mitterrand :

« L'espace est un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action [...] la transgression génératrice n'existe qu'en fonction de la nature du lieu et de sa place dans un système locatif qui associe des marques géographiques et des marques sociales. »⁶¹

IV.3. Perception de l'espace et signifiante

C'est dans le processus interactif entre le texte et le lecteur que s'opère le déplacement vers un autre espace convoité par le biais de l'écriture. Cet espace est destiné à être identifié selon la référentialité que construisent les signes du texte. Toutefois, l'on parlera de rive d'égarement lorsque le lecteur puise dans sa propre référentialité, c'est-à-dire se fier au hors-texte. Parce que « [...] *cela force (le lecteur) à chercher le sens à l'intérieur du nouveau cadre de référence donné par le texte. C'est ce nouveau sens que nous appelons signifiante.* »⁶² qui instaure la référence du texte dans un « *effet de sens* » par le discours.

Dans *Succession ouverte*, le personnage-narrateur va se mouvoir dans un espace comme point de départ qui le conduira à actionner le descriptif en fonction de ses agissements, de ses pensées et des réactions des autres personnages.

IV.4. L'air d'atterrissage : prélude d'une description métaphorique

Dans l'affleurement de cet espace, le lecteur est installé dans une logique de disjonction géographique : espace occidental / espace maghrébin ; le narrateur est arrivé à destination après avoir passé quelques moments à bord d'un avion en provenance d'Europe.

⁶¹ MITTERRAND, H., cité in *L'espace comme enjeu chez trois écrivains d'Algérie*. Mémoire de Magistère de Kacédi Kheddar Assia. Université d'Alger, 1988.

⁶² RIFATERRE, M., « *L'illusion référentielle* », Littérature et Réalité, p.8

« *S'il y a un geste vital qui relève de l'entre-deux, du rapport entre soi et l'Autre, entre soi et d'autres figures de soi, c'est bien le geste d'habiter, d'occuper un espace, de s'y mouvoir et d'y rester, d'y arriver et de le quitter* »⁶³

Pour Driss, tout ce qui compte avoir de l'importance en ces instants de débarquement, c'était le fait de retrouver cette « chaleur » qu'il a perdue depuis le départ.

Dans le texte, les segments descriptifs sont quasiment absents. Un seul détail semble inférer à la description du lieu dans le discours du narrateur :

« Lentement, tout secoué de frissons, je descendis les échelons. » p. 44.

Cette image d'émotion surgit et connote le silence sous lequel se recroqueville le narrateur, c'est pourquoi la description du lieu est métaphoriquement assurée par le truchement du discours.

C'est dans cette aire d'atterrissage que le vieux paysan attend, depuis l'aube, l'arrivée du couple, son fils Bouchaib et sa femme, une européenne. A peine, l'enfant eût posé les pieds sur le sol que le vieil homme commence à hurler de joie :

« Ooooohoooo ! Bou-chaib ! Ooooohoooo ! Mon fils ! » p. 45

Un cri que le narrateur transmet dans le discours direct comporte cette onomatopée du hurlement pour transposer le lecteur dans les fantasmes du personnage.

« Le hurlement monta d'au-delà de la barrière blanche, traversa l'aire d'atterrissage et vint éclater derrière moi, comme une grenade, aux pieds du couple mixte qui empruntait la passerelle. Mais c'était comme s'il venait du fond des âges. » p. 46

Ce cri est d'une intensité importante car il se manifeste dans un mouvement parabolique à la manière d'un projectile tiré de loin. « Monter d'au de-là », « traverser », venir éclater » sont les trois segments locatifs qui suggèrent qu'il émane d'une source lointaine mais qui avait pour cible le couple mixte. Ce cri que le narrateur qualifie d'« hymne à la joie » est « effrayant à entendre ». La perception auditive du personnage- narrateur suit exhaustivement la trajectoire de ce bruit qui s'abat aux pieds du couple en

⁶³ SIBONY, D., *Entre-deux. L'origine en partage*, Edit. Seuil, 1991, p.219

s'amplifiant : « comme un grenade ». Ce mouvement du cri est parallèle à celui du débarquement où les voyageurs s'apprêtent aux formalités de la douane de sorte qu'il s'installe comme une véritable synchronisation avec le mouvement des passagers. Ce cri mêlé à la cohue amplifie l'espace comme le soulignent Gilles Deleuze et F. Guattari :

« (...) ce qui occupe l'espace lisse ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme dans le désert, la steppe ou les glaces. »⁶⁴.

Si le narrateur le compare à un bruit venant « *du fond des âges* » c'est qu'il infère à son originalité de cri propre au maghreb, un cri séculaire, mythique ayant comme espace spécifique toute l'étendue géographique sans limite où les êtres et les objets peuvent évoluer sans règle ni conventions préalables, à l'image du vieil homme qui pointe à l'aéroport dans un état de débréité en compagnie d'un bestiaire :

« Un vieux paysan sec et noir comme un baton brûlé, pieds nus, tête nue, vêtu tout juste d'une chemise, crotté jusqu'aux genoux et jusqu'aux yeux couleur de poussière. Il ne chevauchait pas sa monture. Il y était couché de tout son long : un petit âne qui ressemblait à son maître comme un frère, râpé, pelé, la langue et la mâchoire pendante et les yeux exorbités... » p. 45

Cette description du personnage présuppose que ce vieil homme n'accorde aucune importance à cette cérémonie d'accueil réservée aux passagers et par conséquent, il impose un code de conduite, voire de langage qu'il a hérité, celui d'un entourage, de toute une société dans laquelle il se manifeste dans son nomadisme. Ce « Ooooohoouo ! » répété trois fois consécutives dans le même passage fait redondance, crée des infléchissements et fonctionne comme un code par lequel le paysans veut s'affirmer dans ce « *désert au porte de la ville* », donc, il s'inscrit dans le hors-code qui menace « *la machine sociale* ». Dans le domaine de la géophilosophie de Deleuze et Guattari qui relève du domaine de la géocritique, ce désir du père de Bouchaib est de s'approprier cet espace en s'appropriant son propre discours indépendamment de tout ce qui semble entravant pour lui. Ni la barrière blanche qui se dresse devant lui et soigneusement surveillée par le jeune policier, ni la menace d'être conduit au commissariat au cas où son âne produirait le moindre dégât ne semblent le dissuader.

⁶⁴ DELEUZE.G., et GUATTARI.F., *Mille plateaux*, Tunis, Editions cérés, p.598.

Autrement dit, le vieil homme s'approprie l'espace, se crée une « *ligne de fuite* » en se subjectivant au moment où il aperçoit son fils dans cette aire d'atterrissage. Il ne veut en aucun cas se laisser « *territorialiser* » par les regards :

« Nous qui étions là, dans nos vêtements de civilisés, passagers, policiers, douaniers, badauds, emportés par cette corrida sauvages où l'homme et l'animal étaient des êtres bruts, nous n'étions plus qu'une paire d'yeux... » p. 46

IV.5. L'espace entre nomadisme et sédentarisation

Cette théâtralisation de la scène d'accueil se transforme, par la suite, en scène dramatique parce que le l'enfant attendu s'ingénie par tous les moyens à esquiver le face à face avec le père en signifiant à la compagne qu'il s'agirait d'un « domestique » :

« Tu le connais, chéri ?

Qui ça ?

-Mais cet homme, voyons ! On dirait que tu es aveugle.

Quel homme ?

Je ne comprends pas l'arabe, dit-elle. Mais il me semble que cet homme t'appelle depuis un bon moment. Tout le monde s'en est aperçu, sauf toi...

Oh ! Mais tu as raison ! C'est un vieux domestique... un vieux domestique qui m'a vu naître. Je t'avoue que je ne l'ai pas reconnu »

- Mais lui, il t'a reconnu tout de suite, cria-t-elle sur un ton aigu. Et il là, à pleurer et à t'appeler par ton nom... » pp. 51-52

Dans ce long passage, le narrateur nous livre une image de rupture entre le père et son fils. Ce dernier, après une absence de cinq ans en France, ne s'attend pas qu'il soit interpellé dans ces conditions, il feint d'oublier qu'il a des attaches dans ce pays dont il vient de fouler le sol. Confondu devant sa compagne, il s'enfonce dans le vice du mensonge en traitant son père de domestique puisqu'il demeure insensible à ses pleurs. Dans ces répliques, il veut le cerner dans sa territorialité de nomade même en tant que père parce que cet espace lisse est

un espace des possibilités, de la non-frontière dont il s'est détaché. Par cette attitude, il renvoie son géniteur dans son espace :

« -Tu vas bien, mon fils ? disait le paysan. Tu manges bien ?
Tu n'es pas malade ? C'est ta femme ? Oui, je comprends, elle
est timide, je ferai tout pour qu'elle se sente chez elle...
Regagne ton village, dit Bouchaib, et attends-moi, je viendrai
peut-être demain, peut-être après-demain. Le temps d'installer ma
femme à l'hôtel. » p.53

Ce face à face s'achève sur une volonté de signifier au père que la rupture est consommée. Dans le texte, cette disjonction infère à celle du migrant, lui-même d'origine nomade, et le nomade. Bouchaib fuit son espace par l'effet de l'acculturation tandis que le père s'y accroche si l'on se réfère à la conception suivante :

« Le migrant quitte un milieu devenu amorphe ou ingrat, le nomade est celui qui ne part pas, qui ne veut pas partir, s'accroche à cet espace libre. »⁶⁵

Deuxième cas de rupture exercée sur le vieux paysan est celui de sa conduite au poste de police pour avoir cassé les lattes de la barrière. (p.55). Son exclusion de cet espace lisse est le corollaire d'une déterritorialisation car le vieil homme s'est laissé emporté dans son errance alors qu'il se trouvait dans un espace institué comme strié par la présence de cette barrière blanche. Dans *Succession ouverte* la présence du paysan et du bestiaire sur les lieux est considérée comme illégitime parce que toute l'assistance voulait lui faire croire qu'il se meut dans un espace sédentaire. Mais, dans son univers imaginaire, le paysan, même conduit au commissariat de police pour être incarcéré est traité d'une manière affectueuse :

« Allez, viens avec moi, viens au poste. Je te l'ai dit : il ne fallait pas toucher à cette barrière. Allez, viens, grand-père, viens. » p. 55

⁶⁵ Op.cit., p

IV.6. La rue : Univers de la mendicité

La description de la rue est à peine établie dans un mouvement d'esquisse ; le narrateur se trouvant à bord d'une voiture, n'a même pas daigné regarder cet extérieur dont le déferlement des objets ne s'est achevé qu'à l'arrivée du « *bolide* » :

« Dans un rugissement de turboréacteur la voiture venait de bondir et, à partir de ce moment-là, rien ni personne ne put l'arrêter. »

« Debout au milieu de la foule, j'écoutais décroître le rugissement. Quand je n'entendis plus que la rumeur de la rue, je sus que le bolide était à l'autre bout de la ville. » (pp.57-58)

Ce sont les seuls passages du texte où le narrateur évoque la distance qu'il a parcourue entre l'aéroport et la ville. Nous constatons que l'itinéraire en a été brièvement raccourci dans la simultanéité de deux actions au passé simple. Néanmoins, cette description se résume en ce segment « à l'autre bout de la ville » pour escamoter tous les repères situés au passage. En les esquivant du regard, le narrateur les subjectivise avec la particule « rien ». Le moyen de transport qui lui permet de se déplacer est métaphoriquement interprété comme bête sauvage dépourvue de toute sensation. Cette vitesse par laquelle s'exécute la « *machine endiablée* » est en dimension proportionnelle avec celle de la rumeur de la rue dont parle Driss.

Il s'agit de l'enterrement du Seigneur qui est annoncé dans tous les journaux de la ville, c'est pourquoi, tout semble se produire à la hâte. D'ailleurs, ce « bolide », faisant partie des biens du Seigneur, car portant l'inscription « Société Hadj Ferdi Taxi et Transports Casablanca » (p.58) est en plein « rugissements » telle une bête blessée qui fuit tout droit vers son terrier.

Dans le texte, la représentation de la rue est subjective, autrement dit, elle n'est perçue par le narrateur qu'en fonction de l'impression qu'il risque de rater cette occasion puisque le douanier lui a confirmé qu'il dispose de peu de temps pour s'y rendre :

« Le douanier se tourna vers moi et me rendit le passeport...-
Vous ferez bien de vous dépêcher... » p. 45

C'est à l'arrivée que le narrateur prend contact avec la rue, toutefois sans la renvoyer à un référent spatial, elle ne porte ni dénomination, ni localisation géographique par rapport à l'emplacement de la maison familiale. Le seul contact que nous relevons dans le texte est celui de la présence d'une foule venue pour la circonstance :

« *La foule est là, hurlante, gesticulante et inombrable...* » p.58.

Cette description de la foule de part sa posture est indicielle dans le texte. Elle connote un projet de mendicité :

« Ecoutez : tandis que je gravis le perron, un mendiant se suspend à mon bras, à qui j'ai sans doute fait l'aumône quand je n'étais qu'un enfant [...] et chasse la nuée de gosses de tout sexe qui dansent autour de moi et chantent leur faim. » p. 54

C'est à travers la description de cette scène de mendicité que le narrateur nous livre une image pure de la double disjonction.

D'abord celle des mendiants qui semblent investir la rue et l'occupent en maîtres abolus, ce qui les relègue au rang des exclus, mais dans les moments forts de l'offrande, ils sont capables d'appliquer leur propre code, c'est-à-dire s'exclure les uns les autres par la force.

Ensuite, ce sont les plus vulnérables d'entre-eux qui cèdent le terrain aux plus forts même s'ils crient leur faim.

