

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université HADJ LEKHDAR Batna



FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

ECOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS

Thèse de Doctorat

Titre :

**Idéologèmes et transtextualité : approximations
phénoménologiques des niveaux de sémiotisation
L'œuvre de Boualem Sansal en question (s)**

OPTION : Sciences du texte littéraire

Directeur de recherche :

P^f. Foudil DAHOU

Présentation par :

M^{me} Dalal MESGHOUNI

Membres du jury

Président : P^f. Saïd KHADHRAOUI

Rapporteur : P^f. Foudil DAHOU

Examineur : P^f. Djamel KADIK

Examineur : P^f. Samir ABD EL HAMID

Examineur : P^f. Abd El Ouahab DAKHIA

Année universitaire 2008-2009

REMERCIEMENTS

Je remercie Dieu Le Tout Puissant,

pour m'avoir octroyé persévérance et patience par sa Grâce,

A celui qui m'a forgé par le génie de son entendement, mon directeur de thèse le Professeur DAHOU Foudil, j'exprime ma profonde gratitude pour son indéfectible appui, ses conseils les plus judicieux, et spécialement pour m'avoir aimablement transmis son expérience professionnelle et son esprit critique.

Aussi, suis-je très reconnaissante à Mr Didi Ali, et Melle Guettafi Sihem, qui ont toujours témoigné de la sympathie à mon égard, sans leur soutien pragmatique l'entreprise de ce modeste travail de recherche n'aurait certainement pas abouti.

A tous ceux qui m'ont appris que l'être sans l'érudition reste le fruit d'un esprit défectueux, et que l'alchimie du verbe est du ressort de l'expérience; à tous mes enseignants qu'ils trouvent ici mes sincères remerciements.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
PARTIE I- DIRE LE LITTERAIRE : DU CORPS PRESENT, A L'ETRE PENSANT, AU SUJET ENONCANT	9
<u>CHAPITRE 1</u> : De l'armature conceptuelle à l'investigation de l'ossature textuelle	13
<i>I-1-1- Interroger le littéraire : la logique phénoménologique</i>	14
<i>I-1-2- Actualiser le dire : la logique scripturaire</i>	25
<i>I-1-3- Calculer la lecture : la logique interprétative</i>	37
<u>CHAPITRE 2</u> : Dire l'expérience littéraire : réflexivité vs. Inventivité	50
<i>I-2-1- De la figurativité entre narrativité et affectivité</i>	51
<i>I-2-2- De l'ontique et de la gestion de l'éthos</i>	65
<i>I-2-3- Le littéraire entre schèmes et symboles</i>	75
<u>CHAPITRE 3</u> : Phénoménologie du littéraire : des idéologèmes aux niveaux de sémiotisation	87
<i>I-3-1- Catégories ontologiques, et de l'univers pathique</i>	89
<i>I-3-2- Temporalité, espaces symboliques, et poétique des lieux</i>	106
<i>I-3-3- De la transtextualité aux idéologèmes ou du scripturaire au second degré</i>	129
PARTIE II-PARADIGMES NARRATIFS EN PROCES ET FICTIONNALISATION	143
<u>CHAPITRE 1</u> : Glissement méthodologique du corps au corpus : l'œuvre de B.SANSAL en question (s)	145
<i>II-1-1-Singularité de l'œuvre : du déjà-dit au déjà-pensé</i>	146
<i>II-1-2-Projet créatif sansalien : de l'intentionnalité narrative dans le métatexte</i>	158
<i>II-1-3-Des géographies psychologiques aux paysages d'âme</i>	177
<u>CHAPITRE 2</u> : Dits littéraires en mouvance et artefact textuel	195
<i>II-2-1- De la totalisation sémiotique en perspective</i>	197
<i>II-2-2- De la chrono-topie comme « forme de vie »</i>	214
<i>II-2-3- Des interférences discursives aux schèmes stylistiques</i>	240

<u>CHAPITRE 3</u> : Le Dire fictionnel entre artefact et faire institutionnel	255
<i>II-3-1- Du pathos,et du dynamisme ontologique</i>	266
<i>II-3-2- De l'éthos : Devoir d'Histoire et pouvoir d'écriture</i>	266
<i>II-3-3- Du logos : « Le politique » entre idéologèmes et stéréotypes</i>	278
CONCLUSION	309
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	314
ANNEXES	327

INTRODUCTION

*«Un écrivain maghrébin, c'est un écrivain pour qui les mots, quoi qu'en dise, n'ont pas de nationalité ni d'origine et sont donc des êtres libres, des nomades d'un type non identifiable, rétifs à tout embrigadement, heureux de leur vie d'errance, libres d'aller où bon leur semble sans devoir rendre quel que compte que ce soit, changer de camp comme ils veulent quand ils veulent.»(K.M. Ammi, *Ecrivain maghrébin, dites-vous ?*, in *Qu'est qu'un auteur maghrébin ?* 2002 : 95)*

Quoique l'âme errante de ce dire littéraire se cache sciemment derrière un entendement perplexe et négateur, la fiducia, ou ce croire fictif, masque l'alchimie du verbe par la force de désambiguïisations sémiotiques : *« si le texte littéraire se donne d'abord comme fiction, une fois parcouru, il travaille à faire oublier qu'il est fiction. »* (R. Babilar, *Les français fictifs*, in T. Bouggera, 1989: 21). *Qu'en est-il de cette liberté confisquée de droit au posé fictif pour épouser tout à la fois dits, non-dits, contre-dits, et inter-dits? Espace de malentendus, et/ou d'hermétismes est ce dit littéraire, certes; mais une sorte d'élasticité figurative de cette même parole errante, où les signes tissent la trame du non-dit, assure en marge une certaine forme d'hybridité ésotérique pour aménager décidément l'espace de «textes carrefours ou creusets»* (Ch. Chaulet Achour, 2002: 59). C'est bien dans ce sens qu'une sorte de théâtralisation du « dit » se modélise, tantôt au travers d'un simulacre d'ouverture, celui d'une littérature tout à la fois *iconoclaste et buissonnière* (H. Salhas, H. Hamaidi, 1997: 5), tantôt au travers d'une mobilité simulée sous l'effet du pathétique :

« L'expérience de l'art est celle d'une fugue, d'un dépaysement, d'un voyage (...). Pendant l'expérience esthétique, l'émotion du spectateur naît comme celle du porteur de masque du fait qu'il intériorise, en les mimant au-dedans soi, les caractéristiques du masque.» (P. Grimaldi, 1983: 16-17).

Si l'art est un jeu ou un pacte, son intentionnalité n'a rien de ludique ; le déguisement reste de l'ordre et des artifices scripturaires, pour faire parler la part la plus sombre du soi auctorial, et de l'expérience esthétique, pour donner sens à cette logique de fiducia. Or, ce mouvement migratoire entre facture et factice ratifie un certain faire institué chez l'écrivain maghrébin de par son historicité et son émotion du moment :

« (...) conscient de la complexité de l'Histoire de cette partie du monde où il a vu le jour, de ses déchirements, ses blessures, de sa mémoire si riche et souvent amputée d'une part substantielle d'elle-même, c'est un écrivain conscient des politiques des uns et des autres. [...]C'est un peintre comme les autres, qui peint avec l'émotion du moment, les tremblements qui recèlent les mots et qu'ils cachent comme au fond d'une prison ... » (K.M. Ammi, Ibid : 94)

Aussi, sous un regard consciencieux et caricatural, l'authenticité de cette émotion se dissimule-t-elle entre des images stéréotypées ; lesquelles images se ramifient, à leur tour, en filigrane dans le labyrinthe fantasmagorique. Comme dans le labyrinthe mythologique où le tout se joue entre à la fois perte et regain du fil d'Ariane pour faire un pèlerinage symbolique dans les lieux saints, pour découvrir les arcanes de sa propre pensée, ou du moins pour retrouver la condition humaine, angoissante ou fascinante fût-elle (*J.Zorlu, N.Urle, 1995 :253*); le labyrinthe scénographique du littéraire maghrébin engendre, entre autres, ce même réseau du dire tant réflexif que rétif dans une sorte de localisation parasitaire où l'empreinte du chaos est traduite par une parole murmurée dont :

«chaque élément est à la fois perçu comme un négatif chargé de laideur, et d'inhumanité, et à des moments privilégiés de paix, comme un lieu révélé, un univers positif et accueillent [...] espace d'autant plus tourmenté et contradictoire que son apparent caractère immuable nous touche au plus vulnérable de notre contingence temporelle, puisque l'intrusion du temps et de son échéance obligée qu'est la mort le fait vaciller dans notre angoisse nuee.» (J. Madelin, 1983 : 21)