Mais, souvent, ils ont droit à la nourriture :

« Ici devant ce fauteuil personne n'a faim. Ma mère vide les plats dans une bassine et charge l'un de mes neveux d'aller les distribuer aux pauvres. Il ne va pas loin : il n'a qu'à ouvrir la porte et les pauvres sont là, dont le nombre est légion, comme si ce pays était la patrie des affamés de la terre et leur capitale le square où se trouve la maison du Seigneur. C'est bouleversant de voir l'un de ces enfants manger de la viande. C'est pour cela que, moi, je n'ai pas faim. p. 92

Dans ce passage, le narrateur souligne le caractère hypocritique de cette action. Loin d'être de l'aumône, elle est peinte en une simple tâche ménagère qui consiste à se débarrasser des

restes de la nourriture. Si Driss est révolté de l'image de cet enfant qui mange de la viande, il ne le « distille » que sur un euphémisme :

« C'est pour cela que, moi, je n'ai pas faim ». Cette figure de style met le lecteur dans une interprétation qui renvoie au-delà du monde humain. L'enfant dont parle le narrateur est par métonymie toute la génération montante qui ne trouve refuge que cet espace public.

Parfois, c'est toute *la population de mendiants*, à son tour qui doit être chassée par l'effet d'un coup de force :

« La porte s'ouvrit et un géant des cavernes s'encadra dans l'embrasure. La porte fut comme arrachée, comme engloutie dans une trappe le mendiant, les gosses s'étaient enfuis à toutes jambes » p. 61.

Cette fuite collective est régulée par un code formel imposé par Najib, le frère de Driss. Son surgissement renvoie à une image qui infère au monde animalier.

Dans ce sens, la caractérisation de cet espace public maghrébin se construit en modèle métaphorique :

« le square de mon enfance » p. 58,

« Il n'y a plus un seul arbre », p. 59

« seules, en ont subsisté les grilles » p. 60

« capitale des affamés » p. 92.

C'est pourquoi cette représentation de la rue est évoquée sous l'angle de la perception que le narrateur maintient en fonction du monde des exclus ou des mendiants. Dans le texte la dimension spatiale est tributaire de l'intrusion du discours, le discours de la dénonciation d'une situation révoltante.

Driss s'est vite aperçu que le mendiant qui s'accroche à son bras est celui qui l'avait vu grandir. Implicitement, le temps s'est arrêté pour cette catégorie de population. Le même mendiant exerce cette double rupture devant le narrateur :

« Il appelle sur ma tête la bénédiction du ciel et chasse la nuée de gosses de tout sexe... »p.59

Cette scène de l'antinomie entre « *implorer le ciel* » / « *chasser les gosses* » est un indice assez pertinent d'une isotopie de la déchéance qui va suivre à chaque fois que le personnage narrateur se rapproche de l'entrée de la maison. Ces indices « *avertissent le lecteur du changement de dominante textuelle, ils le préviennent du fait qu'un nouveau pacte de lecture lui est proposé qui modifie les données et ses horizons d'attente.* »⁶⁶

IV.7. La maison du Seigneur : univers de la disjonction

Dans *Succession ouverte*, l'horizon d'attente du lecteur est transposé sur un autre type de décryptage : le narrateur ponctue la diégèse en introduisant quelques segments du fantastique pour appuyer le caractère de l'étrange dans la description de la maison familiale qui est caractérisée avec des détails soumis à la binarité : haut / bas et toute la sémantique qui en découle.

Au départ, notons que cette description est enclenchée selon un point de vue interne puisque le personnage-narrateur, continuant à s'exprimer avec un « je », libère son langage en se fiant à sa perspective mémorielle :

« Je reconnais la forteresse où j'ai vécu pendant vingt ans [...] la dorure en béton... »
p. 58

Selon le narrateur, cette construction est d'une solidité telle qu'elle infère à un espace hermétique. Elle s'inscrit en opposition avec l'espace des mendiants.

Devant la porte d'entrée, Driss a toutes les peines du monde à convaincre le « *géant* » que c'était bel et bien lui, le frère, un des fils de Hadj Fatmi El Ferdi qui vient de décéder.

Najib, épris dans une émotion démesurée, tressaute de joie :

« Il a lancé l'un de ses battoirs qui lui servaient de mains et nous nous sommes retrouvés sur son dos, moi et ma valise, brimballants comme des objets inanimés... » p. 64

⁶⁶ ADAM, J.M, *Le récit*, Presses Universitaires de Paris, 1984, p.48

Et avance tout droit en empruntant l'escalier. Ce contact corporel avec le « géant » va le revigorer et lui permettre de porter sa description au niveau supérieur, c'est pourquoi, dans le texte, le flux des segments de la caractérisation devient intense avec des adjectifs qualificatifs de nature différente, des compléments de noms et des propositions relatives.

IV.7.1. La vue d'en haut

L'arrivée du narrateur est entamée sur des séquences descriptives qui ont pour hyperthème l'opulence architecturale de la maison familiale. Le je narrateur décrit ce lieu en fonction de la posture que son frère Najib lui a imposée :

« Il a lancé l'un de ses battoirs qui lui servaient de mains et nous nous sommes retrouvés sur son dos, brimballants comme des objets... pour atteindre l'escalier de marbre. Tout en haut des marches,... » pp. 64-65

« Le couloir oblong, frais et sombre, faïence indigo et sienne des murs, sol mosaïqué et plafond sculpté sur bois de teck [...] La vasque viride et son jet murmure, le bananier vétuste... » p.65

IV.7.2. La vue d'en bas

Parallèlement, il met en évidence le caractère paradoxal de cette cérémonie de deuil en l'associant à l'architecture de la maison. Ces termes péjoratifs s'inscrivent en disjonction quant à la perception première qu'il a faite de la maison, notamment de l'extérieur.

« Le patio baignant dans une mare de sang, les mouches bleues tournoyant par bandes épaisses, le cadavre du monton qu'on venait d'assassiner, ventre ouvert par où sortaient les entrailles fumantes par paquets, et qui pendait par les tendons au bout d'une corde qui semblait descendre droit du ciel, le canari apeuré dans sa cage en osier, le braséro d'argile bourré de braises, prêt à rôtir les premières brochettes d'abats mais qui, pour l'heure, servait d'encensoir, santal, aloés, plantes qu'on brûle lors des funérailles, le soufflet accroché à un clou, le seau en caoutchouc où la tête du bovidé montrait les

dents, et tout autour du patio, assis en fer à cheval face au ruminant et sans doute face à l'Est, sur des matelas de brocart, des coussins de velours, des sofas, deux à trois douzaines d'adultes haillonneux et graves et pleins d'appétit devant la mort, ânonnant en chœur des versets coraniques... » (p.65)

Suggérant une interprétation plus exhaustive, la description que le narrateur nous livre avec toute cette minutie laisse planer l'idée qu'elle émane d'une fluidité perceptive compte tenu de la juxtaposition des énoncés de la caractérisation.

Rappelons que Driss est sur le dos de son frère, il décrit la maison selon le déplacement du « géant ». Cette posture nous renvoie à la prise de vue cinématographique où l'on transporte la caméra dans tous les sens pour élargir le champ visuel.

Cependant, ce contact physique entre les deux frères est l'image d'une fusion affective. Pour Najib, cette prise de corps est l'effet d'une charge émotionnelle parce qu'il voyait toujours en Driss l'enfant : « *Et alors qu'on le croyait mort, le voilà qui revient, aussi maigre qu'une queue de vache.* »(p.69) et il ajoute : « *Il n'a pas de cœur, quoi !* » (p.70) Pour le narrateur, Najib est un géant des cavernes. Cette différence corporelle est fonctionnelle dans le texte, elle nous transpose sur un autre plan, celui relatif à la notion du « *nain sur le dos d'un géant* » que le concept philosophique cartésien en fait mention pour évoquer la position de Schopenhauer sur la question de la raison et du sensible. Selon lui : « *Le géant aveugle porte sur son dos un nain-l'intelligence lui servant de guide* » pour signifier que tout ce qui provient de « la sphère du sensible » est assimilable au domaine chaotique. Mais, selon Max Scheller et Pascal, il existe un « ordre du cœur » qui oscille entre l'intentionnalité émotionnelle et l'intentionnalité intellectuelle.⁶⁷ Il s'ensuit que si Najib s'est arrêté de dépêcher le mouton pour porter sur le dos le narrateur, c'est justement pour lui montrer les différents points de cet espace familial de sorte qu'il puisse focaliser sur les détails qui lui font rappeler le Seigneur. Réalisant que le couloir était sombre et froid, le géant eut le réflexe :

« Tout au bout, il y avait une porte. D'un coup de genou, il l'a poussée et j'ai reçu d'en haut le ciel et la lumière. » p. 65

⁶⁷ LURROL.G., Emmanuel Mounier : *Le lieu de la personne*, Editions L'harmattan, Paris, 2000, p122.

Cette luminosité va permettre au narrateur de décrire aisément tout ce qui se présente à l'horizon. Bien que les deux personnages soient dans un lieu clos, leur itinérance est assimilée à un voyage à travers un *espace lisse* où le mouvement s'avère libre.

Dans cette demeure qui abrite les cérémonies de funérailles du père, deux tableaux descriptifs sont mis en relief par une modalisation lexicale qui connote d'une part, le monde de l'opulence et d'autre part, celui de la désolation. Le premier est situé en haut où les murs, le sol, le couloir et la vasque avec des couleurs adaptées reflètent à l'entrée toute la sérénité petite-bourgeoise.

De même pour l'intérieur des chambres. Dans la grande pièce où les amis de la famille sont admis en cette occasion de deuil, les objets que le narrateur énumère donnent au salon le caractère ancestral de cette petite-bourgeoise puisque Driss nous présente des « *tapis épais avec des dessins pastoraux* ».

Le monde d'en bas est paradoxalement peint d'une manière atypique. Le narrateur articule sa description sur un mode symbolique pour destabiliser l'attente du lecteur. La présence du monde bestiaire est introduite furtivement dans la description de la maison :

« le mouton assassiné »,

« le canari apeuré dans sa cage d'osier »

« la tête du bovidé dans un sceau en caoutchouc, montrant les dents »

« Les mouches bleues tournoyant par bandes épaisses » p. 99

IV.7.3. L'intérieur des chambres

En poursuivant ce flux de description par des segments mélioratifs, le *je narrant* nous fait découvrir l'aisance et le confort dans lesquels baigne sa famille d'origine, une famille de bourgeois :

« Encensoirs en cuivre rouge fumant par tous leurs trous, plateaux d'argent avec des thières et des boîtes ciselées et des verres par douzaines, bleus et violets, tapis épais aux dessins pastoraux, dorures des portes et des fenêtres et tentures de soie, plafond incurvé d'où tombaient les trente-six ampoules toutes

allumées des trois lustres en cristal, alcôve nue dans l'angle droit avec tout juste un tapis de prières et un livre ouvert sur ce tapis... et des visages d'hommes et de femmes qui nous considéraient... sans aucune expression... » p. 67

IV.8. Un contraste référant à l'histoire du Maghreb

Ces quatre segments connotent une scène de peur à la manière cinématographique. A ce niveau, l'écriture devient de plus en plus dense avec l'intrusion du ton ironique par la présence de cette demi-douzaine d'adultes haillonneux :

« Assis en fer à cheval face au ruminant et sans doute face à l'Est, sur des matelas de brocart, des coussins de velours, des sofas, deux à trois douzaines d'adultes haillonneux et graves et pleins d'appétit devant la mort, ânonnant en chœur des versets coraniques » . p .102

Dans le texte, le deuil est soigneusement entretenu et annoncé par ces éléments inhérents à la culturelle maghrébine. Ce sont des rites qui s'incrivent en « médiateurs » à la tradition religieuse. Toutefois, l'emplacement de ces « adultes haillonneux » dans le patio baignant de sang appuie le caractère dysphorique de l'espace.

Dans cette scène macabre, ces « invités » ne récitent pas mais ânonnent les versets coraniques, et implicitement, ils demeurent insensibles à tout ce spectacle de la mort. Ils sont dans la proximité du bain de sang, des mouches bleues, du cadavre du mouton et du braséro parcequ'ils portent des haillons, même s'ils sont orientés vers l'Est. Par conséquent, ce monde auquel ils appartiennent est similaire à celui du bestiaire. C'est le monde de la soumission et de la pauvreté.

Donc, dans ce passage, le texte offre une image de deux mondes distincts, le monde d'en haut et celui du bas. En d'autres termes, le narrateur dénonce cette rupture qui tend à s'institutionnaliser à l'intérieur de cette « *forteresse* » où les femmes et les hommes d'en haut qui « *nous considéraient sans aucune expression* » sont placés confortablement alors que ceux d'en bas sont sous le regard attentif de Najib qui dépèce le mouton tout en veillant à leur fixation sur les lieux.

Enfin nous considérons que ce contraste mis en évidence dans texte est construit sur le champ sémantique de la disparité qui connote la valeur d'une dénonciation d'une situation

déconcertante symbolisée par la configuration de la maison paternelle, et par extension tout l'espace maghrébin.

Cette description qui met en avant la dimension paradoxale pourrait révéler l'émergence de signes ostentatoires de l'arrogance chez les uns et de désolation chez les autres, d'où la perte de certains repères identitaires qui pourraient le maintenir dans une posture de l'errance, d'où l'aliénation.

V. L'aliénation spatiale

Nous abordons cette question de l'aliénation spatiale en cherchant d'abord, l'explication du terme telle qu'elle apparaît dans le dictionnaire étymologique de la langue française : « Emprunté du Lat. Aliénatus, participe passé de Aliénare : « égarer l'esprit » ; de aliénus « étranger ».⁶⁸ Cette notion de « l'étranger » est explicitement mentionnée dans le texte, notamment dans la première page du roman. Le narrateur l'avance d'une manière explicite : « *Moi, L'étranger* », mais par rapport à situation référentielle que nous avons définie dans le premier chapitre.

Dans cet ordre d'idées, nous allons nous pencher sur la question de l'aliénation spatiale en dehors de tout aspect clinique.

En effet, c'est cette oscillation entre le passé et le présent qui attire notre attention dans l'organisation textuelle de *Succession ouverte* parce que la configuration narrative générale avance dans un emboîtement qui renferme la lisibilité du texte dans des séquences discursives « dilatées » qui semblent accentuer l'errance.

Alors, dans ce « contrat narratif », n'est-il pas pertinent de se demander ce que pourrait nous révéler ce voyage initiatique que le narrateur entreprend au fond de lui-même lorsqu'il prend attache avec les siens, les lieux de son enfance et la maison familiale.