Toujours est-il, le contingent cosmique du temporel, et du spatial littéraire trouve sa raison d'être quant à l'autolégitimation de la scène littéraire de par le caractère inopiné de la conscience proprioceptive; en raison du tumulte équivoque qu'entoure la scène du réel, le littéraire en traduit ostensiblement le travestissement : « *Sur cette trame en ébullition, [la crise que traverse l'Algérie depuis 1991-1993], a pris naissance une littérature inscrite dans le désenchantement, la désillusion, l'exil et la mort.* »(*GH. Hammadou, 2006*). Aussi en est-il pour cette littérature algérienne d'expression française de l'urgence, dont le *transnarcissisme* (*J.Bellemin-Noël, 1979 : 198*), qui dans l'art, fait manifester *l'être au monde* littéraire se plongeant dans des moments problématiques de proximité/distance, tantôt en faisant s'interconnecter les moi(s) celui du sujet-créateur aux instances esthétiques à partir d'une constellation de *je(au pluriel)* dans un

espace à la fois insolite, idoine, et ésotérique de figurativité, tantôt en ajustant le devenir de l'être au monde imaginaire avec celui du devenir signifiant de l'intentionnalité fictive à partir d'une élasticité transitoire du dire en *apprivoisant le dépaysement* (Ch. Chaulet Achour, 2002 : 55). Dans les méandres de ce spectacle de dépaysement, de l'amnésie, et du silence, une phraséologie de diffamation revêt cette problématique de *la violence ambiguë* pour, d'une part, contrecarrer la loi du silence, d'autre part, mettre le doigt sur le prix d'une politique hasardeuse et peu calculée de la dénonciation. Aussi, en résistant à la transparence du sens, une sorte de sentence consensuelle s'empare-t-elle des dits stéréotypés pour les confronter à l'interdit qui les frappe : *« placé sur cette limite, le je laisse libre cours à une parole murmurée, celle de méditations qui ne s'adressent qu'à soi. »* (D. Maingueneau, 2004 : 193). Au travers de ces dits astucieux, l'interdit se transforme en inter-dit du moment que dans le littéraire tout est arrangé, même viscéralement, au travers d'un déjà-dit quitte à désapprouver non seulement la lisibilité mais aussi la visibilité de ce discours romanesque. Or, eu égard aux imaginaires sociaux, et aux schèmes idéologiques *« le je de la fiction littéraire [persiste comme] un tu très particulier, qui [...] contraint [l'écrivain] plus qu'un être vivant à faire son je(u) »* (J. Bellemin-Noël, *Ibid* : 198) ; cette conversion du *JE* du sujet créateur en un *tu* auctorial réside dans ce jeu « des je » pour faire manifester une sorte de scission de l'être quant à cette esthétisation des schèmes doxiques. Sous ce même écran esthétisant du doxique, le littéraire algérien d'expression française s'approprie d'un certain déterminisme historique pour combler les ellipses temporelles, et par là même pour résister à la violence sociale en redynamisant la véritable Histoire -falsifiée par certains idéologues (Cf. A. Mahiau, J-R Henry, *« l'Histoire tue », in Où va L'Algérie ? 2001*).

Dans cette même lignée d'écriture *tentaculaire*, des idéologèmes à caractère subversif manifestent le désarroi de par l'esthétisation d'une parole pamphlétaire ; laquelle parole *« est porteu[se] d'une vérité à ses yeux aveuglante [c-à d pour l'écrivain], telle qu'elle devrait de toute évidence imprégner le champ où il prétend agir -et pourtant il*

se trouve seul à la défendre et refoulé sur les marges par un inexplicable scandale. » (M. Angenot, 1982). De la sorte, serait refoulé sur les marges tout réquisitoire audacieux; or, il demeure un pré-texte d'érudition quant à l'ampleur et la profondeur de son cogito; d'où la gratification par des primes, ou par des adaptations cinématographiques pour certains ouvrages reconnus comme originaux. Dans les conjonctures présentes, primer la première œuvre d'un écrivain est en soi un acte de notification gratifiante du dire fictionnel. Ainsi, il en est pour l'auteur algérien Boualem Sansal non seulement pour sa brillance dans l'univers des plumes comme écrivain talentueux, mais aussi pour une reconnaissance légitimante de ses écrits par la communauté littéraire (*Prix du premier roman 1999, prix Tropiques 1999, et prix Michel Dard 2001*). Satisfaisant aux impératifs de la promotion éditoriale, son premier projet artistique *Le serment des barbares* fut publié dès son achèvement par l'illustre maison d'édition française Gallimard, et fut par ailleurs l'objet d'une adaptation cinématographique par le réalisateur Costa Gavras chez Toscan du Plantier (A Semmar, *Boualem Sansal...Le contour insolite*, mardi 22 avril 2008, in <http://www.limag.refer.org/textes/Semmar/Sansal.htm>). Dans son troisième roman *Dis-moi le paradis*, une glose de l'Editeur dans la 4^{ème} de couverture témoigne de la subtilité de son style, et de son éloquence «*on retrouve ici la verve rabelaisienne de Boualem Sansal, ses critiques cinglantes ou cocasses, son exceptionnelle vitalité littéraire.* » (*Dis-moi le paradis*, 2003). Par verve rabelaisienne, il faut entendre cette marque de truculence, de puissance créatrice, et de jouissance langagière d'un certain humanisme tant pittoresque que sentencieux. (D)-énonciation subversive assez recherchée singularise l'insurgé de cette pensée aventureuse au travers des méandres de l'Histoire et du Politique ; de par des esthésies vertigineuses, la conscience perceptive de Sansal s'incarne délibérément dans un cogito à caractère pamphlétaire :

« Avec une extraordinaire éloquence, il fustige dans un même élan militaire et islamiste, dénonce cette Algérie minée par « le traficoatge, la religion, la bureaucratie, la culture du crime, du coup, du clan, l'apologie de la mort, la glorification du tyran, l'amour du clinquant, la passion du discours hurlé.(...)De livre en livre, dans un français éblouissant, sans haine mais avec une alacrité réjouissante, Boualem Sansal enfonce le clou, invective, vitupère, remet inlassablement la plume là où ça fait mal. » (L'Algérie à vif, Dar Delphin Peras Lire, mars 2008, in <http://www.fluxus.net>)

A tort ou à raison, «revoir ou reconsidérer l'ordre des choses» à l'épreuve du barbarisme dans la décennie noire est mimé au-dedans d'un texte à optique acerbe, d'un côté, pour compulser l'inconscient, et les liens obscurs d'un cogito stérile de par le poids du silence, d'un autre côté, pour démystifier les tares d'un réel ténébreux : « Mon idée, mais on peut se tromper, est que si on fait tant de bruit c'est sûrement pour assassiner le silence. C'est dans le silence que l'on réfléchit. Dans le fracas, on est amené à crier pour se faire entendre.»(A.Ghanem, entretien avec Boualem Sansal, 2003, in <http://www.babelmed.net/Paris/Alg>).

Eu égard à ces réflexions, une question d'envergure s'impose à ce niveau pour mettre le doigt sur ce non-dit impensé : **entre schizophrénie collective ou parcellisation des esprits** (M. Bennabi, 1990 : 116, N. Abou Zeid, 1999 : 200), **sous quel écran du visible une parole pamphlétaire sansalienne théâtralise-t-elle ce mal-être de la société en quête de l'impensé dans l'aura d'une présentification esthétisante?** Au travers d'une lecture attentive au flux du geste perceptif dans le projet créatif sansalien pourrait s'opérer l'examen du logos auctorial sous-jacent à sa conscience intuitive du sensible; l'objectif de cette lecture consiste à voir en quoi le processus d'esthétisation du doxique pourrait aménager un espace d'entente entre factice et facture. Aussi, faut-il interroger la logique auctoriale, ou l'impression inférentielle qui sous-tend cette expérience de fabulation. D'où la nécessité d'un entendement ou d'une méditation phénoménologique quant à la détection de la conscience intentionnelle dans cette expérience singulière de l'écriture littéraire. La phénoménologie est loin de constituer un champ réductionniste de la philosophie ; elle vise davantage et les états de choses, et les états d'âme. Or, pour interroger la logique auctoriale, ou l'impression inférentielle qui sous-tend cette expérience de fabulation, il faut admettre l'idée que :

"Tout placage conceptuel [...] ne [puisse] produire qu'une illusion de connaissance qui procède par réduction de l'inconnu au connu. Le concept n'est pas la vérité, il est le résultat d'un processus de connaissance d'une réalité déterminée qui procède par approximations successives."(A. Djeghloul, 1986: 7)

De la sorte, le refus de l'apriorisme et du fixisme conceptuel est loin de renoncer à la vigilance épistémologique, pourvu que cette dernière ne souscrive la constitution

d'une constellation théorique dans une combinatoire formelle peu exhaustive. Pour ainsi dire, le fait littéraire se forge, se déploie, et s'éclaircit à partir d'approximations éclectiques pour saisir en somme: « *ce que peut avoir à la fois de pathétique et de passionnant cette prise de conscience et cette recherche de la vérité, dans la lumière de l'expression retrouvée.* » (A. Hébert, « *Quand il est question de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier* », 1960 :8, in E. Falardeau, 1997, PP. 557-568, in <http://id.erudit.org/iderudit/201326ar>). Sous l'appareil figuratif, la syntaxe de l'expérience sensorielle est susceptible de conduire l'être du sens de l'esthésie à l'esthétique, de l'appréhension des sens à l'attribution d'une valeur à l'expérience (D. Berterand, *Sémiotique littéraire, in questions sémiotiques (sous la dir. De) A. Hénault, 2002 : 317*). En effet, l'état du sens ou de la signifiante est du ressort de l'opérativité du dispositif interprétatif ; laquelle opérativité n'est fonctionnel qu'à partir d'un dispositif méthodologique sémiotique. Cette sémiotique littéraire est conçue comme « *laboratoire expérimental* » (A. Hénault, *A quoi bon la Sémiotique ?*, *Ibid : 97*), où le devenir signifiant du dit artistique reste l'apanage d'une appréhension en *chantier* :

« *la vigilance épistémologique ne fonctionne pas toujours par ailleurs avec la même intensité. La dualité de nature entre la saisie du sens du mouvement réel de la [création artistique], et la formulation d'un sens souhaité s'estompe parfois et aboutit à gauchir partiellement l'analyse.* » (A. Djeghloul, *Op.cit. : 7*)

Partant d'ores et déjà de l'idée qu'en matière de l'analyse littéraire toute approche d'un objet, de n'importe quelle nature ne soit-elle, n'est qu'une approximation ; la relativité des essais de lecture et d'interprétations ne tient pas seulement aux critères d'appréciation, mais aussi aux résultats attendus. Qu'attendre, dès lors, du rapprochement de l'œuvre de Boualem Sansal ? Il y aurait question dans le présent travail de recherche de stipuler qu'une intuition même vague pourrait déclencher le processus de sémiotisation. Cette dernière tend à canaliser les virtualités sémiotiques en opérant un foisonnement objectivé entre second degré « *Transtextualité* », et degré zéro « *Idéologèmes* » de l'écriture littéraire sur le fond d'un artefact institué du phénomène discursif.