Ce sursis à l'angoisse n'est-il pas le point de départ de cette quête qui va le conduire à voyager au plus profond de lui-même ? Ce voyage n'est-il pas une découverte de la conscience et de son lien avec le monde externe ? Autant de questions qu'il faudrait se poser

⁶⁸ Dictionnaire Etymologique de la Langue Française, Presses Universitaires de France, 1975, p.18

car nous arrivons aux moments forts de ce texte qui ne cessent de mettre le lecteur dans les méandres de l'écriture.

Ainsi, au fil de notre lecture du texte, nous aboutissons au fait que le narrateur est dans une dimension d'appréhension dès son retour au pays natal. Sa vision au monde est problématique du fait de la construction identitaire qui se résume en une quête perpétuelle. Déjà ébranlé par le fait d'être extirpé de sa mouvance naturelle et originelle, il est contraint de composer avec ce « malaise d'espace » qui lui impose, en fin de parcours, une déficience des repères culturels. Ce début de déracinement équivaut à une forme d'aliénation.

C'est pourquoi, nous prnsons que Driss El Ferdi dans *Succession ouverte* retrouve les siens, mais les stigmates de l'exil lui pèsent lourdement.

V.1. Discours réquisitoire contre l'espace de la maison familiale

C'est en visitant les différents coins de la maison familiale que le narrateur prend conscience que les objets tels qu'ils apparaissent le maintiennent dans une forme de distanciation parce que l'espace dans lequel il a passé toute son enfance lui a été dénié par cette configuration funéraire qui déshumanise les « haillonneux » puisqu'ils sont soigneusement mis en bas, dans le patio, loin des regards, dans la proximité du bovidé et des flaques de sang.

Par ailleurs, cette contiguïté spatiale entre les « *adultes haillonneux* » et la « *tête du bovidé dans le sceau en caoutchouc, montrant les dents* » est une forme d'assimilation que le narrateur entretient dans le segment significatif « *Tout cela, cheptel vif et mort, odeurs et couleurs et sons.* » p.65 dont la reprise pronominale « tout cela » globalisant les éléments décrits dans le passage est elle-même, sur le plan de l'écriture, en contiguïté linguistique avec « cheptel », sème inhérent à la bestialité, mis en apposition avec deux qualificatifs « vif » et « mort ».

Donc, dans ce jeu subtil de la langue, le lecteur va interpréter de la manière suivante : les « adultes haillonneux » appartiennent au « cheptel vif » puisque le mouton « assassiné » appartient déjà au cheptel mort. Ces particules descriptives créent un effet de mauvais augure.

V.2. L'espace de la prémonition

Dans cette maison familiale, le patio et tout ce qui s'y trouve constitue, pour le narrateur, un autre point de subjectivation de sorte que l'espace lui-même se transforme en cadre romanesque constituant une rupture entre le « Moi » imprégné de souvenirs et le « Moi » de l'adulte.

Car la configuration spatiale de cette veillée funéraire donne à la maison un aspect révélateur d'une tension qui s'introduit dans l'univers intime du narrateur, tel que le définit G. Bachelard : « *Toute grande image simple est révélatrice d'un état d'âme. La maison, plus encore que le paysage est un état d'âme. Même reproduite dans son aspect extérieur, elle dit une intimité.* »⁶⁹ C'est cette intimité que le narrateur rejette furtivement : « J'en ai eu une giclée brutale et indélébile, le temps d'ouvrir et de fermer les yeux. » p.65 du fait que la « traversée » sur le dos du « géant » va se terminer sur une image prémonitoire :

« Ma valise tomba dans un silence de stupeur. Et, même quand Nagib d'un coup de reins m'eut laissé choir à mon tour, pas un de ces adultes n'ouvrit la bouche. » p.67

Cette chute corporelle sur un fond de silence sous-entend une émergence physique d'un être en quête d'identification par les siens, d'où l'errance intrinsèque dont il garde quelques séquelles, se transforme en errance spatiale que nous assimilons à une aliénation spatiale, et ce pour deux raisons. La première est que le personnage-narrateur décrit la maison où il a vécu pendant toute son enfance comme s'il la voit pour la première fois.

Tout lui paraît nouveau. Aucun objet décrit ne le renvoie à une référence mémorielle. Ensuite, c'est cette configuration générale de la cérémonie funéraire qui donne à la maison un aspect carnavalesque où tout semble inscrit en image inversée parce que cet espace qui est « un symbole féminin, avec le sens de refuge, de mère, de protection »⁷⁰ est peint en lieu macabre, d'autant que dans le même passage, nous relevons un champ lexical de la stupeur.

Les termes et expressions péjoratifs tels que « flaques de sang », « mouton assassiné », « tête dans le sceau », « apeuré », « ventre ouvert », « haillonneux » sont redondants. Cette image

⁶⁹ BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, PUF, 1975, p.77

⁷⁰ CHEVALLIER, J., et CHERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Edit. Robert Laffont, 1982, p.604

de la désolation va inscrire le narrateur dans la désillusion puisque le silence d'en haut et les sons du bas de la forteresse génèrent des suspicions sur les raisons de cette mobilisation humaine à l'intérieur de la maison familiale :

« Et, moi qui étais là, qui l'écoutais et la voyais, je ne comprenais plus rien. Elle était si animée, si joyeuse que je me demandais si son époux était réellement mort. Il y avait le télégramme qui me souhaitait la bienvenue et qui était signé du nom de mon père : ce n'était sans doute qu'une plaisanterie macabre (...) Quelque chose était orchestrée, et bien orchestrée ; des funérailles pouvaient fort bien ressembler à une fête en l'honneur du fils prodigue. » p.73

La maison des parents est perçue comme espace de questionnement et de réticences, alors qu'il est, naturellement, lieu de protection. Ce cadre d'assurance est devenu subitement ici un lieu problématique pour Driss. Ce dernier se fie à des réticences intimes puisqu'il confond entre funérailles et fête. Le télégramme signé du nom du Seigneur lui souhaitant la bienvenue l'a complètement mis dans l'embarras, si bien qu'il parlera d'une combine que la famille a fomentée en cette occasion de retrouvailles.

Cette perte d'assurance s'installe en lui, notamment lorsqu'il se trouve face à la mère qui a du mal à le reconnaître.

De ce fait, tout l'espace de la maison lui paraît étrange, brisé, de même pour ses repères spatio-temporel :

« Mais, moi qui la retrouvais avec mes yeux de jadis, je savais que quelque chose était mort en elle. » p. 72

V.3. Espace lisse - espace de rabaissement

Dans la page 69 de notre corpus, nous remarquons dans les propos de Najib, le frère du narrateur, la tentative de transgresser les convenances d'accueil.

De plus, c'est Najib qui lui a tracé l'itinéraire de cette « visite », il lui a choisi les points de départ et d'arrivée. Durant « la traversée », le narrateur décrit les différents recoins dans un ordre hermeneutique tant que l'espace se dévoile en lui, en tant que personnage en quête d'équilibre.

Donc, le déplacement du narrateur à l'intérieur de cette forteresse se fait sur un fond d'indécision, jusqu'à ce que Najib le conduise au milieu des « convives » pour le déposer devant ces « *visages sans expressions* » qui l'épient comme un intrus. Cette chevauchée sur le dos du « géant des cavernes » lui permet un réapprentissage de la mobilité dans cet espace topographique et une réadaptation avec le discours de son frère cadet qui s'ingénie à détruire cette image de l'enfant prodigue. Il rapporte à sa mère les circonstances de leur rencontre :

« Tout à coup, j'entends frapper à la porte. J'ouvre et qui c'est que je vois ? Lui, Driss, ma parole ! Il me dit : « C'est vous, monsieur Najib Ferdi ? Je suis le nouveau facteur. » Farceur, Je lui réponds, sacré vieux farceur ! Je vous l'attrape comme un sac de pommes de terre... »
Avec ce bourricot, on ne sait jamais...alors qu'on le croyait mort, le voilà qui revient, aussi maigre qu'une queue de vache. » p. 69

Par ces propos réducteurs tels que « farceur » et « bourricot », Najib emboîte le pas sur les convenances d'hospitalité à l'égard de son frère pour bousculer cette intimité que le narrateur tente d'entretenir. Dans ce sens, cette image de rabaissement est loin d'être tragique ou dramatique, mais elle relève du domaine du *réalisme grotesque rabelaisien* que Bakhtine définit de la manière suivante :

« *Le trait marquant du réalisme grotesque est le rabaissement, c'est-à-dire le transfert de ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité.* »⁷¹

⁷¹ BAKHTINE, M.M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trans. Andre Robel, Paris, 1970, p.29.

Au premier degré, le grotesque tel qu'il s'infiltré dans *Succession ouverte*, se manifeste par le gigantisme de Najib ; ce personnage se « *suffit à lui-même, ne parle qu'en son nom ; tout ce qu'il lui arrive ne concerne jamais que lui. Ses besoins naturels [...] sans lien avec la vie de la société ou le tout cosmique.* »⁷²

Si Najib traite son frère aîné de « bourricot » c'est qu'il lui reproche tout simplement le fait d'avoir été absent de tous les événements qui ont secoué la famille. Il le plaint, en quelque sorte, d'avoir grandi indépendamment des parents. Puisque l'occasion s'en est présentée, il ne se manifeste qu'avec des propos qui relèvent de son univers de la bestialité tel que le confirme le testament du Seigneur :

« Najib, grand chien, satané voyou, descends dans le puits et vois ce... » p. 138

« les chevaux, les ovidés et les bovidés qui paissent sur nos terres te connaissent bien et tu les connais » p. 142

Mais cette attitude est de l'ordre de l'affectivité puisqu'il ne cesse d'interpeller le narrateur par « *Mon frère* ».

Cette ambivalence dans le comportement du personnage « géant » se situe aussi dans le fait qu'il se dévoue aux tâches que lui confère son statut d'héritier après la mort du Seigneur :

« Et voilà ! J'étais en bas, en train de dépecer le mouton, pour les pauvres qui ont faim, et pour que Dieu repose l'âme du mort et nous pardonne à tous. Amen ! »p.68

Dans ce passage, Najib reconnaît sa vulnérabilité et montre une posture de prosternation. Toutefois, sa vision du monde se fait par le truchement du rabaissement de « *toutes les choses sacrées et élevées.* »⁷³ Parce que selon lui, « le ventre est la source de la foi » p.120.

Donc, pour Najib, cette cérémonie funéraire s'apparente à une fête bien qu'il ne puisse retenir ses larmes, c'est pourquoi, dans la diégèse, ce personnage n'entretient que la vision du bas. Le ventre en constitue un repère dont le corps se meut dans un espace lisse où il se sent immortel comme l'explique Bakhtine.

Si Najib entretient des relations très étroites avec son frère aîné en le traitant de la sorte, c'est qu'il exprime cette intention de transférer tout ce qui constitue le sublime chez Driss

⁷² *Ibid.*, p. 319.

⁷³ *Op.Cit.* p 368.

vers le bas, voire le ventre et tout ce qui s'ensuit. Pour Najib, le monde de l'intellectualité est de l'ordre virtuel ; la seule vérité qui compte pour lui est celle de manger et de boire.

C'est dans ce sens que le narrateur réalise que le Seigneur, de son vivant, a fait de Najib ce qu'il est maintenant.

Dans cette forteresse où le mouvement de Driss est dicté par le géant, l'aliénation spatiale prend des dimensions importantes.

Enfin, l'espace de la maison familiale, clos et aliénant, révèle dans cette fiction le thème de l'errance au moyen d'une description à *deux sens* qui s'ouvre probablement sur une ambivalence de posture chez les personnages de Succession ouverte. Le je narratif tente de s'en démarquer du fait qu'il n'arrive plus à reconnaître le lieu de son enfance.

Il en découle de cette étude thématique que la représentation de la disjonction spatiale est circonscrite dans deux espaces différents, européen et maghrébin. De plus, dans le prochain chapitre, nous nous proposons d'étudier cette thématique dont l'assise dans la fiction se fait par le truchement et l'évolution des personnages dans la diégèse, leur mode d'intervention dans les échanges verbaux et leur vision du monde qui reproduisent la disjonction spatiale, l'objet de notre mémoire.

Chapitre III

Les effets de la rupture

Dans *Succession ouverte*, l'espace est loin d'être un simple circonstant, mais il revêt une fonctionnalité fondamentale au point qu'il offre à la stratégie narrative une certaine fluidité sémantique puisque les personnages s'y meuvent et le représentent. Cette « actualisation de l'espace » est d'un apport considérable dans l'interprétation de chaque action du fait de la dynamique actancielle qui lui constitue un socle.

En ce sens, cette disjonction ou « répulsion » pourrait s'expliquer, à notre avis, comme le corollaire d'un bouleversement dans la technique d'écriture romanesque moderne dans la littérature maghrébine d'expression française. De plus, nous avons remarqué l'enchaînement des actions se fait par mouvements intermittents, cette ambivalence met en silence le « contenu narratif » d'où l'absence de l'intrigue. Et il n'est pas fortuit de rappeler que cette nouvelle tendance d'écriture aura été initiée pour imposer au texte des personnages qui ne participent pas explicitement à la construction de l'histoire mais contribuent, quand même, à déceler les éléments d'une conscience. Celle-ci n'est qu'expérience ou vision du monde.

Dans cet ordre d'idées, le texte ne peut s'appuyer sur les objets du monde ambiant, ils ne sont interprétés que selon une perception qui ne se manifeste que par le biais de l'écriture.

Dans *Succession ouverte*, les bifurcations et les évasions mémorielles du narrateur constituent l'ossature du texte au point où les informations distillées au lecteur se font par le truchement de la conscience du personnage et de la posture qu'il adopte dans une situation précise.

C'est pourquoi, dans ce texte, le lecteur ne perçoit les choses qu'en fonction du point de vue du je narrant.

Par conséquent, le lecteur est contraint à suivre « pas à pas » le cheminement d'une pensée ou d'une déambulation qui s'apparente à un labyrinthe, imposée par le narrateur. Et c'est tout l'univers romanesque qui subit des « turbulences » mettant le lecteur dans l'expectative. Ainsi, la perspective narrative est déterminante dans la configuration de l'espace.

Les personnages dans *Succession ouverte* entretiennent des relations répulsives, chacun d'entre eux est un foyer où se construit un seul puzzle d'un ensemble, d'une conscience.

Ce n'est qu'en fin de lecture que le Lecteur prendra conscience de l'étendue du sens et de la signification comme le définit R. Barthes, en parlant du texte « idéal » :

« Ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés, il n'y a pas de commencements ; il est réversible ; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale ; les codes qu'il mobilise se profilent à perte de vue, ils sont indécidables (ce sens n'est jamais soumis à un principe de décision, sinon par un coup de dés) ; (et enfin) de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens ne peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage. »⁷⁴

En référence à cette citation, nous pensons que *Succession ouverte* met en évidence, une somme de tensions manifestes dans les domaines de la réflexion et de la pensée d'autant que les personnages évoluent dans l'univers de la réticence et de l'hésitation. De ce fait, les relations de communication qu'ils entretiennent s'apparentent à la thématique de la disjonction.

I. La disphonie communicative

Dans ce contexte, le jeu discursif instauré dans le texte se transmet en filigrane au lecteur de sorte qu'il perçoive que le narrateur « s'infiltré » minutieusement dans le discours des personnages pour dévoiler la dissymétrie des propos qui l'enfoncent insensiblement dans le désarroi. C'est pourquoi, il décrit le conférencier de « *homo sapiens misérabilis* » pour désigner implicitement cette intellectualité stimulant « *les éclats de rire* » qui ne cessent de fuser. L'emploi de « *peut-être* » consécutivement dans le segment de « *le reste de son discours se perd je ne sais où* », en dehors de sa modalité hypothétique, est un élément emblématique dans la mesure où il met le lecteur dans l'embarras puisque l'intertexte s'installe en digression pour accentuer la fragmentation du récit.

Sur le plan scripturaire, cette particule textuelle renvoie la notion du non-dit. Le narrateur entend son voisin parler mais ne l'écoute pas. Son discours se substitue aux éclats de rire et au ronronnement des moteurs. En conséquence, il en est assimilé. Et cet écart se révèle par le

⁷⁴ BARTHES, R., *S/Z*, Editions du Seuil, collectons Points, 1970, p.12

brouillage que le « miroir offensif » articule métamorphiquement la réplique du narrateur. Dans *Succession ouverte* le narrateur Driis El- Ferdi est un artiste, voire un écrivain. S'il prône la rupture avec le conférencier, c'est qu'il ne veut en aucun cas cautionner cette vision du monde que son voisin tente de lui faire « admettre ». Cette distanciation va le mettre en posture subversive :

« Si je sais encore compter, vous avez parlé pendant trois heures d'horloge. Si votre conférence est de ce poids, je plains mes compatriotes. Mais écoutez : je ne crois pas. Je ne crois pas à cette église future que peupleront vos idoles d'art. Je ne vois pas me prosternant devant une assiette de Picasso. Parlez pour vous. Mais laissez les autres courir leur chance. Vous, vous en êtes déjà là et c'est tant mieux pour ne pas dire tant pis. Si j'ai bien compris, vous allez dans nos pays d'Afrique à la fois pour faire des conférences et essayer de dénicher des œuvres d'art [...] Avant de ramasser des pierres, dites : vous ne feriez pas mieux de ramasser les ossements humains ? » p.43

En introduisant ostentatoirement l'espace intime du narrateur, le conférencier s'est vu heurté à une réponse de non-recevoir de la part de Driss. Ce dernier, mettant en doute les notions d'approximation sur l'interprétation du monde, use de termes péjoratifs, non pour justifier les séquelles de son malaise, mais pour donner à la discussion certains rectificatifs nécessaires. Cette « remise à niveau » ou cet hypotexte se veut un déplacement au niveau de la quête rationnelle de tout ce qui se rapporte au processus identitaire, notamment dans la dernière phrase où l'interro négative oratoire est une invitation adressée à son protagoniste pour mettre fin à ce malentendu parce que la notion d'art n'a pas le même signifié chez les deux personnages, d'où l'émergence de cette vision « intellectualisante » du monde le pousse à répliquer ironiquement.

I.1. Rupture des relations de voisinage

Cet éclatement des relations de voisinage qu'entretient le discours du narrateur se singularise à tel point qu'il le rend presque sensible à la parole d'autrui. Avant le départ, il brandit un écriteau en caractère majuscules d'imprimerie à l'adresse de l'hôtesse de l'air :

« JE NE MANGE PAS. JE NE BOIS PAS. JE NE FUME PAS. JE N'AI BESOIN DE RIEN. LAISSEZ-MOI DANS MON COIN, JUSQU'A L'ARRIVEE. S'IL VOUS PLAÎT. MERCI. DITES-LE A VOS COLLEGUES. S'IL VOUS PLAIT. MERCI. » p. 30

Cette « demande » de solitude jalonnée d'énoncés en structure négative relève de la dénégation de l'ambiance qui règne dans cet avion. Cette ambiance où gesticulent avec véhémence les hôtes de l'air s'apparente à un décor implanté devant le narrateur de la manière d'une pièce de théâtre et l'illusion mimétique qui se foment est jugulée instantanément par « laissez-moi ».

Enfin, avec la mère cette disjonction est de l'ordre de la fictionnalisation du « Moi ». Dans le « je » du narrateur homodiégétique, il existe un « Moi » intime qui ne se révèle qu'à travers le récit rétrospectif où les souvenirs constituent un soubassement de la mémoire. Dans le récit, le narrateur évoque son retour en terre natale d'une manière atypique, d'autant que sa mère éprouve des difficultés à le reconnaître du premier coup. Elle rétorquera : « C'est vrai ? murmura ma mère. C'est bien vrai ? C'est toi, Driss ? Je n'ai jamais su répondre. »p.(69). Dans ce passage, le texte nous fournit une image de rupture entre le « Moi » de Driss adolescent et le « Moi » de Driss de trente-cinq ans. Car dans sa représentation mentale, la mère ne se réfère qu'à « ce Moi » qu'elle a gardé en mémoire si bien que Driss demeure incapable de répondre par l'affirmative. A ce niveau, ce décalage entre le « Moi » apparent et celui qui se cache est assimilé à une rupture. Ainsi, « je n'ai jamais su répondre » illustre cette impossibilité de garder la cohérence de l'échange verbal entre Driss et sa mère. Cette déchirure émane d'un état de manque qui est le corollaire d'une angoisse permanente qu'il a traînée avec lui depuis son installation dans cet espace géographique qui n'est pas le sien. Cette brisure si importante devait le placer en dissymétrie avec sa propre génitrice, une sorte de fermeture sur soi le saisit et l'invite à contourner la réalité du monde. Comment dire les vicissitudes inhérentes à l'identité ? C'est au confluent de l'esthétique et du psycho-éthique, voire métaphysique que *Succession ouverte* nous livre le lien évident entre les deux notions puisque dans la diégèse Driss El Ferdi est personnage-narrateur et auteur de plusieurs romans :

« J'ai lu vos livres, poursuivit l'homme qui s'était assis à côté de moi [...] J'ai étudié votre œuvre avec toute la profondeur qu'elle mérite. [...] dans tous vos livres, le héros est un artiste... » p. 29

Ce roman nous suggère que dans toute effervescence de réflexion comme activité humaine, la littérature est le champ par excellence où se fortifie la rupture. Elle met en action l'indicible. Cette spécificité est du ressort de la littérature maghrébine, notamment celle des

années 50, qui est née « d'un désir de montrer »⁷⁵ les limites les d'une acculturation comme c'est le cas de *Succession ouverte*, où le narrateur sur lequel foisonne toute la diégèse est confronté dans son propre espace aux facettes multiformes de la double culture. De ce fait, cette narration est traversée par des thèmes de la fragilité, de l'aliénation et de la déchirure. Pour chaque facette, des instances énonciatives s'imbriquent dans une structure narrative dans laquelle l'aspect fragmentaire n'est distillé qu'en éléments sous-jacents. Cette écriture privilégie l'instabilité des significations pour justifier cette rupture entre les personnages dans l'histoire. Elle sous-entend aussi le caractère antinomique de deux sphères culturelles avec toutes les contradictions qui émanent dans les pensées de chaque personnage à tel point que le lecteur découvre l'élément de la dérision sur le plan discursif et sur l'autre une tendance hétéroclite dans la narration.

I.2. Espace familial - espace de répulsion entre les personnages

Ainsi, nous arrivons au fait que la maison familiale, lieu où s'est cristallisée la tension entre les personnages, favorise une situation conflictuelle entre-eux, pourtant appartenant à une même famille. L'espace interindividuel entre les frères-antagonistes prend des proportions importantes et semble dépasser les frontières du cadre géographique de la « forteresse » qui ne peut contenir les secrets familiaux étalés au grand jour dès la mort du Seigneur.

La demeure comme espace de convivialité et de communication est devenue figée du fait qu'elle commence à perdre cette notoriété que le père a instaurée de son vivant. Alors, l'on assiste à un phénomène d'antinomie : l'espace entre la maison et l'extérieur s'est rétréci et inversement l'espace interindividuel s'est agrandi.

Par conséquent, nous aboutissons à l'idée que la maison paternelle devient le seul critère de la filiation parentale entre les personnages-frères et donc d'une convivialité artificielle. Car à chaque fois que le narrateur est aux prises avec l'un de ses frères, le malentendu est de mise. Et la mère, dans son coin suivant attentivement les agissements de ses enfants, sort de son silence :

⁷⁵ BONN, C., cité par Régis Antoine dans *Carrefour de cultures*, Ed. Gunter Narr Verlag Tübingen, 1993, P.92

« Fermez la porte ! dit ma mère. Nous sommes ici pour entendre les dernières volontés du défunt et non pour nous battre comme des gueux. Et s'il se produit des étincelles, j'aime autant que le feu ne se communique pas à toute la ville. »

p. 116.

Cette volonté d'étouffer la cacophonie familiale dans un espace restreint s'avère vaine puisque Najib, en conquérant, pointe simultanément chez tous les partenaires économiques du Seigneur pour se faire valoir en tant qu'héritier revendiquant une gestion rigoureuse des comptes. Le narrateur, acceptant cette virée avec Najib dans les différents coins de la ville, conclut :

« L'ère des coutumes et des traditions était morte avec le Seigneur et maintenant c'était celle des hommes bruts, frustes et forts. Hé oui ! Qui pouvait comprendre l'histoire des hommes ? » p. 101.

Najib commence par Maâti, le Berbère gérant d'une épicerie : « Najib lança une main et souleva le Berbère par le cou. » (p.101). Cette scène est l'indice fort d'un bouleversement qui s'opère dans les relations individuelles que Najib entretient avec les associés de son père dans une ville dont l'image nous paraît celle d'une cité homérique en plein essor de laquelle émergent trois classes sociales distinctes : les nobles, les dimiurges et les thètes. Par filiation paternelle, le narrateur et ses frères appartiennent à la catégorie sociale des nobles car dans le texte, le père est désigné par « le Seigneur », c'est pourquoi chacun d'eux se réjouit d'invoquer les souvenirs du défunt par cette appellation garantissant un rang où l'orgueil est brandi à chaque occasion comme chez ceux de la Grèce Antique qui évoquent toute une panoplie d'ascendants pour remonter à l'ancêtre divin.

Toutefois, selon Najib, les fortunes que le Seigneur a léguées à la famille comptent plus que cette filiation familiale. Il éprouve tout le plaisir à énumérer ces biens :

« C'est à nous ! cria Najib en se frappant la poitrine. A nous ! Et la maison où on est, c'est à nous. Et l'épicerie de Maati, et le magasin de Si Moh, c'est à nous. A nous... » p. 108

A l'instar du héros homérique, le géant se plaît à faire montre de sa force en malmenant les individus qui se trouvent sur son passage. Il affronte les adversaires à coup de poing, exécute des sentences sur un ton impulsif tout en étalant son opulence et sa notoriété sur un fond de prestige.

Il est au devant de la scène lors des cérémonies familiales, exécutant sur la lettre les ordres du Seigneur, il est le seul garant de l'ordre mais par la force. Etant au premier rang pendant les jours de fête où les sacrifices sont annoncés, il fait preuve de bravoure en essayant de donner son avis sur les différends qui éclatent entre tous les frères.

I.3. L'espace stratifié - espace de domination

Dans notre corpus, le discours du je narrateur sous-entend que cette cité où les enfants de Hadj Fatmi El-Ferdi jouissent de toute cette noblesse, demeure dure pour ceux qui n'ont en font pas partie. Ils ne sont que des subalternes, ils s'exécutent docilement et ne font que ce que leur demande le maître. Leur subsistance est tributaire d'un pouvoir qui les relègue à l'état de sous-hommes, à l'image des demiurges grecs.

Dans le roman, les personnages Si Moh et Maati illustrent parfaitement cette dimension de dominés. Ces deux individus continuent à obéir à leur maître malgré son absence. Ils s'ingénient à gérer comme il se doit les biens du Seigneur en tant que simples exécutants en acceptant de sombrer dans une prosternation héréditaire que Najib tente de rappeler par un coup de force.

C'est pourquoi, ils acceptent cette division du travail de père en fils car dans cette ville qui a vu émerger le Seigneur et ses enfants, le désir de « servir autrui » leur a été transmis de génération en génération et qu'une sorte de fatalité les emprisonne dans une identité de servitude.

Dans le texte, le narrateur, nous le fait constater par la même image en citant un troisième personnage :

« L'homme en pyjama s'appelait Issa ou John. Mais il aurait pu tout aussi bien s'appeler Issac ou John, porter sur le dos une veste ou un tricot. Il n'avait pas de nom, pas de passé ni d'avenir, pas même une identité propre » p. 108.