Usant d'un réservoir de savoir collectif stéréotypé, la congruence sensible entre l'être et le paraître du réquisitoire littéraire chez Sansal se traduit-elle au travers d'une esthétisation de l'Histoire et du politique, ou au contraire au travers d'une politisation et d'une historisation du littéraire ? Une fois la perception de ce savoir usé est arrivée à maturité jusqu'à la marque d'une certaine forme de négativité ou d'indifférenciation, le pamphlétaire sansalien épouse l'opacité. Mais, d'où provient l'opacité énonciative dans ce dit littéraire, est-elle due à la description métalinguistique comme horizon d'abîme ou à une méta-sémiosis, projet signifiant et univers de valeurs, essentiellement pathétique ? D'où le bricolage intellectuel sous un simulacre de semi-symbolisme esthétique (J.M. Floch, Introduction Quelques concepts fondamentaux en sémiotique générale, in questions sémiotiques (sous la dir. de) A. Hénault, Op.cit. : 143). Une sorte d'intermittence figurative déstabilise la syntaxe générale du texte pour traduire l'intentionnalité auctoriale. Ainsi, de par l'historicité auctoriale de Sansal, comment déplace-t-il son cogito dans une sorte de scénographie (chrono-topie) délocalisante comme une psyché visant un état de sens labyrinthique ?

Le présent travail de recherche comprend une constellation épistémique récapitulative de l'état d'être¹ du dit littéraire tant du point de vue sémiotique que figuratif, voire sémio-phénoménologique. Pour authentifier ce propos, l'approche du dit romanesque sansalien, à savoir *Le serment des barbares*, *L'enfant fou de l'arbre creux*, *Dis-moi le paradis*, et *Harraga*, permet de compulser ce dit en chantier, et d'interroger son simulacre de semi-symbolisme esthétique. Il va de soi que l'adoption d'un paradigme sémiotique pour faire parler cette expérience singulière d'artisanation ne circonscrit pas la toute littérature en une modélisation holistique et peu soucieuse des divergences à caractère tant tactique que proprio-ceptif ; tout au contraire, au-delà des similitudes esthétisantes, l'œuvre romanesque sansalienne projette un univers propice de rencontre de différentes sortes de foyers de perceptions. A vrai dire, une réflexion sémiotisante portant sur ses écrits littéraires tend à légitimer l'individuation étique

¹ - Concept dû à D. Berterand (*Sémiotique littéraire, in questions sémiotiques (sous la dir. De) A. Hénault, Op.cit.*

qu'a marquée l'élan modulateur de son projet créatif ; l'originalité de son dit fictif tient non seulement à cette force de truculence langagière, mais aussi à une force de focalisation stratégique tant du contingent que du naturel. Ces mêmes forces proviennent d'un cogito réflexif dans la quête du vrai ; or, la part réservée au fictif reste cantonner à la représentativité des êtres fictifs anti-matières par une trame romanesque essentiellement labyrinthique.

A ce stade, une *altération* stricto sensu *sémiotique* rend compte du labyrinthe de signifiances dessinées dans le projet créatif sansalien ; elle tend ad hoc à subsumer un pouvoir explicatif à forte élasticité renforcé par une visée spéculative « phénoménologique ». Pour ce faire, la localisation des degrés de fictionnalisation dans l'œuvre romanesque de Sansal s'articule autour de deux segments récapitulatifs de *l'état d'être* du littéraire ; le premier parcours tend à explorer les méditations en matière de la sémiotique littéraire avec des retombées phénoménologiques dont l'intitulé est « *Dire le littéraire : du corps présent, à l'être pensant, au sujet énonçant* », le second parcours examine de plus près l'expérience esthétique sansalienne au travers des « *Paradigmes narratifs en procès et fictionnalisation* ». L'enjeu consiste à détecter les indices d'une appréhension de la chair du monde par l'emprise d'une localisation de la totalisation sémiotique et celle des interférences discursives. Aussi, la mouvance de l'artefact textuel sansalien, entre facture et factice, exige-t-elle le miroitement de l'intention signifiante scripturaire par l'examen judicieux du pathos, de l'éthos, et du logos. Autrement dit, l'approche de la transtextualité atteint le second degré de l'écrire « elle s'écrit en lisant », tout en faisant allusion à une écriture du degré zéro « les idéologèmes » en ce qu'elle engendre du politique et de l'Histoire.

Partie I- DIRE LE LITTÉRAIRE : DU CORPS PRÉSENT, À L'ÊTRE PENSANT, AU SUJET ÉNONÇANT

*«La pensée est un indivisible et, tant qu'elle ne s'est exprimée extérieurement, tant qu'elle reste à l'intérieur, elle nous échappe; le langage, en la développant, et en la faisant passer de l'état de la pensée à celui de l'image, reflète la pensée comme en un miroir, et ainsi, la pensée est perçue, elle se fixe et elle est rappelée. [...]Le vrai n'est pour nous que dans une suite de propositions que nous énonçons sur les choses. Supposons une science qui atteigne directement les êtres que nous énonçons sur les choses. Alors, elle l'a entier en elle, elle lui est identique.» (Plotin, *Ennéades*, III siècle ap. J.-C., V, 8, pp.:40-56, in F. Fagaro, 1999 : 87)*

De par leur clairvoyance, les penseurs anciens, tel que Plotin-contemplatif et mystique néo-platonicien- ont pu envisager le rapport entre la pensée et le langage en tant que rapport de médiation du "moi" au moi, renforcé par un rapport de transcendance de l'être de son expérience, ou de la réalité du monde dans lequel il vit; *«en accomplissant la réversibilité du visible dans la pensée et la parole, [l'être] franchit les frontières du visible. Il y a donc une transcendance au cœur même de l'immanence, de la chair du monde.»(Ibid : 150)*. Ainsi, le vrai transcende la perception mnémotensorielle pour s'incarner dans des modes d'expression langagière; lesquels modes enveloppent les marques d'appréhension de *«la chair du monde»*.

S'il est vrai que la pensée anticipe, régule, contrôle ou réprime l'expression, celle-ci n'est pas toujours le miroir fidèle de la pensée profonde; les cas du mensonge, ou de la fiction, par exemple, sont fort révélateurs du clivage entre le *«vouloir-dire»* et le *«dire»*. Il existe, en effet, une certaine scission entre la pensée du for intérieur et la parole; scission communément qualifiée d'*indicible*.

À l'illusion de l'ineffable, il faut donc repenser l'opposition entre la suffisance de la parole dite et la conscience d'avoir encore à dire ou à préciser : il est question, alors,

de rattacher l'expression à «*l'intention signifiante*». Farago avance dans ce sens que : «*c'est [bien] la pensée qui conditionne l'usage du signe. Lorsque je dis "Maintenant", je m'abstrais du présent pour le penser. Nommer le présent, c'est en avoir conscience, ce n'est plus tout à fait être dedans. Penser, c'est dépasser l'être empirique.* » (Ibid.: 86).

Or, le langage humain existe en acte (s) (Cf. J. L. Austin, 1970). Il est un discours personnalisant qui recèle la subjectivité "*l'ego*" d'un sujet dit «*libre*» d'après Sartre. Ce dernier stipule, par ailleurs, le fait que le langage appartiendrait au «*pratico-inerte*», ou à la matière inanimée qu'informe le travail humain. Cette matière est comparable à des sédiments, que dépose derrière elle la *praxis interindividuelle* des hommes; c'est la raison pour laquelle «*on pourrait [, dans un premier temps,] étudier le langage de la même façon que la monnaie : comme une matérialité circulante et inerte*». [J.P.Sartre, 1960 : 180]. Dans un second temps, il serait important de réintroduire la *praxis* pour comprendre comment s'est élaborée cette structure ou «*l'expression*» à travers ce processus perpétuel d'intériorisation et d'extériorisation.

De fait, le langage est non seulement une sorte de manifestation de l'être intime, mais aussi une révélation du lien psychique qui unit "*l'être au monde*" à ses semblables². En dehors de cette zone *par optique* -externe à la vue ou à la conscience claire-, l'être empirique recourt à une multitude de moyens pour extérioriser sa pensée et la rendre traduisible, entre autres l'art, qui selon Klee : «*ne reproduit pas le visible, [mais il] le rend visible*». (Cité in S.Fabrizio-Costa, 2000 : 104)

La littérature, en tant que forme d'expression artistique, résulte d'un travail de méditation sur le langage, dont le propre est d'exprimer non seulement "*le beau*" et "*le sublime*", mais aussi «*l'indicible*», en ce qu'elle vise autre chose que ce qu'elle dit explicitement : «*...l'objet littéraire, quoiqu'il se réalise à travers le langage; il est, au contraire, par nature, silence et contestation de la parole. Aussi les milles mots alignés*

² - Conception merleau-pontienne (1945 : 13).

dans un livre peuvent être lus un à un sans que le sens de l'œuvre en jaillisse; le sens n'est pas la somme des mots, il en est la totalité organique.» (J.P.Sartre, Ibid : 51). D'où la difficulté de rattacher l'appréhension du fait littéraire, en tant que «réflexivité»³ qui s'exprime à la fois individuellement puis collectivement, à un mode unique de lecture ou à une seule théorie littéraire.