Dans le même passage, Issa est peint dans une bestialité : « L'homme en pyjama émit une espèce de hennissement et alla ouvrir le portail. » p. 154

I.4. La ville réduite en « zone » de la déchéance humaine

Reste la nuée des autres qui ne possèdent rien et qui ne jouissent d'aucun statut. Ils subsistent de l'aumône que la famille des nobles offre occasionnellement. Ils n'ont aucune

place dans la cité. Ils sont nés mendiants, leur sort est entre les mains du Seigneur. Le frère cadet du narrateur évoque l'une des « épopées » du Seigneur :

« Quand il rentrait de la ferme, il y avait la queue devant sa porte ; toute sorte de gens qui ne savaient pas comment vivre, pour qui la vie était un fardeau et un drame. Il écoutait et disait un mot, un seul et ces gens-là repartaient pleins de courage et de joie. » p. 109

Leurs enfants, initiés en mendiants précoces pointent devant la maison des Ferdi, mais parfois sont chassés par Najib. Cette image de rejet renvoie à cette du thème dans la cité homérique. Au cas où ce dernier bénéficierait d'une embauche précaire dont le contrat est suspect avec l'employeur : son travail achevé, il est dépourvu du droit au salaire; il se peut qu'il soit, sur un coup de mauvaise humeur, jeté dehors, roué de coups, menacé d'être vendu comme esclave. Quiconque n'est pas soutenu par un intermédiaire n'a aucun recours contre l'injustice.

Ainsi, dans le texte, le narrateur nous peint une ville où les individus sont dans un assemblage hétéroclite dans un même espace géographique qui les contraint à mener une existence stratifiée dans la violence. Le narrateur nous met en scène quelques-uns d'entre-eux qui se figent dans un esprit de classe en maintenant une certaine distanciation avec les plus diminués et, par conséquent, ils rejettent une véritable communication avec l'ensemble de la classe inférieure.

Le seul langage entretenu est d'ordre religieux, du moins en apparence, parce que le Seigneur, pour convaincre la nuée de mendiants, *ne disait qu'un seul mot* et tout le monde desserre l'état autour de la maison et rebrousse chemin. Sans insistance aucune, les mendiants, des sujets humains, en tant que sujets d'énonciation, sont immédiatement réduits en objets dans une situation de non revendication, voire de non communication parce qu'ils sont habitués à ne formuler aucun discours sur leur sort.

Dans ce cas, il ne reste de ces sujets humains que des individus contingents, corporels, mis en silence et réduits à leur juste valeur de quémandeurs d'aumône.

Dans cette cité où les individus entretiennent des relations d'une rare complexité, la stratification sociale est de mise au point que les plus démunis sont marginalisés et, de temps à autre, rappelés à l'ordre sur l'intervention du « géant ».

I.4. L'incommunicabilité entre les membres de la famille

Devant cet état de mutisme perpétuel que le Seigneur a instauré de son vivant et même en le prescrivant dans le testament, la disjonction entre les personnages prend effet et s'inscrit dans un mouvement de sens inverse, tant que les différends s'irradient aux quatre coins de la ville à partir de la maison soigneusement entretenue dans l'hermétisme patriarcal. D'autant que la mort du père déclencherà, par la suite, à l'image de Najib, une forme de liberté pour toute la famille. Toutefois, la complexité est dans un contexte communicationnel.

Chaque membre de la famille se veut l'héritier légitime, excepté le narrateur qui, au demeurant sceptique de tout ce qui se trame sur ce fond de cupidité familiale, éprouve le besoin de se retrancher en se contentant de mesurer ses propos à l'égard des autres car tout l'entourage lui fait sentir qu'il a failli à une règle fondamentale en quittant les siens à un âge précoce et de s'être marié à une étrangère.

Cette remarque-sentence lui est faite par Camel :

« Mais pourquoi avoir épousé une chrétienne et avoir donné à tes enfants des noms de chrétiens ? Le soleil est-il plus lumineux là-bas et La Mecque aurait-elle été transplantée en Europe ? Nous sommes des arabes, mon frère, et nous luttons, nous menons notre combat pour notre indépendance et notre dignité » p. 148

Mais, Driss, dans une relation de contrariété n'émet aucune réplique et sombre dans l'indicible, il prône cette attitude à chaque fois qu'il demeure la cible d'une allusion. Car avec la mort du Seigneur, tout lui semble anodin, même les raisons profondes de sa révolte :

« L'absence de parole rejoint l'absence de connaissance » écrit Béatrice Didier dans un article intitulé thèmes et structures de l'absence dans le Ravisement de Lol. V Stein. ¹

Cette « absence de parole » de quatorze occurrences dans le texte est la conséquence immédiate d'une prise de conscience :

« Lentement, vaguement, je commençais à prendre conscience de mon combat.
Pendant des années, j'avais lutté en aveugle. » p. 150

Elle le conduira inexorablement à déduire que ce voyage qu'il vient d'entreprendre dans son pays natal est tout simplement un retour aux sources.

I.5. L'indifférence, source de rupture

La seule image qui semble le hanter est celle des mendiants parce qu'il sait que « les morts sont morts » et qu' « il y a des morts qu'on enterre jamais » p. 152. Cette présence de mendiants est un signe qui pourrait substituer un état des lieux que le narrateur distille à travers la diégèse comme nous le fait remarquer Charles Morris :

« Une chose n'est un signe que parce qu'elle est interprétée comme le signe de quelque chose par un interprète [...] »¹

Ainsi, nous aboutissons à l'idée que le narrateur est interpellé par le caractère irascible de Camel, lequel demeurant insensible au vieux mendiant, se contente de répondre : « *Dieu pourvoira, dit Camel d'une voix douce.* » p. 149.

C'est pourquoi, il maintient cette dissymétrie vis-à-vis de son interlocuteur en improvisant des répliques qui mettent fin instantanément au contact :

« -Alors, mon frère ? Tu n'es pas trop déçu ? Que veux-tu, tu devais bien t'y attendre. Tu te révoltes contre ton père et t'en vas vivre chez nos ennemis. Pour lui, tu étais comme mort et c'est pour cela qu'il n'a même pas mentionné ton nom dans le testament. -Et maintenant, qu'est-ce que tu vas faire, mon pauvre vieux ? -Maintenant, répondis-je, je vais aller à la poste. » p. 150.

Dans le segment « Je vais à... » suivi d'un complément de lieu, connote cette volonté de quête d'un espace où le narrateur se sentirait moins agressé par l'indifférence de Camel qui émet cette réflexion à propos des mendiants :

« Avant, ils n'étaient que des mendiants. Et maintenant, ils se font arrogants. Si on les écoutait, on deviendrait plus pauvres qu'eux. » p. 150.

C'est une réflexion qui a fait fuir Driss de la voiture :

« Alors...dépose-moi ici. Au revoir, mon frère. » p. 151.

La rupture de communication est annoncée entre les deux personnages si bien que le narrateur préfère descendre à mi-chemin que de continuer à subir « les coups » de Camel. L'objet de la répulsion entre les deux personnages étant cette représentation allégorique des mendiants que Camel met en relief devant le narrateur a sensiblement motivé le désir de fuir cet espace clos où ils se trouvaient. Camel, surpris par l'attitude de son frère aîné, feignait d'oublier qu'il a invoqué le passé du narrateur d'une manière schématique en deux moments distincts : se révolter contre le père et aller vivre chez « nos ennemis » en épousant une chrétienne. Ce cliché est perçu comme violence à l'égard du narrateur. De plus, il voulait savoir dans quelle direction il se dirigeait, mais le narrateur, élevant le ton, hurlait :

« A la poste. Et ensuite à la maison. Et ensuite je ne sais où. Ainsi les individus et les peuples. Amen ! » p. 151.

Ayant été sensible aux propos à dessein de Camel, le narrateur, loin de prêter la moindre importance aux provocations de son frère, découvre, quand même, ce qui se dissimule dans son discours: les éclabousses du Seigneur même mort, ses clichés envers le narrateur et son indifférence qu'il affiche à l'égard de son entourage enclenchent la rupture.

Par conséquent, Driss, voulant mettre fin à cette discussion calomnieuse, lui fera signifier qu'il choisirait une direction quelconque pour échapper au « cloisonnement » où Camel voulait l'induire.

L'errance du narrateur se confirme une deuxième fois avec cette énumération ascendante dans le passage cité ci-dessus.

II. Espace scripturaire de la rupture

Ainsi, dans le texte, le lecteur est furtivement orienté vers une autre thématique inhérente au monde du dénuement et de la décadence. Car, dans *Succession ouverte*, cette superposition des thèmes est sous-jacente au projet esthétique qui consisterait à explorer un mode de pensée et de vision du monde tel que le définit Milan Kundera :

« Les thèmes sont travaillés sans interruption dans et par l'histoire romanesque. Là où le roman abandonne ses thèmes et se contente de raconter l'histoire, il devient plat. En revanche, un thème peut être développé seul, en dehors de l'histoire. Cette façon d'aborder un thème, je l'appelle digression qui veut abandonner pour un moment l'histoire romanesque. »⁷⁶

Cette forme d'écriture « bifurquant » à tout sens, se fixe sur le thème de la dénonciation d'une réalité maghrébine qui dépasse tout entendement, est accentué par l'image obsédante des enfants en quête de survie :

« [...] tout un troupeau d'enfants levés avant le soleil et courant nus, ventre boursoufflé et yeux immenses à la recherche de poubelles. » p. 157

Le segment « Ici, dans la zone » repris trois fois dans le passage du dernier chapitre est une représentation que fait le narrateur de l'espace maghrébin, d'autant qu'il « renvoie » à autre chose qu'à lui-même pour revêtir un caractère sémiotique.

Dans ce sens, cette « zone » est par extension, l'expression spatiale d'une transfiguration de l'espace scénique, propre au maghreb, lieu de prédilection des enfants qui vivent dans la rue.

De plus, cette « zone » présuppose la présence de limites, de clôtures, voire de frontières séparant deux mondes différents. C'est dans ce contexte que le narrateur peint ces enfants en l'état primitif, d'où la distance qui sépare le monde urbain et cette jungle infantile est immense. Le fait de solliciter cette représentation mentale de la « zone » équivaut aussi à une forme de rupture de communication entre ses occupants qui ne sont désignés que par la nudité du corps.

A l'issue de cette analyse, nous remarquons aussi que cette thématique de disjonction ayant comme corollaire toutes les formes de rupture, est circonscrite aussi dans l'espace scripturaire de sorte que la narration s'engage dès le début de la fiction dans un mouvement de discontinuité. C'est pourquoi, nous pensons que des éléments hétéroclites s'infiltrent pour brouiller la linéarité du récit.

⁷⁶ KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1996, p. 106.

II.1. Aspect hétéroclite du récit

La thématique relative à la disjonction parcourt le texte *Succession ouverte* et s'offre une étendue particulière en émergeant de l'enchevêtrement thématique.

C'est cette hybridité, justement, que nous allons retrouver dans *Succession ouverte* où les procédés de l'enchâssement sont insérés à l'intérieur de la trame narrative principale, autrement dit, des micro-récits de niveau latent de la diégèse viennent se greffer au texte. Ainsi, dans la séquence narrative du débarquement où Driss El Ferdi s'apprête à quitter l'aéroport, sa curiosité s'aiguise devant les gesticulations du vieil homme, le père de Bouchaib, venu accueillir son fils et sa bru à l'aéroport.

Cette scène qui cède la place dans l'écoute au discours de l'autre foment toute une incongruité de la part du couple. Ce passage du « je » à « il » détourne donc la diégèse, du récit manifeste pour marquer l'importance d'un soubassement, d'une structure profonde où Bouchaib présente son père comme domestique. Le narrateur nous fait advenir la parole de l'autre dans une forme de digression pour accentuer cette rupture symbolique.

« Je ne comprends pas l'arabe, dit-elle. Mais il me semble que cet homme t'appelle depuis un bon moment. Tout le monde s'en est aperçu, sauf toi. Tu ne vas pas me dire que ce n'est pas à toi qu'il fait des signes désespérés ? [...] – Oh ! Mais tu as raison ! C'est un vieux domestique... » p. 50

Un deuxième micro-récit latent intervient dans une situation particulière. Mais cette fois, il est adressé au narrateur. Il est fait par la mère de Driss dans une atmosphère familiale d'intimité si bien qu'elle choisit le moment opportun pour se confier. C'est le moment des confidences. La mère, parlant de l'un de ses enfants :

« Oui, continua ma mère. Je vais te laisser dormir. Tu dois être mort de fatigue, mon pauvre petit. Alors, quand il l'a épousée, j'ai tout fait pour que ça ne se sache pas. Pas une mendiante. Pas une paysanne. Non. Une domestique qui avait vécu chez les français. Alors, le jour où nous avons eu notre indépendance, les Français sont partis et elle est restée, elle. Tu comprends ? Ils ont emmené leurs bagages et mêmes leurs chiens. Et ils l'ont laissée, elle. Et sur qui est-elle tombée ? Sur ton frère Jaad, bien sûr. » p. 165

Relatant les conditions de mariage de son fils Jaad, la mère désigne sa bru par le pronom « elle ». Anonyme. Elle n'a pas besoin d'avoir un nom puisque domestique. Selon la mère, Safia n'a pas de repère identitaire. Puis elle est « tombée sur ton frère ». Elle a évoqué avec

le plus grand soin son statut de domestique délaissée par les Français qui ont emmené « même » leurs chiens, et par conséquent, elle est reléguée maintenant à l'état de sous-homme.

De plus, dans le récit de la mère, la bru aura vécu deux périodes distinctes : la première en tant que domestique chez des colons français, la deuxième en femme mariée subvenant toute seule aux besoins de toute la famille, d'autant que le mari est désœuvré, ayant échappé à la déchéance, presque infirme. Il est père de sept enfants à bas âge. Elle la décrit de cette manière :

« Elle était noire de peau, plus âgée que son mari, presque sa mère. Ce n'était pas une vieillese physique-rien qu'une immense fatigue qu'elle traînait depuis plusieurs existences. » p. 160

Safia a été bannie dès son mariage par la famille de Hadj Fatmi El ferdi car de son vivant, le Seigneur ne lui accordait aucune considération. Si elle est rejetée maintenant par la belle-mère c'est à cause de la couleur de sa peau.