Toutefois, même si le paradoxe du littéraire est d'être interprétable, il convient, pour adopter la thèse de Peytard, *«de focaliser l'analyse sur la spécificité, sans pour autant dissoudre le procès d'écriture dans une singularité ininterprétable.» (J. Peytard, 2001 : 125).*

Il semble, du coup, que le choix d'une théorie capable de prédire d'emblée le contenu d'une œuvre littéraire ou d'appréhender objectivement le monde du texte tienne à plusieurs critères. A cet égard, Kahu stipule que : *«le critère de choix d'une théorie dépend principalement de l'étendue et de la variété des phénomènes qu'un type unifié d'explication permet de subsumer : une théorie est supérieure parce que son pouvoir explicatif est plus grand.» (Cité in J. M. Adam, 1992 : 11).*

Dans ce travail de recherche, le critère de choix d'une théorie censée *«dire le littéraire»* tient à son pouvoir explicatif de l'expérience scripturaire; expérience considérée en tant que phénomène multidimensionnel s'articulant sur plusieurs niveaux de sémiotisation. Ainsi, *« Du corps présent à l'être pensant au sujets énonçant (s) »* se tisse le labyrinthe⁴ des signifiants⁵, et se dessine le projet créatif de l'auteur.

³ -Le terme de réflexivité, certes dans une conception glossématique renvoie à *« la présence, dans le contenu d'un signe, de l'expression de ce signe, de telle sorte que les deux plans de l'expression et du contenu aient en commun la partie sensible et irréductible du signe. » (A. Rey, 1976 :226),* mais il n'est pas spécifiquement linguistique *«Self référence is a rather twisting matter.» (N. Goodmann, in A. Rey, Ibid : 224).*

⁴ - *« Le labyrinthe invite finalement l'homme à entrer en lui-même, à découvrir les arcanes de sa propre pensée, à démêler, au prix d'une patiente initiation, l'écheveau de sa nature si complexe. L'écrivain en particulier, grâce aux mots peut-être, tiendra entre ses mains le fil d'Ariane qui devrait permettre à*

Etant donné que «*les textes littéraires sont le siège d'une pensée qui s'énonce sans se donner les marques de sa légitimité.*» (A. Tomiche et Ph. Zard, 2002 : 25), la recherche de cette même légitimité pourrait reposer aussi bien sur des effets spéculatifs que sur une certaine objectivation du phénomène littéraire; objectivation dite «*altération sémiotique*». Cette dernière démarche consiste à interroger le littéraire suivant un mouvement inter-discursif ; «*un essai de comprendre comment, dans un incessant "brassage" de discours, le sujet locuteur/scripteur/spectateur, sollicité par ces messages en circulation permanente et diverse, est confronté avec « l'autrement dit/écrit/imaginé.*» (J. Peytard, Op. cit.: 15). Quant à la démarche spéculative, elle réintroduit la pensée philosophique, fût-elle phénoménologie, en ce sens où elle tend à réunir l'éthique du moi à l'expérience esthétique pour les réinstaller dans la trame existentielle, qui se veut "*sensible*".

Dans cet ordre d'idées, pour pasticher le principe de base de l'appréhension du sensible selon M. Costantin et al. "***Du corps présent au sujet énonçant***"⁶, il s'avère fort pertinent de soulever des questionnements sur les modes de donation du fait littéraire en rapport avec la praxis énonciative (D. Berterand, 2000 : 127-130) ; à savoir son existence potentielle, virtuelle, réelle, ou actuelle. Aussi, interroger le littéraire ne revient-il pas à actualiser le dire de l'auteur, et à repenser ce dire suivant un calcul dit interprétatif ? Ce calcul n'est-il pas dans une grande mesure le corrélat logique d'un brassage entre des schèmes cognitivo-esthétiques, répétitifs, et même des schèmes inventifs ? Lesdits

chacun, en une sorte de voyage initiatique, de s'y retrouver au sein d'une condition humaine aussi angoissante que fascinante.» (J. Zorlu, N. Urle, 1995 : Ibid).

⁵ - «*La Signifiance désigne la globalité des effets de sens en un ensemble structuré, effets qui ne peuvent être réduits à ceux des unités qui composent cet ensemble; la signifiance n'est donc pas la somme des significations.*» (J. Fontanille, 1998 : 23). Du reste, il faut retenir pour l'essentiel l'idée de L. Hébert selon laquelle «*la signifiance est le fait même pour une forme linguistique (un signifiant) de représenter autre chose, d'avoir un sens, d'être un signe.*». Cette même orientation du signifiant vers le signifié qu'engendre la signifiance (Hébert (L.), 2001 : 18).

⁶ - Principe qui reflète les assises d'une approche sémio-phénoménologique (Cf. colloque sur Sémiotique, Phénoménologie, Discours en hommage à J-C. Coquet, 1996, Costantin et al., 1996).

schèmes, en l'occurrence, sont révélateurs d'une hiérarchisation, à la fois délibérée et inconsciente, de la sémiotisation en des idéologèmes et des niveaux scripturaux. Ainsi, un glissement méthodologique du corps, théoriquement parlant, à un corpus effectif de textes permettrait d'envisager ses différentes interrogations sur le plan pratique; et ce dans le but d'atteindre directement les êtres énoncés sur les choses.

I-1- De l'armature conceptuelle à l'investigation de l'ossature textuelle

«La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie en un sens habite, à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste.» (M. Proust, 1954 : 895). De cette vision globalisante et holistique, la littérature, elle-même objet d'investigation par l'être, devient l'objet de découverte ontologique celle de l'Être et par conséquent de sa vie.

Au demeurant, la vie de l'œuvre ou sa vitalité dépend pleinement de l'expérience de «la réception esthétique», alors que sa puissance signifiante est fortement tributaire de «l'expérience scripturaire». Dans les deux cas de figures, traduisant le rapport corps à corps; de celui du sujet sentant (auteur/lecteur) au corps du discours lui-même, «l'efficience de la chaîne métaphorique» repose sur son pouvoir de sensibilité émotionnelle : impact de la visée intentionnelle/ la saisie, ou modalités de guidage du flux d'attention (J. Fontanille, 1998 : 35-38) sur cette appréhension du sensible. Toutefois, comment pouvoir approcher cette puissance sensible en tenant compte de l'univers extroceptif, et introceptif du signe littéraire, tout en passant par l'exploration de son univers proprioceptif? Il faut se rappeler le fait que la lecture du discours devrait engendrer une réflexion qui «s'organiserait autour d'un centre déictique, Ego, dont le champ de présence est cerné, dessiné, prédiqué par la visée de l'autre; cerné dans le temps aussi bien que dans l'espace, puisque c'est cet autre même qui définit les limites de champ en rétention et en protension». (J. Fontanille, 1996 : 171)

Un réel travail d'investigation de l'identité de l'être en rapport avec la dimension cosmologique et plus particulièrement de chrono-topie "temps/espace" ⁷ pourrait s'appuyer sur de telles "intuitions phénoménales", mais à la seule condition que ces intuitions soient appréhendées de façon à la fois objectivée et opératoire dans le cadre d'une théorie littéraire. Même si cette perspective s'avère dans son fondement antinomique et peu opératoire, en raison de la divergence des soubassements méthodologiques entre la phénoménologie et la sémiotique ou plus précisément entre l'impressionnisme spéculatif et le rationalisme empirique, elle pourrait être mise en évidence en interrogeant les conditions d'émergence du sens grâce à la "déhiscence" de l'apparaître sensible ou la non coïncidence entre l'être et le paraître. Du coup, comment pouvoir articuler la logique phénoménologique aux deux logiques scripturaire et lectrice en vue de mettre en scène et de problématiser le monde signifiant, corollaire de la métamorphose du monde vivant ?

I-1-1-Interroger le littéraire : la logique phénoménologique

«La science ajoute aux merveilles de l'apparaître les merveilles de l'explication.» (H. Simon, Cité in M. Costantin et al., 1996 : 170). Certes, ce propos dénote la pertinence d'une approche sémio- phénoménologique, mais comment l'arc phénoménologique croise-t-il la flèche sémiotique pour appréhender le phénomène littéraire dans sa globalité "fond" et "forme"?

A ce sujet, Bouttaud rapporte la pensée de Pozzato :

«la phénoménologie merleau-pontienne exclut (...) l'altérité absolue du "réel" ainsi que la subjectivité, elle aussi absolue, de l'idée et met à leur place une soudure origininaire du sujet avec le monde, "une première appréhension de l'être ou de la valeur" qui détermine une dialectique cruciale pour la réflexion sémiotique entre forme et contenu.» (J. J. Bouttaud, 1998 : 78)

⁷ - Le concept de chronotope est proposé par *Dostoïevski* (Cité in *Todorov, Poétique, Seuil, Points, essais, 1973 : 96*), Cf. formes de sensibilités/ intuitions pures de l'espace et le temps selon Kant, in (*L-M Morfaux, 1980 : 270*).

Au sujet d'une appréhension ontologique, l'incomplétude de l'expérience corporelle remet en cause l'idée d'une altérité absolue entre l'être et le réel⁸ : le moi empirique ne s'identifie pas avec le moi transcendantal car « *le flux constitutif du temps est la subjectivité.* » (E. Husserl 1964 : 99). Où réside, alors, l'apport de la réflexion merleau-pontienne? Comment conçoit-elle la conscience incarnée, si elle cherche à expliquer la modulation de l'expression en rapport avec le for intérieur de l'être?⁹ Est-elle l'essor logique de la psychologie de la forme, en repensant la dialectique "intérieurité/extérieurité" des corps?

A vrai dire, la pensée merleau-pontienne privilégie la perception, expérience vécue primordiale, comme mode d'analyse de la structure du comportement. Ainsi, elle rompt avec la psychologie du vécu dans la mesure où le corps sentant ou percevant a une aptitude à la réversibilité : retour sur soi du visible dans une sorte de chiasme ou d'adhérence charnelle du sentant au senti, et du senti au sentant. Ce sont les balises d'une philosophie de l'incarnation : « *qui cherche à s'affranchir de la dualité du corps et de l'âme et bien entendu de tout dualisme. Pour lui, le corps vécu est la réalité originelle, irréductible. En effet, mon corps n'est pas une chose du monde, l'incarnation n'est pas un accident de la subjectivité, mais bien sa définition la plus propre.* » (F. Farago, *Op. cit.* : 151).

Inscrit dans la mouvance existentialiste, Merleau-Ponty n'a cessé de se démarquer de toute forme de dualisme, notamment sartrien : « *loin d'opposer la conscience et le monde, le pour soi et l'en soi, il leur reconnaît une forme d'identité.* » (N. Baraquin, J. Laffite, 1997-2000 : 220). Qu'est ce que la problématique de l'être sinon cette quête

⁸ - La perception des phénomènes ne renferme pas une synthèse intellectuelle pure mais relative, dont l'expérience ne serait que l'occasion. D'aucuns ne saurait appréhender le réel en une altérité absolue avec son vécu corporel, ou sans qu'il y ait manifestation, ça ne serait ce que dans le choix des modes de spéculations et de cogitations, de son être intime.

⁹ Par définition, la phénoménologie "*science des phénomènes*", dérive du mot grec *phainomenon* de "phainem", apparaître; ce qui apparaît; moyen phainesthain, briller, luire, dér. de phôs, phôtos, lumière). D'après le sens étymologique, il devient clair que l'objet d'étude de cette discipline soit "ce qui se manifeste soit aux sens, soit à la conscience" (L-M Morfaux, *Op. cit.* : 269).

durable des traces de la subjectivité et de l'identité située dans le temps et dans l'espace : la perception est le mode privilégié, à côté du langage, pour la revendication "d'intériorité" du corps et de la chair du monde.

L'idée conductrice est bien de rompre avec le naturalisme, qui envisage le tout en tant que nature, et fausse ainsi le sens de ce qui ne peut être envisagé de cette façon (E. Husserl, 1910-1950: 306), et corrélativement avec le substantialisme, «*le sujet, écrit Emmanuel Levinas, n'est pas une substance obligée de recourir à un pont -la connaissance- pour arriver à l'objet; mais dans sa présence en face de l'objet se trouve le secret de sa substance.*»(N.Baraquin, J.Laffite, Op. cit.). A ce niveau, une perspective transcendante s'impose comme une alternative holistique dont le propre est de :

«fonder l'analytique du sujet sur la description phénoménologique du vécu de la conscience, [mode par lequel nous entrons en contact avec l'être, (...) "l'intuition", qui n'est point un acte mystérieux ni mystique. Elle est un acte possédant son objet; il y a alors plénitude. (...) L'intuition n'est pas le privilège de la sensibilité : il existe une intuition intellectuelle.], son rapport d'intentionnalité au monde ["états vécus" ou existence concrète selon Husserl]». (N.Baraquin, J.Laffite, Ibid)

Par ailleurs, selon lui, tout comportement est censé porter une signification intrinsèque; qui suppose de véritable "époque"¹⁰, avec la suspension du sens naïf ou «*du jugement qui est en réalité un refus définitif d'affirmer ou de nier quoi que ce soit.*» (L-M Morfaux, Op. cit : 104). De fait, la forme n'est reconnue ni interprétée qu'à partir d'une perception immédiate dite «conscience perceptive». Cette opération psychique dissipe la définition des comportements ou des faits en tant que choses déterminables par une cause; elle est, au contraire, en soi une expérience vécue par laquelle se noue la relation de l'être au monde.

Ainsi, à la phénoménologie de la conscience constitutive¹¹ s'est substituée une phénoménologie du corps : «*le monde n'est ni un objet de connaissance pour le corps,*

¹⁰ - Quête eidétique ou celle de l'intuition des essences.

¹¹ - Unité indécomposable, ou totalité irréductible à la somme de ses parties

ni un en soi opaque, mais le pôle des possibilités motrices du corps; à ce titre il laisse paraître du sens.» (N.Baraquin, J.Laffite, Op. cit.). C'est bien le corps, en tant que «sujet», et non simplement en tant qu'objet de réceptivité passive, ou de conscience constituante, qui permet d'accéder au monde par le biais d'une distance symbolique; car «*exister : c'est être-au-monde*» même si l'expérience humaine témoigne de la déhiscence de l'Etre «*scission entre le paraître et l'apparaître* ».

Le monde perçu pour Merleau-ponty dépasse l'empirisme, qui se veut de penser la conscience comme une subjectivité empirique caractérisée par une existence «pour soi»; il engendre de plus l'autrui dans le champ perceptif. Etant donné qu'à partir du sensible, la conscience ne perçoit jamais ce qu'elle perçoit, mais toujours plus que ce qu'elle perçoit, elle doit s'affranchir du champ de tout réalisme. Pourtant, il faut repenser l'intellectualisme qui pose l'existence d'une pensée pure avant la parole. Il est question de tenir compte du fait que la transcendance de la chose se donne directement dans des perspectives, entre autres celle d'une saisie discursive des propriétés sensorielles. Or, il y a qu'une seule perspective qui peut dévoiler le «quoi» de l'objet, sans laquelle il nous échappe inévitablement : «*nous sommes et demeurons liés à la perspective et pourtant par elle nous sommes orientés vers ce "quoi".*» (E. Straus, 1989 : 370).

Entrer dans une prise selon une perspective présuppose l'existence de réglages perceptifs. La prise n'est jamais totale, toujours est-il, il faut saisir l'existence du sens sans pour autant extrapoler en supposant que «tout a un sens», ou que tout est «non-sens». Le cas des sentiments, à titre indicatifs, révèlent que le vécu est ambivalent : refouler ou intérioriser ce qui n'appartient pas nécessairement au "Moi", se défouler ou extérioriser ce qui reste indéfinissable ou incomplet.

Ainsi, présumer le fait que «*percevoir, c'est saisir un sens immanent au sensible avant tout jugement*» est une allusion pour Merleau, «*à la fois parce qu'il est fait d'esquisses et de choses "entrouvertes" toujours en partie dévoilées, consistant en un jeu de*

présence et d'absence, de visible et d'invisible, et parce qu'il porte des références au corps percevant.» (R.Bouveresse, 1998 : 55).

Cette « *logique allusive* » du monde perçu dévoile une « *texture imaginaire du réel* » située entre le corps percevant et celles des choses. Elle révèle ce qui est la « *chair* », à savoir une *corporité* : « *un troisième terme qui n'est ni sujet, ni objet, ni existence, ni idée, ni la vision qui éloigne, ni le pur "il y a", mais un "entre-deux" de ces extrêmes.* » (M .Haar, 1968-1994 : 64). Il s'agit bien de retrouver les traces de la « *nature naturante* » (l'intérieur), tout en allant en deçà des oppositions produites par la réflexion.

L'existence ou « *l'être-au-monde* » est un « *corps phénoménal* ». Dans ce sens, Merleau-Ponty avance que :

«Si un phénomène soit par exemple un reflet ou un souffle léger de vent- ne s'offre qu'à un des sens, c'est un fantôme, et il n'approche de l'existence réelle que si, par chance, il devient capable de parler à mes autres sens, comme par exemple le vent quand il est violent et se fait visible dans le bouleversement du passage.» (Merleau-Ponty, 1978 : 368).

En outre, cette réversibilité du sensible rend l'existence d'autrui non seulement plausible mais nécessaire dans le sens où le rapport à autrui constitue une extension du rapport du corps à lui-même :

«Si dans la chair s'abolit l'opposition du propre et du non propre, la généralité qui fait l'unité de mon corps l'ouvre à d'autres corps. Il est inutile d'avoir recours à l'analogie, qu'elle soit de raisonnement (Descartes), ou d'appréhension (Husserl).» (N. Baraquin, J. Laffite, Op. cit.: 222).

De fait, à « *l'ego* » empirique s'ajoute, d'une part, un troisième être dit « *le corps phénoménal* » (réalité originaire), d'autre part, l'expérience « *d'intersubjectivité* » appelée « *chiasme originaire* »; une sorte de visibilité anonyme qui habite le « *Moi* » et « *l'Autrui* », assimilée à une « *vision* » générale. Ce double chiasme, à savoir celui de la réversibilité du visible et celui de la vision, évite à la fois la rencontre entre un « *Ego* » et un « *Alter Ego* » (l'autrui), et l'existence d'une identité fusionnelle. En effet, la relation du Moi à Autrui est une membrure d'intersubjectivité considérée en tant qu'intercorporité. Quant aux modes d'expression, il semble qu'il existe une intuition

originaires de l'Être brute ou sauvage antérieure à la réflexion et à l'analyse. Cette intuition est une impression antérieure à la séparation réflexive du sujet et de l'objet (du signe au sens) renvoyant au vécu dans sa richesse aux limites du dicible. Pourtant, il n'existe pas de traits de démarcations très nets entre la chose et l'autrui; car les choses sont des « *presque compagnons* » qui exhibent des styles appropriés et des manières propres d'articuler le monde.