Donc, Safia est consciente de la difficulté dans laquelle elle se retrouve dans cette période post-coloniale. Elle est bannie sur trois plans : elle est noire de peau, différente des autres, de la majorité, elle est domestique et ayant été enceinte avant le mariage avec un fils de bourgeois.

Ces trois raisons font d'elle un personnage marginalisé. Safia a vécu la première rupture lorsque les français ont emmené « même » leurs chiens et l'ont abandonnée, la deuxième est qu'elle vit cloîtrée dans une baraque avec une kyrielle d'enfants et un mari drogué, lui-même en rupture avec sa propre famille. La troisième est qu'en dépit de l'indépendance de tout un pays, elle n'en a pas profité de cette liberté et par conséquent, elle s'enfoncé davantage dans la misère. Elle en est conscience dans la mesure où, en se confiant à Driss, son beau-frère, elle dira :

« - Toi tu t'es révolté et tu es parti. Eh bien, lui, c'est pareil. Seulement, il n'est pas parti aussi loin que toi. Il a quitté la maison de son père, le monde de son père, et il est parti ici. Pas plus loin qu'ici...Je ne sais pas si, toi, tu es heureux. Mais, nous, nous ne pouvons jamais l'être...enfer ou paradis, nous n'en sortirons jamais. » pp. 160 - 161

Safia assume non seulement sa rupture avec la famille de son mari mais celle de sa condition de femme dans un environnement qui lui paraît hostile. D'ailleurs, dans son récit,

elle emploie les termes de « bougresse », « jument », « vache », « chienne » en faisant une analogie avec son statut social. Elle semble avoir la conviction que la belle-mère la désigne de cette manière, dans une métaphore qui la déshumanise et la dévalorise.

Dans ce récit enchâssé qui perturbe la linéarité de la narration, la notion de rupture s'annonce doublement. Car dans la même séquence narrative, nous retrouvons l'enchâssement de deux micro-récits.

Partant de ce constant, nous pensons que dans un récit où l'enchâssement est manifeste, certains événements de la fiction sont mis « en silence » et il appartient au lecteur d'en prévoir.

II.2 Aspect d'opacité

Le texte moderne caractérisé par l'approximation et le doute offre dans sa structure de surface des réseaux de signifiants accentuant l'effet de saturation sémantique. De ce point de vue, l'oeuvre moderne reste perpétuellement ouverte et puise sa force dans les différentes formes artistiques, « *La seule question quand on écrit, c'est de savoir avec quelle autre machine la machine littéraire peut-être branchée et doit être branchée pour fonctionner* », ⁷⁷ disent G. Deleuze et F. Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie 2*. Autrement dit, le texte littéraire est une forme de résistance au sens en général et à l'idéologie en particulier, il se veut le bastion de l'ambiguïté, de la polysémie.

D'ailleurs, dans la diégèse, les séquences narratives s'imbriquent dans un mouvement anachronique pouvant destabiliser la structuration de la narration, et ainsi, l'intelligibilité du récit devient une affaire d'interprétation sérieuse.

Dans cette perspective, le lecteur est soigneusement mené dans les dédales du texte si bien qu'il se sent dans un univers labyrinthique.

Car, le texte littéraire ne peut exprimer un sens que d'une manière opaque. C'est pourquoi, les littérateurs de cette mouvance moderne optent pour une stratégie qui tend, parfois, à bousculer le code esthétique.

⁷⁷ DELEUZE. G., et GUATTARI F., *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, P10.

« Si l'ambiguïté et l'énigme deviennent des valeurs sûres, c'est qu'elles ouvrent large l'interprétation, stimulent la quête du symbolisme [...] L'ambiguïté relève d'abord d'une dimension ontologique, qui traverse le texte en part en part. Ambiguïté qui ramène le sujet en deçà des codes habituels et stables du savoir et des références sociales cohérentes et lisibles [...] Les interprètes de ces poétiques ouvertes contemporaines tablent essentiellement sur « l'émotion poétique » que produit le désordre de l'œuvre par rapport à un ordre antérieur ; soutenu par les entorses aux codes admis de la réception. »⁷⁸

Dans *Succession ouverte*, la linéarité des événements est disloquée de sorte que les faits entretiennent entre eux le caractère de la confusion, cela entraînerait, à notre avis, un obstacle majeur pour le lecteur quant à suivre le cheminement des faits.

Dans une perspective d'analyse, nous mettons en relief trois procédés utilisés tels que la dissimulation et l'escamotage de l'événement. Pour ce faire, nous nous efforçons de puiser dans le texte pour souligner les marques textuelles les plus significatives.

Nous les citons dans l'ordre respectivement :

II.3. La dissimulation des événements

La dissimulation met en difficulté la perspective événementielle car elle tend dépister le lecteur pour lui imposer une démarche réticente au niveau de la réception. La lecture devient problématique parce qu'en fin de parcours, le lecteur demeure dans l'expectative devant le manque de lisibilité qui s'opère dans certaines séquences narratives.

Cette forme d'opacité est à vérifier dans un cas précis, relatif à la posture d'un personnage dans le roman. Il s'agit de Jaâd, le frère du narrateur qui, en dépit de son origine sociale bourgeoise, vit dans l'extrême pauvreté. Dans le texte, aucun signe de cette descente en enfer n'est fourni, en conséquence, le lecteur se heurte à de nombreuses supputations, ce qui accentue la difficulté de suivre le parcours du personnage.

⁷⁸ BARTHES, R., Op.cit. p ;93

III. Les personnages dans l'univers de la disjonction

Racontant les circonstances du départ de son mari, Safia rapporte :

« (...) Il n'est pas parti aussi loin que toi. Il a quitté la maison de son père (...) et il est parti ici. Pas plus loin qu'ici » p. 160

« Je l'ai rencontré un jour sur la route. Il n'avait même pas de valise. Rien que ses mains dans les poches et l'air de tuer quelqu'un. » p. 161

« Je l'ai amené... Quand je suis tombée enceinte, il a tenu à m'épouser » p. 162.

Ce sont les seules informations fournies dans le texte au sujet de ce personnage. Elles émanent d'une narration faite par un autre personnage, en l'occurrence Safia, la femme de Jaâd. D'ailleurs, la dame ignore totalement les raisons qui ont motivé son départ de la cellule familiale. Elle s'est contentée de dire qu'il s'est révolté contre son père sans donner la moindre explication sur les raisons ayant motivé son retrait de la famille. Dans le même passage, le déictique « ici » est en contiguïté avec le verbe « partir ». Il désigne un « ici » de « l'ailleurs », insaisissable, non défini tant sur le plan du temps que de l'espace. Cet espace qui ne s'inscrit pas dans le parcours d'un itinéraire ciblé favorisant, finalement, le vagabondage.

III.1. Le désœuvrement du personnage Jaad

Elle continue à l'adresse du narrateur :

« Quand je rentre le soir, après seize heures de ménage... parce que, lui, il ne peut pas travailler... quand je rentre, je ne demande qu'une chose : que mon mari ne se réveille pas. » p. 161. « Je lui achète parfois du vin, du hachich, n'importe quoi qui endorme un mâle désœuvré. » p. 161

Dans cet aveu fait à son beau-frère, elle ne distille aucune information sur les raisons qui ont conduit son mari à la paresse. Cette dissimulation qui se cristallise autour de Jaâd rend la lecture suspecte au point que le lecteur sombre dans un brouillage car la question fondamentale qu'il se pose est de se demander dans quelles conditions ce personnage s'est engouffré dans l'abîme des profondeurs.

III.2. La face cachée de Jaad

Abondant dans le même contexte, le narrateur s'entretient avec l'un de ses frères : Madini. Ce dernier, après quelques tergiversations, avoue au narrateur ce qu'il détient comme information pouvant l'intéresser à propos de Jaad.

« Jaad, dit-il. Qui connaît Jaad ? T'a-t-on déjà dit que c'est lui et sa bande qui ravitaillaient nos frères algériens en armes et en munitions, par camion entiers, cachés sous les chargements de tomates ? Non, personne ne me l'avait dit.

- « Non, personne ne me l'a dit. »

Et pourtant, conclut-il avec un soupir, ce n'est pas un héros. Il ne le sera jamais.
p.178

Ce sont les seules informations fournies sur Jaad dans le texte. Le fait d'avoir été enrôlé dans les rangs des combattants en quête de liberté, lui confère le statut de personnage essentiel dans ce micro-récit. Ces informations ont été transmises au narrateur par Madini, son frère cadet. Dans ce passage, nous remarquons que ce personnage avait pris des risques énormes pour une cause à laquelle il était dévoué, toutefois, son anonymat est décrété en fin de mission, c'est pourquoi, il vit dans une baraque au milieu des affamés.

D'une part, ces informations en bribes, pourrait laisser le lecteur dans l'expectative dans la mesure où aucune indication événementielle n'est accordée à ce personnage, pourtant symbolisant un acte de bravoure. D'autre part, elles peuvent révéler que Jaad sombre dans la déchéance, selon les dires de Safia, sa femme. Le narrateur aura saisi que son frère est passé du stade de combattant pour la liberté au stade de drogué désœuvré. Cette « mue » s'apparente à une disjonction dans le temps et dans l'espace.

IV. La posture du *Je* narrant

Dans *Succession ouverte*, le narrateur est l'élément catalyseur de la diégèse, d'autant qu'il est narrateur et personnage principal dans cette fiction. Cette présence dans le texte au moyen d'un « jeu » lui confère le statut de narrateur homodiégétique qui se définit par le fait qu'il évolue à deux dimensions, à savoir, son rôle en tant que narrateur et personnage. De plus, les

événements, la description des lieux et des personnages transitent par un foyer de regard qui est le sien.

En effet, dans notre corpus, le narrateur se trouve au centre de tous les événements l'ayant conduit à l'aliénation dont les causes sont situées dans l'enchevêtrement des circonstances sociales, familiales et culturelles.

Ainsi, c'est dans l'énonciation discursive que nous découvrons la vision du monde qu'il se fait dans l'espace scripturaire dont la stratégie consiste à superposer une série de thématiques ayant pour point convergeant la dimension disjonctive.

Ce statut de narrateur homodiégétique lui permet d'inscrire sa narration sur niveau rétrospectif en mettant en relief toutes les expériences qu'il a vécues. Dans le roman, l'identité du narrateur est explicitement rapportée, il est écrivain et chimiste, mais ayant aussi exercé des métiers divers pendant son exil en Europe.

Sa double culture franco-maghrébine lui permet une certaine fluidité dans l'approche de la dynamique historique que traverse l'espace maghrébin. D'autant qu'il met en tension la disparité engendrée par l'acculturation dont les signes révélateurs sont circonscrits en signes métaphoriques dans l'espace scripturaire.

Tel qu'il évolue dans cette fiction, le narrateur n'accorde aucun crédit à ses protagonistes, d'autant que le père qu'il a fui pendant son adolescence ne représente, pour lui, qu'un souvenir parmi tant d'autres. De ce fait, il se présente, dans l'histoire avec une contestation démesurée mettant en cause le caractère hypo-critique de sa famille, de ses voisins et ses collègues du métier.

Cela étant dit, nous avons remarqué que dans le roman, le personnage-narrateur adopte une position répulsive à l'égard de son entourage, de sorte qu'il préfère réserver ses réponses à des questions anodines. Dans ce contexte, nous avons répertorié quatorze occurrences de rejet dans la grille ci-après.

Grille 1

Passages	Répliques du narrateur
Vous avez un cœur normal, un cœur d'enfant. Vous êtes content ? p. 16	J'ouvris et refermai la bouche, coup sur coup, sans emettre le moindre son
Un quart d'heure avant le départ, je m'étais dirigée vers elle... p.30	Et sans dire un mot, je lui avais remis une feuille
J'ai discuté avec des intellectuels(...) ils m'ont donné des conseils(...) à cela, p. 33	Je n'ai pas encore de réponse
Quand nous nous croisâmes, Bouchaib ne m'accorda pas un regard, p. 54	Et je ne lui dis pas un mot...
Tu fais comme ça. Juste comme ça. ça suffit. Tu comprends, monsieur le facteur ? Tu as bien compris p. 62	Et comme je ne répondais pas...
C'est vrai ? murmurait ma mère, c'est bien vrai? C'est toi, Driss ? p. 69	Je n'ai jamais su répondre
C'est vrai ? disait ma mère. Bien vrai ? p. 70	Je n'ai jamais su répondre
De toutes mes forces, je serrais sa main(...) je me levais (...) je pris la main d'Abdelkrim et je l'entraînai à ma suite.... pp.78-79	Je n'ai jamais su rien dire à ceux qui souffrent
-Je voudrais comprendre pourquoi ces gens(...) ont attrapé un vieux Juif dans la rue, un pauvre type qui passait par là, l'ont arrosé d'essence et l'ont brûlé vif(...) mon frère, toi qui es instruit, toi qui as lu beaucoup de livres, tu peux m'expliquer pourquoi ? p. 85	Je n'ai jamais su répondre
-Le vieux chêne est mort et il nous a laissé des immeubles, des terres, des usines, toute sorte de bien(...) qu'est-ce qu'on faire de tout ça ? p. 113	Je n'ai jamais su répondre
-Tu ne peux pas t'imaginer, m'expliqua Camel (...) avant ils n'étaient que des mendiants,(...) maintenant ils se font arrogants...	Je ne dis rien. Le silence est une opinion.
-Driss, l'otite, quest-ce que c'est ? p. 177	Je ne sais pas, dis-je.
-Et Jaâd, que penses-tu de Jaâd ? p. 178	Je ne sais pas
L' <i>homo sapiens</i> était là. Il me vit et se précipita sur moi, la main tedue : -Oh ! Comment allez-vous, cher ami ? C'est un si beau pays que le vôtre. J'y ai découvert des vestiges d'un passé si chargé d'histoire... p.184

Il découle de ce qui précède que les réponses du narrateur sont cadrées dans segments brefs contenant une structure négative catégorique. Dans certaines répliques, nous constatons qu'il ne porte aucun jugement sur les gens ni sur la moindre appréciation sur les choses. Ce silence énigmatique dans le roman se résume dans le segment « Le silence est une opinion ».