D'où la problématique de la communication des consciences au-delà des styles appropriés des êtres. Qu'en est-il de façon particularisante du mode littéraire ou fictif?¹²

Dans le monde littéraire, la phénoménologie de la perception tend, à juste titre, à démontrer comment : « *retrouver la communication des consciences dans un même monde.* » (N. Baraquin, J. Laffite, *Op. cit.* : 223). C'est bien le désir et la parole qui assurent ce glissement spontané de la perspective du Moi sur celle d'autrui dans la continuité de la perception, avec une sorte d'exclusion du dualisme classique¹³. Dans ce monde

¹² - « *La phénoménologie rencontre le littéraire de manière indirecte soit à travers les questions de logique, et de langage, soit dans le cadre d'une réflexion plus générale menée sur le statut de l'œuvre d'art.* » (L-M Morfaux, 1980 : 436). Dans une perspective historique, il est à préciser que Husserl et Heidegger ne se sont pas directement préoccupés du littéraire. C'est bien Roman Ingarden dans son travail *L'œuvre d'art littéraire* (1931), qu'en véritable précurseur, discute les fondements ontiques de l'œuvre littéraire afin de révéler sa nature intentionnelle. La tentative d'Heidegger en 1935 de définir "l'origine de l'œuvre d'art" a ouvert la voie aux perspectives herméneutiques de la critique. Durant les années 40, Bachelard avec *"La phénoménologie de l'imaginaire"* féconde une critique thématique influencée par l'école de Genève, et représentée dans les années 50 par G. Poulet, J-P- Richard, J. Rousset, et Starobinski. En France, il s'agit bien d'une ascendance et non d'allégeance à l'ordre philosophique. La critique thématique porte, ainsi, son attention sur les catégories de la perception et la réalité sensible de l'œuvre; elle met au jour les thèmes et les schèmes susceptibles de dévoiler les formes qu'une conscience d'écrivain donne de sa relation au monde. Aussi, en est-il des interprétations proposées par J.P. Richard. (*Littérature et sensation, 1954, Poesie et profondeur, 1955*).

¹³ - Ces orientations à la fois critiques et herméneutiques ont caractérisé les travaux de Merleau-Ponty sur le langage littéraire et l'expérience esthétique dans *"Signes"* (1960) ainsi que les travaux de Paul Ricœur, notamment *"Métaphore vive"* (1975), portant sur l'innovation sémantique, et plus particulièrement la narration. C'est une tentative d'approcher l'identité et le temps sous l'angle de la poétique et l'historiographie. Toutefois, dans la lignée de Roman Ingarden et à travers l'herméneutique allemande, l'apport de la phénoménologie en matière d'étude de la littérature est axé plus particulièrement sur l'esthétique de la réception; une insistance sur l'idée que l'œuvre littéraire est toujours inachevée (*M. Butor*), c'est l'acte de lecture qui vient l'accomplir. Dans ce sens, W. Iser a travaillé

d'expressivité fictive, le sensible renferme non seulement le visible, mais aussi le dicible.

La première forme expressive « le désir » : « *est une parole originare, visée d'un corps par un corps hors de soi dans une ambiance de sourde sollicitation.* » (N. Baraquin, J. Laffite, *Op. cit.*) ; affectant le monde et le Moi seul. Quant à la parole, deuxième forme expressive, elle crée et suppose ce « *terrain commun* » : « *parce que le sensible n'est pas un être positif, il se fait parole, il est dicibilité, il n'est pas seulement visible.* » (N. Baraquin, J. Laffite, *Ibid*). La parole permet de dépasser l'altérité; et d'instaurer un univers rationnel et culturel. L'altérité est double par essence : elle est entre le moi et l'autrui, une sorte de pluralité de consciences perceptives, et entre la pensée et soi-même¹⁴. Toujours est-il, il existe un chiasme entre les consciences expressives et le monde culturel, comme entre les consciences perceptives et le monde perçu.

Dans le monde fictif, le corps percevant est lui même double, visible et invisible, en tant que corps vu et voyant. Ainsi, c'est l'appartenance secrète, virtuelle, potentielle, ou charnelle au monde qu'exprime l'art sous forme de symboles, et à laquelle l'œuvre ne cessera de faire allusion.¹⁵ Allusion à l'existence incarnée, l'œuvre se retire de l'histoire et de l'époque dans une sorte « *d'éternité rêveuse* » (Terme dû à M. Haar, 1968-1994 : 64). C'est « *cette quasi-éternité de l'art [se confondant] avec la quasi-éternité de l'existence incarnée qui inspire l'artiste.* » (M. Merleau-Ponty, 1960 : 71); c'est en quelque sorte une ré-vision de l'existence re-vue et re-pensée autrement. C'est bien, « *la chair du monde, ce tissu vivant auquel nous appartenons par notre corps et qui ne s'arrête pas à ses frontières objectives [qu'] inspire les artistes.* » (R. Bouveresse, *Op.cit.*).

sur le lecteur individuel (*l'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique, 1976*), tandis que Jauss a mis l'accent sur "l'horizon d'attente, ou le lecteur collectif (*Pour une esthétique de la réception, 1972-1975*).

¹⁴ - la pensée est excentrique à l'être et ne dénote pas un contact invisible de soi avec soi

¹⁵ - A ce niveau, il convient de rappeler la triple médiation herméneutique proposée par P. Ricoeur, celle des signes, des symboles et des textes; médiation conçue pour dépasser le projet phénoménologique d'un retour aux choses mêmes. (N. Baraquin, J. Laffite, *Op. cit.* : 274)

« Représenter » par définition c'est « présenter comme », autrement dit c'est « *rendre présent dans un espace en respectant les contingences de l'instance* » de l'incarnation. De fait, la conscience incarnée, à la fois produit et productrice de la rencontre entre la conscience perceptive et la conscience expressive, subit, dans une certaine mesure, une déformation partielle en raison de la divergence, d'une part, des angles de visions inhérents à la conception du vrai et du réel, d'autre part, de la conception du *chronos* ou le temps, et le *topos* ou le lieu de l'incarnation. Ce regard plus ou moins déformé sur l'Historicité est traduit au travers d'une conception ambiguë sur le rapport entre l'Etre et l'Histoire ; lequel rapport est exprimé en terme de « *temporalité humaine authentique : un temps qui est espace, un espace qui est temps.* » (N. Baraquin, J. Laffite, *Op.cit.*). Ainsi, représenter le monde par l'art, consiste à : « *laisser le monde se voir en [artiste] (être la conscience du monde), au lieu de voir le monde, et être un suzerain qui organiserait les choses en spectacle.* » (M. Merleau-Ponty, 1961 : 22, in R. Bouveresse, *Op. cit.* : 56).

Loin, donc, de boucler la boucle de maîtrise de soi, ou de représenter la scène de représentation, selon l'expression de Haar, l'artiste : « *chercherait plutôt à montrer l'énigme de son insaisissable regard, la métamorphose du voyant en visible.* » (M. Haar, *Ibid* : 66, in R. Bouveresse, *Ibid*), ou le décentrement et l'empiétement du visible sur le voyant, « *la perte de spectacle au moment même de son organisation.* » (Cf. M. Haar, *Ibid*). En quelque sorte, ce qui fait l'artiste, « *ce n'est pas une volonté de démiurge ou des idées de" créateur, c'est une dépossession ou une fascination par la nature énigmatique.* » (M. Merleau-Ponty, *Op. cit.*). A juste titre, la perception ne consiste pas à enregistrer une somme de détails objectifs, mais de sélectionner parmi les apparences celles qui sont emblématiques des corps : « *la perception déjà stylise.* » (Merleau-Ponty, 67, in M. Haar, *Ibid* : 65), et le style « *est l'emblème d'une manière d'habiter le monde.* » (R. Bouveresse, *Ibid*).

Dans la phénoménologie des préjugés, Hartmann va plus loin en définissant "l'esprit objectivé" :

« Toutes les choses de la nature sur lesquelles l'esprit a gravé son empreinte. (...) Parmi les témoins les plus purs de cet esprit objectivé : les littératures, les œuvres plastiques, (...) Mais l'objectivation a l'avantage, en créant une distance, d'alléger l'âme d'un poids et de communiquer l'ineffable ». (Cité in Huisman, 1999-2009 : 314)

Communiquer l'ineffable comme mode d'expressivité artistique, est, ainsi, rattaché à un cogito objectivé ; lequel acte créatif est l'emblème d'un effort de réappropriation d'un mode d'existence dans un univers culturel. A ce propos, une réflexion encore plus étendue que celle de P. Ricoeur traite du cogito comme un mode d'existence d'un ego créatif en termes d'actes langagiers ou artistiques :

« La réflexion est moins une justification de la science et du devoir, qu'une réappropriation de notre effort pour exister... Nous avons à recouvrer l'acte d'exister, la position du sujet dans l'épaisseur de ses œuvres. La tâche est de saisir l'ego dans son effort pour exister ». (...) En effet, "le sujet ne saurait être entièrement connu par la réflexion directe parce que son activité se dépose dans les œuvres, les actes et les objets qui sont son monde culturel. » (PH. Huneman, 1997:169).

Qu'est qu'alors interroger le littéraire, acte de créativité par excellence, suivant la logique sémio-phénoménologique ? *« L'instance de base, c'est le corps (...). C'est autour du corps, en fonction de sa position, de ses actes que le sens prend forme. » (J-C. Coquet, 1992 : 64).* C'est bien autour de cette base sensible « le corps du texte », fondé sur un projet signifiant et un univers de valeurs, que l'expérience sous-jacente à l'acte créatif d'expressivité langagière, l'apriori chez l'instance scripturaire, se saisit dans son devenir ou dans le mouvement même « le flux » qui la conduit à prendre forme dans le discours (l'instance textuelle). La réflexion phénoménologique est bien plus opérationnelle dans l'approche sémiotique du texte littéraire qu'elle autorise l'accès aux rapports corps à corps d'une sémosis de la chair vivante. A ce propos, J.C. Coquet avance : *« Signifier (...) n'est pas un acte purement intellectuel. Il ne relève pas de la simple cognition. Il engage aussi le "je peux" de l'être tout entier, le corps, et la chair; il traduit notre expérience du monde, notre contact avec la chose même. » (J-C. Coquet, 1997 : 2-3).*

Le discours littéraire, traité en tant que discours cognitif, interpelle trois sortes de saisies selon J. Geninasca (1997 : 70-77-194) : la saisie molaire, propre à une rationalité inférentielle renvoie à une perception ou une vision à la fois conventionnelle et savante (maintien des isotopies courantes); la saisie sémantique, liée à une rationalité mythique et poétique; et la saisie impressive ou essentiellement rythmique dont le processus interprétatif se fonde sur une impression immédiate « sans savoir ». Toutefois, J. Fontanille propose une autre conception de la saisie impressive, qui, pour lui :

«dans le discours littéraire, permet la manifestation directe de la relation sensible avec le monde, elle donne accès aux formes et aux valeurs par l'intermédiaire de pures qualités et quantités perspectives, dont le rythme est un cas particuliers à coté, par exemple, de la perception de l'espace éclaircie ou de celle des relations entre les parties dans une totalité figurative.» (1999 : 227).

Or, la totalité figurative dans l'expérience singulière d'écriture n'est mise en relief qu'à partir d'un partage de statuts et de valeurs inscrits dans un champ positionnel (E. Benveniste, 1966 : 174). Au couple sujet/objet dans le processus fictionnalisation est supplanté le couple instances énonçantes/texte-objets ou champ de présence des choses du monde.

« La présence est la propriété minimale d'une instance de discours, dont la deixis est la réalisation linguistique la plus courante, [...]. Il est donc ici question de la présence vivante (présentation et non représentation), c'est-à-dire de la capacité du texte littéraire à produire des effets de présence, reposant sur le pouvoir de présentation déictique de l'énonciation.» (J. Fontanille, 1999 : 233-234)

L'hypothèse de départ émise à ce sujet, et qui sert de fil conducteur à cette réflexion, consiste à voir dans le phénomène littéraire le lieu par excellence de manifestation d'effets fictionnels. En effet, il est le champ de présence de mondes virtuels, « d'univers d'assomption, ou d'aires d'autoréférence de discours. »(J. Fontanille, 1996 : 172). Quant au fondement sensible de la croyance, à savoir le raisonnement propre à l'auteur, il existe en filigrane et sera traité en termes de *suspension d'incroyance*, laquelle position sera détectée à partir de la quête de *la saisie impressive*, qui débouche sur le sentiment de la présence des valeurs dans le discours appelés « *esthésies* ».

Entre univers d'assomption et de virtualités, et champ de suspension d'incroyance, comment un calcul interprétatif saurait-il être méthodique en vue d'explorer et les esthésies, et la base sensible dans le discours fictionnel? Dans son ouvrage, « *De l'imperfection* » Greimas (1987), influencée par la pensée de Merleau-Ponty, insistait sur le rôle médiateur de la *proprioceptivité* : effets sémantiques du corps propre et qui se situent entre les deux pôles de la sémiotique; le signifié « *domaine intéroceptif* », et le signifiant « *domaine extéroceptif* ». C'est une conception de la sémiotique en acte (s) qui engendre des événements prévisibles déterminant les valeurs et les valences. Ainsi, la pensée de Greimas pourra être articulée comme suit : une quête des esthésies, ou moments de fusion et de rencontre entre le sujet et le monde sensible « *les choses mêmes* », permettrait de définir l'expérience esthétique, et par là-même d'appréhender certains ensembles signifiants. Cette première quête doit être complétée par un travail sur le fragment, le détail, et les incidents figuratifs les plus minimes afin d'advenir les grandes articulations narratives.

Le concept de *l'imperfection* lui-même affirme l'ancrage phénoménologique. Il renvoie aux degrés de coïncidence entre "*l'apparence*" des choses livrées par la perception conventionnelle, et "*l'apparaître*" sensible des "*choses mêmes*". L'intentionnalité repose sur cette non coïncidence entre l'apparence et l'apparaître, et sur la tension qu'elle induit (Greimas, 1978 : 229). En effet, l'apparence « *le paraître* » est procurée par la saisie conventionnelle et molaire; tandis que *l'apparaître* sera procuré par la saisie impulsive; c'est le mouvement de l'être qui le rendrait perceptible sans passer par un « *paraître* ». Cependant, cette expérience singulière de *sémiotisation* n'est que minimale car elle est éphémère : elle ne répond qu'à un appel de sens initial, tout en engendrant un sentiment d'incomplétude- sentiment que l'être échappe à l'investigation et ne laisse saisir qu'un paraître.

A vrai dire, cette tentative de sémiotisation constitue en soi un phénomène « *phénomènes de significations* », où la décision de faire signifier des éléments : « *une*

intuition même vague, suffit pour déclencher l'opération de sémiotisation. » (Fr. Rutten, Cité in J.L. Dufays, 1994 :128). Cette même intuition est déclenchée à cause de l'écart entre le paraître et l'apparaître pour sémiotiser à nouveau le monde. En d'autres termes, « *l'élaboration par le discours d'un monde signifiant se présente dans cette perspective comme approximation et le simulacre d'une esthésie désormais forclosée, sur le fond d'une nostalgie de la plénitude perdue.* » (J. Fontanille, Op. cit. : 230).

La plénitude perdue est une source inépuisable qui donne au texte sa richesse et sa vitalité; elle est à l'origine de l'esthésie et des grandeurs sémantiques de l'instance projetée. Elle conditionne, par ailleurs, le Dire littéraire, qui à son tour tend à cerner, à articuler, et à ranger l'artisme. Or, ce dernier, grâce à et à cause de cette même plénitude perdue, se veut tantôt un miroir déformant d'une image de pensées intimes, tantôt des brèches, ou des tournures langagières différentielles constitutives de la poétique.

D'ailleurs, « *La poéticité, la littérarité sont individuellement rebelles, ne cherchent ni la publicité ni l'applaudissement des foules, elles sont intéressées par des coins et des recoins "insignifiants", des endroits "obscurs", cachés, les grottes où n'arrive pas, ou faiblement, la lumière théorique.* » (M. Nowotna, 2002 : 4). Face à cette déconcertante multitude des constructions confessionnelles, et des configurations sensibles, à savoir l'écriture littéraire; il y aurait nécessité de prendre position dans la nébuleuse conceptuelle du Dire littéraire. La posture adoptée réduirait, du moins temporairement, la tension créatrice sur l'axe de dialogue des textes avec la logique spéculative d'interprétation.

I-1-2-Actualiser le dire : la logique scripturaire

«Un roman n'est jamais qu'une philosophie mise en images. Et dans un bon roman, toute la philosophie est passée dans les images. Mais il suffit qu'elle déborde les personnages et les actions, qu'elle apparaisse comme une étiquette sur l'œuvre, pour que l'intrigue perde son authenticité et le roman sa vie. Pourtant, une œuvre durable ne peut pas se passer de pensée profonde. Et cette fusion secrète de l'expérience et de la pensée, de la vie et de la réflexion sur son

sens, c'est elle qui fait le grand romancier [...]» (Jugement de Camus dans son commentaire sur la nausée, Cité in A. Tomiche et Ph. Zard, Op. cit: 27).

Indépendamment des problèmes d'ordre esthétique cités par Camus, à savoir les critères de qualité, il appert que toutes formes de méditations philosophiques intrinsèques à l'expérience humaine soient déterminantes dans la reconnaissance d'œuvres d'art, et rétrospectivement dans la spécification des stratégies scripturaires adoptées par les écrivains.

Ainsi, l'exploration des images, miroir d'une philosophie, permet de dévoiler les mystères d'un texte, ou plus précisément les fondements de la pensée profonde et du projet créatif d'un écrivain en étroite relation avec son expérience personnelle. Cette tâche revient légitimement à la personne du lecteur complice, vrai mobilisateur du "non-dit" d'un texte, et représentant idéal des conditions de félicité (U. Eco, 1985 : 77), lesquelles conditions matérialisent l'actualisation du texte dans son contenu potentiel : « le texte [...] constitue une immense trace mnésique. Il ne se constitue jamais sans celui qui peut le reconnaître, parce que ce texte impose un au-delà de lui-même qui est aussi un avant. » (Texte anonyme, *slnd* : 9). En effet, la reconnaissance du contenu d'un texte est conditionnée par la quête de son arrière-plan, ou plus particulièrement de ses "a priori". Ces derniers sont considérés en tant qu'éléments propices à l'investigation textuelle, et permettent d'aller au-delà de l'acte d'écriture. Par ailleurs, l'écriture en tant qu'acte : « ...ne révèle aucun secret. Il faudrait dire plutôt qu'elle constitue (au sens fort du terme) un secret. » (B. Bingaud, *Nouvelle revue Française*, n°214, Octobre 1970 :159, in P. Brunel, 1995 : Préface).