Nous pensons que cette posture l'accrédite à s'inscrire dans la rupture avec les autres dans la mesure où tous les membres de sa famille continuent à être soumis à un ordre établi que lui-même avait fui si bien qu'il lui semble que rien n'avait vraiment changé.

IV.1. L'espace du pouvoir patriarcal

Au centre le pouvoir patriarcal du Seigneur manifestement bien établi, à la périphérie, des personnages aux horizons divers, tirent ou tentent de tirer profit de leur relation avec ce pouvoir qui constitue pour eux un repère autour duquel ils se nourrissent d'une notoriété :

« (...) c'était un honneur de lui baiser les mains. Tu te souviens de cet homme, Driss ? Ta mémoire n'est pas morte, dis ? Il était notre maître de fer, mais aussi notre nourricier et notre dignité. Avec lui, la vie avait un sens [...] Nous ne savions même pas ce qu'il faisait, s'il vendait des tomates ou des avions... » p. 109

Il suffit d'être reconnu en relation filiale avec le nom de « Hadj El Fatmi », de près ou de loin, ou avoir tout simplement une attache pour prétendre à une légitimité sociale et même financière.

D'une part, nous citons au passage le douanier que Driss a rencontré à l'aéroport. Il fait des révélations solennelles :

« Je connaissais bien votre père, c'est grâce à lui que j'ai maintenant un uniforme par an et que je mourrai dans une tonne de graisse [...] Je suis gras maintenant et je sais me souvenir. Salut ! » p. 17

Cette fréquentation du Seigneur lui a permis une intégration dans la vie sociale en tant que fonctionnaire, mis à l'abri du besoin ; d'autre part, Camel, fils aîné des Ferdi, petit fonctionnaire de son état, entretient des relations mitigées avec le groupe familial. En dissidence non déclarée, il renoue avec ses proches que dans les occasions précises, et quand

il y parvient, le contact devient énigmatique. Cette fois, il pointe en cette occasion de partage, juste après la mort du père. Il fait une entrée « tonitruante » sur scène en exhibant un caractère plaintif de tout et de tous :

« - C'est fou ce que la vie augmente ! On ne peut plus voyager par les temps qui courent. » p. 115.

Cette réflexion n'est pas du goût de Nagib qui, dans un jeu d'allusions⁷⁹, tente de mettre fin au paternalisme de son frère :

« Najib fit remarquer à voix haute que « les pauvres qui ont des palais en marbre sont bien à plaindre, ma foi oui, et que les fonctionnaires de la vie, comme les appelait mon père, ont droit à notre estime et à une retraite quand ils ne peuvent plus rien tirer de la vie... » p. 115.

De son côté, le narrateur dénonce le caractère cynique de Camel. D'abord, envers ses proches :

« Il donna une main molle à tout le monde, traita ses frères comme de grands enfants. « il serra sur son cœur le vieux notaire qu'il voyait pour la première fois de sa vie ». p. 15

Ensuite, il envenime l'atmosphère en portant un sévère réquisitoire contre Driss :

« - Hé oui ! Soupira-t-il. C'est la vie. On abandonne sa famille, sa religion et son pays et on ne revient que le jour de l'héritage. C'est ça, mon frère ? P. 116.

Pris dans la confusion extrême, Camel tente d'échapper à l'image figée de lui-même que lui renvoient ses frères, c'est pourquoi, ce jeu de dédoublement dans le miroir va l'inscrire

⁷⁹ L'Encyclopédie moderne, ou, Dictionnaire abrégé des Sciences, des Lettres et des Arts, élaboré par Conti (Eustache Marie et Pierre Marie Antoine) dans son premier volume 1, en page 579, définit l'allusion (Littérature). L'allusion est une figure de rhétorique qui aide à faire sentir le rapport que les personnes ou les choses ont entre elles, et qui emploie des expressions naturelles pour rappeler une idée autre que celle que les mots semblaient d'abord destinés à faire naître. L'allusion est une sorte d'allégorie qui consiste ordinairement dans un mot, dans une phrase, et qui insinue plutôt qu'elle ne désigne le rapprochement qu'on a l'intention de faire. Ce rapprochement est le plus souvent un trait de satire ou de louange, quelquefois un conseil ou une leçon (...) C'est une balle qui, détournée de la droite, frappe un corps étranger, et arrive au but par ricochet (...).

dans une perspective de déguisement devant Driss qu'il n'a pas vu depuis seize ans. Ereinté par les fabulations de l'aîné, Abdelkrim, le frère cadet, apporte un témoignage pour l'éclabousser :

« (...) toi aussi, sans quitter ton pays, tu l'as quitté quand même, sans parler de la religion et de la famille. » p. 118.

Mais, la tension monte, et Najib, prenant la défense de Driss, remet les choses au point en se montrant plus menaçant :

« Il y a des moments où j'aime la viande hachée, dit Najib de sa voix de crieur public. Et il y en a d'autres où je préfère les saucisses (...) » p. 116.

Sur un ton dénonciateur, Abdelkrim renvoie l'image d'identification à Camel devant tous les membres de la famille :

« Et dis-moi, lui demanda-t-il, pourquoi n'es-tu pas venu à l'enterrement de notre père à tous ? » p. 118.

Se sentant acculé de tous les côtés, Camel sombre dans la provocation et l'insulte :

« Chaque fois que je viens dans cette ville de voyous, c'est à mon corps défendant. » p. 117.

Ce regroupement familial qui coïncide avec la lecture du testament va déboucher sur une rupture des convenances, laquelle a commencé déjà avec le premier contact entre Camel et le narrateur.

Cette scène de lecture du testament par le notaire oscille entre la violence verbale et la violence physique sur un fond de l'injure.

En effet, nous remarquons que cette série de répliques des uns et des autres est une forme de violence. Le terme « insulter » signifie étymologiquement « sauter sur » ; offenser, c'est « infliger un supplice corporel » ; un affront renvoie à « la partie du corps visée. » Dans la violence verbale, les mots se substituent à l'acte. L'interaction entre les deux types de violences semble presque évidente.

Nous nous proposons de puiser longuement sur cette notion pour comprendre les raisons profondes de ce tiraillement qui vient se greffer dans les rapports qu'entretiennent les membres d'une même famille. Cette violence a des explications dans l'histoire humaine.

Déjà dès l'époque homérique, notamment dans le siège de la ville de Troie, les guerriers grecs étaient initiés à l'art de se lancer des injures avant de se lancer les javelots. Ils s'échangeaient des épithètes de tout genre. Cette stratégie guerrière consistait à créer une harmonie entre le corps et l'amour-propre de chaque soldat afin qu'il se sente moins vulnérable au combat. Les guerriers devaient être à égalité dans l'échange des jurons au point qu'ils s'adaptent à ladite situation, où l'insulte et ensuite au combat. C'est dans ce sens que l'agression verbale et l'agression physique s'entremêlent étroitement dans la notion d'offense et d'affront.

Dans cette scène où le notaire s'apprête à lire le testament, Camel qui injurie ses frères en les traitant de « voyous » ; « *Je ne parle pas aux voyous* » (p.118) semble les contraindre à la riposte. C'est Najib qui en fait le représentant de tous parce qu'il réalise que cette dénomination est injuste.

Le jeu d'allusion continue entre les personnages. Cette fois, Najib remet en suspend son côté violent, mais ne semble pas céder le terrain. Se sentant lourdement dépossédé de son être, il réplique en adoptant une formule dont l'enjeu est plus grave, d'autant qu'il sait qu'un coup de poing serait moins percutant qu'une insulte :

« Les voyous se portent bien parce qu'il y a toutes les chances pour qu'ils restent des voyous, tandis que les fonctionnaires de la vie connaissent souvent une ascension financière à laquelle ne correspond pas forcément une ascension morale » p. 117.

Cette réponse infère à l'idée que Najib a l'intention d'enfermer Camel dans sa différence en foisonnant sur un critère d'exclusion et ce, en répliquant à l'attitude de ce dernier qui a déjà relégué Abdekrim au rang des bestiaux en le traitant de chien :

« Couché ! Dit-il, fais dodo ! p. 118.

Si Najib met en évidence le caractère antinomique entre les deux ascensions, c'est qu'il présuppose que son « adversaire » est un mal-élevé, c'est pourquoi la mère a réagi

instantanément pour leur demander de fermer la porte pour que rien ne se distille à l'extérieur :

« Fermez la porte ! dit ma mère, nous sommes ici pour entendre les dernières volontés du défunt et non pour nous battre comme des gueux. Et, s'il se produit des étincelles, j'aime autant que le feu ne se communique pas à toute la ville. » (p.116). Elle hausse le ton comme pour sermoner ses enfants : « S'il y a le feu, dit ma mère, j'aime autant m'en aller, je ne sais pas comment j'ai pu survivre à mon malheur et rester là, à la tête d'une famille de démons. » p. 120.

Dans tout ce système où les personnages se revendiquent le droit de connaître ou d'appartenir à la sphère du Seigneur, la notion de fausseté et de brouillage se greffe au fur et à mesure que le lecteur avance dans le texte.

Un effet de boomerang se manifeste dans le discours de chacun-deux. Tous les personnages semblent se mouvoir dans le paraître. Ils cachent une transgression par rapport aux codes moral et social.

Le douanier, d'abord, en reconnaissant qu'il a bénéficié d'un statut social grâce à l'intervention du Seigneur, ne semble pas être gêné d'exhiber son corps « engraisé ». Implicitement, il savoure ce « coup de pouce » qui l'introduit dans la « cour des gros et gras ».

Ensuite, de par sa corpulence nouvellement constituée prêtant à l'immobilisme total, il tente de soudoyer le narrateur :

« *Mais, si jamais l'avenir est bloqué devant vous avec des blocs de ciment, venez me voir, (...) Rappelez-vous ; je suis gras maintenant et je sais me souvenir. Salut !* » (p.57) pour esquiver au déshonneur qu'il ressent au plus profond de lui-même. Cette corpulence que le narrateur mentionne dans ce passage fonctionne comme un indice sémiotique anticipant, au plan de la réception, sur l'identité « réelle » du personnage. Les « gros » et « gras » dans l'imaginaire maghrébin sont des signes d'opulence.

Pour Camel, son exclusion du groupe familial n'est révélée que dans les propos du Seigneur :

« Camel, notre fils aîné qui nous a demandé des comptes de notre vivant, et même du partage (...) Toi, tu as choisi de mourir, et de vivre avant de mourir, par l'indigestion, car à l'instar de la nouvelle classe dirigeante tu confonds « posséder » et « exercer » p. 145

Le témoignage continue :

« (...) tu es ainsi fait que sans argent tu es incapable d'être heureux ; d'autre part, nous ne serions plus là s'il te prenait la fantaisie de traîner ta mère et frères devant les tribunaux. »
p.146

Ces propos imprimés sur une bande magnétique constituent des traces de témoignage qui mettent le personnage dans l'embarras. Cette cupidité que le Seigneur a dénoncée fustige les projets de Camel qui a sacrifié le statut de premier héritier légitime pour des raisons matérielles.

Selon le témoignage du Seigneur, Camel est pris en tenailles dans cette oscillation entre le pouvoir et l'argent, d'où son isolement et une certaine distanciation avec le Seigneur, de son vivant.

En conséquence, il enfreint au code familial pour avoir osé transgresser la hiérarchie décidée par le père. Cette éviction du cercle parental lui a été signifiée définitivement parce qu'elle est inscrite dans le testament où les dernières volontés du défunt sont, de l'avis de toute la famille, irrévocables.

Ainsi, les traits de conscience de ce personnage se révèlent au moment où l'intrigue dans le texte prend des proportions tendues⁸⁰.

Quant à Nagib, peint dans sa laideur et sa violence démesurée, est constamment emporté dans ce rapport antinomique entre le désir et les recommandations du Seigneur. Son discours est sous-tendu par l'image que le père fait de lui. Il se veut, par la suite, le représentant du défunt.

C'est pourquoi, il traduit cette légitimité que lui confère la mort du père comme tentation d'assouvir les appétits qui l'habitent tout en sachant qu'au yeux de la morme instituée par le pouvoir patriarcal, tout désir est coupable.

Mais, Il agit *en géant destructeur* pour se faire entendre :

« Et il réclamait des comptes à coups de poings, saisi d'une fureur ininterrompue, qui n'avait pas d'objet, dont il n'était même pas conscient, qui était pure et simple. » p. 111

⁸⁰ HAMON, Ph., *Le personnel du roman*, Editions Droz, 1983, p.185.

Il détruit le dernier rempart de cette norme familiale, emporté dans l'une de ses crises atrabilaires, il reproche à sa tante Kenza le fait d'avoir été assistée par son père pendant son veuvage :

« Tu es venue lui faire une petite visite de trois jours, continua Najib, et tu es restée quarante ans. Ainsi les individus et les peuples. Et, lui qui était ton cadet, il est à présent sous terre, et toi tu restes. C'est pas ça ? » p.126.

Dans cette réplique, Najib est dans un mouvement de différenciation par rapport aux autres personnages. Il enfreint, à son tour, au code familial qui instaure cette hiérarchie filiale, parce que dans ce jeu d'allusion qu'il perpétue à l'adresse de tous, sa tante Kenza mène une « vie de trop », en d'autres termes, c'est elle qui devait mourir et non le Seigneur parce que plus jeune.

Si l'on retient l'axe sémantique distinctif entre les deux personnages mis en scène dans ce passage, c'est le critère de l'âge qui nous paraît pertinent selon Phillippe Hamon⁸¹. Ainsi, Najib est dans une dimension de dévalorisation de sa tante paternelle Kenza. Dans l'imaginaire maghrébin, si un jeune use d'une allusion ou d'un discours offensant à l'égard d'une personne âgée, cela est perçu comme transgression du code social.

Cette même attitude se manifeste aussi avec le notaire :

« Ce fut ainsi, il donna un tout petit coup sur l'épaule du notaire et le vieil homme lui céda aussitôt sa place, sans aucune politesse. » p. 126.

Pour signifier aux autres qu'il s'intéresse de près au testament, il « *s'assit tranquillement et se mit à surveiller le déroulement de la bobine.* » (p.127). Cette posture rappelle celle du « fou de cour ». Il se recroqueville dans un univers de gesticulation et de mots violents sans prêter la moindre attention à l'incohérence qu'il instaure à toute la famille.

Si le narrateur suggère une « mise en scène » avec le segment :

« Je vis ceci : des masques remplacèrent des masques... » p. 126

Nous remarquons que les personnages adoptent une stratégie paradoxale, du fait qu'ils passent du dévoilement au déguisement : en écoutant la voix du Seigneur sur la bande magnétique, chaque membre de la famille tend à se fier à son paraître en arborant un

⁸¹ Ibid, p 123.

déguisement pour se parer du discrédit jeté sur lui par le Seigneur. Et, c'est à ce niveau de lecture, qu'on aura à constater que sur le plan narratif, cette unicité de l'espace où la maison familiale est peinte en univers clos et où chaque personnage se confine dans son propre univers, le niveau diégétique tend à se multiplier par ce jeu de déguisement.

Cet enchevêtrement de postures ontologiques que manifestent les personnages donnera une aura à la digression que la fiction commande de l'adopter, mais l'affecte sur le plan de la stabilité. D'où l'errance du narrateur reprend son mouvement. A chaque fois que ce dernier est « convié » à répondre à un questionnement, il manifeste un mutisme que nous assimilons à un refus d'optempérer. Car, à notre avis, il pourrait suggérer l'idée que le narrateur rejette tout ce système de valeurs qui « confond entre l'être et le paraître au détriment du faire ». Et si le narrateur adopte une position neutre, voire indifférente, c'est qu'il serait conscient de la fausseté de cet ordre apparent que la famille de Hadj Fatmi El Ferdi a hérité.

CONCLUSION

Au terme de notre étude de la *disjonction spatiale*, dans le roman *Succession ouverte*, de Driss Chraïbi, notre travail s'est inscrit en trois chapitres, à savoir l'approche relative à l'analyse de quelques éléments de l'appareil formel du discours, ensuite à la thématique et enfin, à la relation de rupture chez les personnages.

D'abord, dans notre approche discursive, nous avons essayé de mettre en relief les éléments sous-jacents de cette hybridité formelle entre le discours et le récit dans un texte, d'où l'enchevêtrement thématique constitue un des aspects de l'opacité narrative que le texte recèle. Dans ce sens, nous nous sommes penchés à l'étude de quelques marques textuelles, à savoir les indices de personnes tels que « on » et « vous » dans l'incipit pour saisir leur référence dans le discours fictif de notre texte. Cette étude que nous avons axée sur l'incipit se voulait intégrative parce que notre corpus s'ouvre sur des ambiguïtés pouvant sensiblement dépister le lecteur. C'est pour pourquoi, nous lui avons consacré assez de temps pour élucider les difficultés inhérentes à l'approche du texte.

De même, nous avons analysé quelques marques textuelles de la caractérisation se référant à l'espace où se meuvent les personnages de l'histoire. Dans ce volet de développement, nous avons focalisé sur le caractère péjoratif de la description pour mettre en évidence la portée dépréciative que sous tend la vision de l'énonciateur sur l'espace.

Par ailleurs, l'étude de la temporalité nous a permis de cerner le problème de la linéarité dans la fiction du fait qu'elle fonctionne dans un mouvement double : en analepse et en prolepse. Les champs lexicaux et sémantiques ont fait, également, l'objet d'une retrospective pour rendre compte de la portée significative de chaque segment textuel, notamment dans le discours de l'énonciateur.

Dans le deuxième chapitre, nous avons souligné que notre texte est traversé de marques textuelles inhérentes à la description de l'espace qui constitue le point de départ de notre thématique, qui est consacrée à la disjonction spatiale. A cet effet, nous avons été emmené à puiser dans le concept de la géoïctique pour élucider cette problématique de la référentialité pour vérifier cette notion de mobilité des espaces humains et les identités

culturelles. C'est pourquoi, notre travail s'est articulé sur certaines notions pluridisciplinaires pour rendre compte de l'impact de l'espace dans la mouvance des personnages dans la fiction.

Concernant l'étude de la spatialité, nous avons segmenté notre espace romanesque en deux catégories, à savoir l'espace occidental et l'espace maghrébin.

Dans l'espace européen qui constitue le point de départ de la traversée du narrateur, nous avons mis l'accent sur les thèmes de l'aliénation et la rupture. En revanche, dans l'espace maghrébin, nous avons tenté de mettre en exergue le caractère paradoxal de son actualisation dans cette fiction. Si l'espace européen a été analysé comme facteur d'aliénation pour le personnage-narrateur, l'espace maghrébin a été aussi la référence de la désillusion qui a accablé le narrateur durant son séjour en terre natale. L'immobilisme et le manque de dynamisme ont fait que ledit espace est perçu comme source de répulsion qui a prévalu dans les relations interactives entre les personnages.

Par ailleurs, nous avons mis l'accent, dans notre réflexion sur la reconfiguration de l'espace chez le narrateur du fait de son aliénation dont il a longuement fait mention dans le début du roman. Son discours subversif contre la culture occidentale nous a révélé que la piste de l'acculturation s'avère pertinente pour mettre en surface quelques éléments hétéroclites qui ont favorisé cette aliénation dont souffre le personnage-narrateur.

De même, il nous a paru utile de mentionner que notre étude de la disjonction spatiale dans ce roman nous a contraint à pister le cheminement de la pensée chez le narrateur parce que dans son énonciation, de nombreuses marques textuelles s'imbriquent dans l'ambiguïté, d'où la teneur du plan énonciatif infère à la stratification de l'espace maghrébin, d'où l'émergence de la « zone » comme espace réservé exclusivement aux damnés, a constitué une partie de notre analyse.

Sur un autre plan, nous avons montré le caractère hétérogène qui sanctionne les relations interactives entre les personnages pour signifier que la rupture est annoncée dans la famille de Hadj Fatmi, le père du narrateur. Les enfants, réunis, le jour du partage, ont fait preuve de cupidité et d'hypocrisie, pourtant la succession n'a été confiée qu'au plus modéré d'entre-eux.

Enfin, nous avons longuement parlé de trois personnages, les frères du narrateur, en l'occurrence, Najib, Djaâd et Camel. Le premier symbolise la force et l'ignorance, le

deuxième, la bravoure et la déchéance et le troisième qui se distingue par un opportunisme démesuré, symbolise l'indifférence et l'étourderie.

Avant de clore ce chapitre, nous avons mis en surface le thème de la disjonction spatiale dans cette rupture interactionnelle entre les trois personnages en relevant quelques séquences du dialogue pour vérifier que cet espace dans lequel ils se meuvent est déjà scindé par l'atmosphère des tiraillements insensés que le narrateur s'apprête à fuir une deuxième fois en guise de révolte contre les siens. Dans cet espace scriptuaire, nous avons tenté d'analyser la position du je narrant sur la base qu'il soit, dans la fiction, écrivain et chimiste, autrement dit, le garant d'un *espace connoté* qui instaure, dans un espace littéraire, les passerelles de perspectives ontologiques formelles d'un processus l'ayant conduit à se mettre au centre des turbulences, en Europe comme au Maghreb ; ce constat nous fait croire que cette oscillation entre rester chez les siens et retourner dans son exil est un indice à donnerait à penser que la littérature maghrébine n'appartient à aucune rive, elle est « esseulée ».

BIBLIOGRAPHIE

1. ADAM Jean-Michel, *Eléments de linguistique Textuelle-Théorie et Pratique de l'analyse Textuelle*, Liège, Mardaga, 1990.
2. ATLANI, F., On « L'illusionniste », In Atlani, F et al. *La Langue au ras du texte* », Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984.
3. BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
4. Barthes Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Edit. Albert Skira, 1966.
5. BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
6. BELZANE G., *La métamorphose*, Paris, Editions Quinlette, 1990.
7. BENVENISTE Emile, *Problèmes de Linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974.
8. ADAM Jean-Michel., *Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin, 2006.
9. BLANCHOT Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Editions Gallimard, 1980.
10. BOURNEUF Roland et OUELLET Réal, *L'Univers du roman*, Paris, P.U.F., 1972.
11. COURTES, J., *L'énonciation comme acte sémiotique*, Bruxelles, Editions Pulim, 1998, Université de Limoges.
12. MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique du discours littéraire*, Paris, Ed. Nathan, 2001.
13. DÄLLENBACH, L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Editions du Seuil, 1990.
14. DELEUZ, G., et GUATTARI, F., *L'Anti-Œdipe*, tome II, Tunis, Editions Cérès, 1995
15. ECCO Umberto, cité par G.GENGEMBRE, in *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Ed. du Seuil, 1996.
16. FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, Presses Universitaires de Limoges, 1999.
17. GENETTE G., *Figures I*, Paris, Editions du Seuil, 1996.
18. GODARD H., *Poétique de Céline*, Paris, Ed. Pléiade, 1985.
19. HAMON Phillippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, In R. Barthes et al. *Poétique du récit*, Editions du Seuil, Paris, 1977.
20. JOUVE V., *l'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Ecritures », 1992.
- 21...LEEMAN D., « On thème », *Lingvisticae Investigationes*, 15, 1991.
22. POSLANIEC C., *La littérature de jeunesse de 1850 à nos jours au travers de l'instance narrative*, Lilles, Presses Universitaires du Septentrion, 1997
23. Ricoeur Paul, *du texte à l'action, essais d'herméneutique II*, Paris, Edition du Seuil, 1986
24. RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p.162
25. RICOEUR Paul, *Temps et Récit*, Tome 3, *Le temps raconté*, Editions du Seuil, Collection L'ordre philosophique, 1985

26. SEARLE, *Sens et expression*, Ed. de Minuit, Paris, 1982,
Site consulté le 15 avril 2011.
27. TODOROV, T., Mikhaïl Bakhtine, *le principe dialogique*, 1981, pp 292 et 298.
28. WESPHAL Bertrand., *La géocritique mode d'emploi*, Edit. Pulim, Bruxelles, 1999,
P.32
29. WESPHAL Bertrand., *Représentation et réalité de la ville*, Hypothèse géocritique.
30. WOLF, N., *Une littérature sans histoire*, Essai sur le Nouveau Roman, Edit. Droz,
1995, p.149
31. ZEKRI, K, *L'inscription du lecteur dans le prologue de La nuit de l'erreur de Tahar Ben Jelloun*, www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Zekri.ht . Sites consultés le 16 .12.2010
<http://university.org/Intervention>

Résumé en langue nationale

في إطار انجاز موضوع الماجستير حول الأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية تناولنا موضوع البحث المتعلق بالسردية عند الكاتب "إدريس شرايبي" أما عنوان البحث هو "تنافر المحيط" في رواية "الخلافة المفتوحة".

خلال عملنا ارتأنا أن نتطلع إلى تفكيك معنى النص باعتمادنا على طريقة تحليل الخطاب و دراسته في الموضوع المعلن عنه سابقا ثم تناولنا دراسة دور الشخصيات الواردة في هذا النص مع إبراز علاقتهم المتنافرة حتى داخل الأسرة الواحدة. لقد كان اختيارنا لهذا الكاتب و هذه الإشكالية راجعة لتكرار موضوع الصراع الحضاري في كتابات إدريس الشرايبي بحيث أن هذه الصورة شكّلت هاجسا محوريا في هذا الكتاب.

إن الرواية التي توظف التنافر في المحيط لموضوع أساسي تحصره في مكانين مختلفين ألا و هما أوربا و المغرب العربي إلا أن الاختلاف بينهما ينطوي على معن مختلفة ودلالات خاصة لكل من المدينة في أوربا و المدينة في المغرب العربي.

لقد تمعنا في كيفية استثمار هذه الإشكالية في النص بحيث توصلنا إلى أن معناها يختلف من مكان لآخر.

القصة تدور أحداثها في أوربا و المغرب العربي بدون ذكر اسم المدن. حدث و أن الراوي يقيم في أوربا كمغترب فرجع إلى أهله بعد تلقيه خبر موت أبيه. أثناء وجوده في بلده الأصلي اكتشف انه ما زال الألم يواكبه خاصة و أن عدم الانسجام العائلي بين إخوته و سوء الأحوال الاجتماعية و الثقافية سببها عدم وجود نظرة سليمة للوجود مما أدى إلى خلل في النسيج السياسي الذي تمخض عنه الوجه الطبقي.

من هنا اعتبرنا هذه الرواية تلميح إلى تاريخ المغرب العربي الذي هو مصدر تناقض هذه الفرضية استبطنها من خلال قراءتنا لدلالات الصريحة و المضمرة و تفكيكنا للنص الذي اعتمدنا فيه على قراءة الخطاب الفلسفي و الأيديولوجي و بعض أدوات اللغة التي أسلفنا ذكرها.

Summary.

In the elaboration of the Master Thesis, we dealt with a novel of Trench expression concerning the Maghreb literature. The subject matter of this thesis focused on the novel “Open succession written by Driss Chraïbi”.

Throughout our work, we tried to dismantle the meaning of the text by addiciting the discourse analyses method. Then we studied the role of the characters and their repulsive tendency within the same family.

Our choice was deliberately done to highlight the struggle of civilizations in all chraïbi’s works. The novel expresses the repulsion in the two places, Europe and the Maghreb. This repulsion is revealed in two ways, thus the meaning varies from one place to another.

The story takes place in Europe and the Maghreb without any reference to the names of the cities.

The narrator lives in Europe as an immigrant and returns to his home country after his father’s death.

Here he finds out that his pain is aggravated by the heterogeneous relationships within the family and the social and cultural situations which have engendered the social class problem.

To sum up, this novel epitomizes the history of the Maghreb which is a source of contradictions. This hypothesis is Cleary shown through our reading of the explicit and implicit clues and its philosophical and ideological discourse with the help of the linguistic tools mentioned above.