Vision certainement emblématique, mais qui suggère une méditation sur le cogito créateur ¹⁶ matérialisée clairement dans la pensée phénoménologique : il faut avoir affaire moins aux objets, ou aux choses matérielles (le texte dans le domaine de la littérature), que, selon l'expression d'Husserl, « aux objets dans le comment », à leur

¹⁶ - Inspiré de la notion du cogito rêveur. Terme dû à G. Poulet, G. Bachelard (Cité in D. Bergez, et all., 1990 : 120).

donation, et au mode selon lequel elles s'offrent à nous.»(Cf. : Michel Henry, Cité in H. Parret, 1986: 79-80).

Il ne faut pas, dès lors, perdre de vue que :

«Toute réflexion sur la littérature est une double mise à l'épreuve : celle de la force d'une parole inactuelle et celle de la force problématique de nos questions actuelles. [...] Toute théorie présente alors une double conjecture- elle est démonstration méthodique de l'inexplicite et restauration de l'inexplicite suivant un jeu de figuration. Ce jeu est selon une modélisation rhétorique, une composition des figures et une discordance qui fixe à la fois l'inachèvement de la modélisation rhétorique et la continuité du littéraire.» (J. Bessière, 1990 : 5-7).

L'inachèvement de la modélisation rhétorique assure à fortiori la continuité du littéraire. La quête durable d'une forme originale de l'écriture fictive a fait que "le littéral" revêt d'une signifiante à la fois plurielle et sujette à des variations d'ordre spatio-temporel et d'ordre idéologique. A forte raison, la configuration textuelle issue de l'expérience singulière de l'écriture ne prend corps que lorsqu'elle se trouve confronter à une autre expérience de légitimation; celle de la lecture.

«Si toute œuvre de fiction se construit à partir d'une histoire pré-racontée (la présignification d'un texte relève du monde de l'action), sa signification dépend du décodage entrepris par le lecteur dont le monde va s'enrichir du fait même d'avoir interprété " la proposition d'un monde" (Paul Ricoeur, Temps et récit, Seuil, Tome 1, 1983, p. 152) qu'il pourrait habiter (monde du texte).» (F. Thumerel, 2002 : 167).

Suivant cette vision réfractaire à la critique immanente, le sens du monde matériel « le texte » ne se conçoit jamais de façon indépendante de toute référence, c'est-à-dire détaché d'une expérience singulière du langage, du monde, et du temps; mais il est tributaire à la fois de la présignification intrinsèque au "monde de l'action", et de l'actualisation de cette même signification en fonction de l'historicité ou des potentialités spirituelles du décodeur en matière de sémiotisation. C'est bien la rencontre tacite entre les deux historicités ; celle du sujet créateur et celle du sujet interprète-le lecteur- qui permet le surgissement, pour ne pas dire la restauration au sens de rétablissement ou de réécriture du monde textuel. La rencontre selon P. Ricoeur s'opère sur le plan éthique, poétique, et celui de la réception. Ainsi,

«Après avoir démontré que toute mise en intrigue suppose une précompréhension du monde de la praxis (de sa sémantique, de sa symbolique, et de sa temporalité), il, (l'écrivain), analyse l'activité structurante de la configuration textuelle -qui transforme les événements en histoire et confère une

unité à des éléments épars- ainsi que celle du lecteur- qui refigure la vision du monde transmise. » (F. Thumerel, Op. cit.).

En tant que partisan d'une herméneutique qui relègue au second rang la restitution de l'intention de l'auteur caché en arrière plan du texte, Paul Ricoeur met l'accent a priori sur la possibilité d'explicitier le mouvement par lequel un texte déploie un monde en quelque sorte en avant de lui-même ; rejoignant ainsi le point de vue de Starobinski sur l'idée du « dévoilement d'une conscience » à partir du surgissement de la vérité : « *La conscience est parce qu'elle s'apparaît. Mais elle ne peut s'apparaître sans faire surgir un monde auquel elle est indissolublement insérée.* » (J. Starobinski, Cité in D. Bergez et al., 1990 :20). Il convient, alors, de poursuivre au-delà de cette quête du sensible et de l'intentionnalité pour dire la singularité du littéraire : être sensible à la question emblématique posée par Sartre : « *Qu'est-ce que la littérature ?* » ; et pour le moins de confiner « *le dire littéraire* » grâce à l'investigation de son aporétique et de sa rhétoricité à la présence de forces de légitimation esthétique ; voire forces de démarcation entre *pouvoir et impouvoir littéraire*.

Au demeurant, l'œuvre littéraire s'adonne aux jeux de transfiguration, de configuration, puis de reconfiguration de la chair du monde réelle dans celle du monde spirituel (monde d'action) en vertu d'un travail d'esthétisation. Le cas échéant, dire le littéraire consiste à interroger l'œuvre d'art" dans une dimension triviale : à la fois produit et productrice, l'expérience littéraire est la résultante d'une expérience scripturaire ou créatrice, et d'une expérience interprétative ou esthétique.

Mais qu'est ce qu'une expérience littéraire? Le terme *expérience* dérive du mot latin « *experire* », qui veut dire « *éprouver* ». Aussi, ce même vocable dénote-t-il dans le sens courant un certain investissement personnel de ses propres facultés mnémosensorielles à visées opérationnelles; il s'agit d'éprouver la plénitude sensible dans l'accomplissement des projets de tous ordres; une sorte de : « *contact avec l'être, [de] renouvellement de soi-même à ce contact- une épreuve, mais qui reste indéterminée.* » (M. Blanchot, 1988 : 105).

Pour l'expérience scripturaire, il s'agit d'éprouver :

«...pour une part du moins- la joie prodigieuse, immense, qui est celle d'une délivrance, comme le dit Goethe, d'un texte tête à tête avec la toute puissance solitaire, de la fascination, en face de laquelle on est demeuré debout, sans la trahir, et sans la fuir, mais sans renoncer non plus à sa propre maîtrise. Délivrance qui, il est vrai, aura consisté à s'enfermer hors de soi.» (M. Blanchot, Ibid : 57).

Toutefois, cette même joie de délivrance est hantée par des moments de frustration, de fuite hors du monde, d'absence de soi ou de solitude, d'intemporalité, mais également de retour au monde, de réconciliation avec ses lois, et ses exigences doxiques : *« Le fil conducteur est celui du laisser-aller, de la détente, qui suit la distraction. Echappant aux cadres de la logique on se dépayse, on s'altère, on s'aligne. Mais, (...) on court aussi la chance de se rencontrer, d'entrer dans un autre soi-même.»(M. Raymond, 1963 : 125).* L'expérience d'origine d'écriture reste le produit d'une entité psychique mobilisée à la fois par la contemplation par l'imagination. Cette dernière opération est balisée par la présence des images, voire d'objets du monde, et développée à partir des rapports affectifs ressentis vis à vis de ces mêmes objets au moment de l'hypostase qui engendre l'acte de création littéraire. D'où la légitimité de la conception de *productivité textuelle* (J. Le Galliot, S. Lecointre, et al. , 1977 : 212) :

« La connaissance supérieure provient des milles sensations internes, dont le faisceau convergeant constitue l'imagination, véritable faculté centrale : elle produit non seulement les images, mais aussi les sons, les mots, des signes et de sentiments pour lesquels souvent le langage n'a pas de nom. »(A.Béguin, L'âme romantique et le rêve, José Corti, 1939, Cité in J. Roger, 1997-2004 :52).

Dans la mobilité créatrice s'effectue le voyage d'une imagination matérielle à une imagination cinétique ou évanescente en dynamisant sa propre forme :

« Il y a (...) des images de la matière, des images directes de la matière. La vue les nomme, mais la main les connaît, une joie dynamique les manie, les pétrit, les allège [...] en écartant (...) les formes périssables, les vaines images, le devenir des surfaces. » (G. Bachelard, 1942 : Introduction).

Le devenir des images est fonction des rapports d'ambivalence ou de conscience, en tant qu'acte relationnel, entre sujet/objet conditionnés, à leur tour, par les principes

cosmiques de la perception à l'introversion ou à l'extraversion : « nous voyons regarder le ciel bleu qui nous regarde. » (G. Bachelard, Cité in D. Bergez et al., 1990-2002 : 123).

Par ailleurs, les moments d'inspiration font qu' :

« on ne commence à écrire que lorsque momentanément, par ruse, par un bond heureux ou par la distraction de la vie, on a réussi à se dérober à cette poussée que la conduite ultérieure de l'œuvre doit sans cesse réveiller et apaiser, abriter, et écarter, maîtriser et éprouver dans sa force immaîtrisable, mouvement si difficile, et si dangereux que tout écrivain et tout artiste, chaque fois, s'étonnent de l'avoir accompli sans naufrage. » (M. Blanchot, Op.cit : 56)

Ainsi, du côté de l'instance créatrice ou l'écrivain, il faut admettre le fait qu'il est : « un miroir de l'univers visible et invisible, lui-même théâtre de réalités spirituelles, s'efforce de transcrire le monde extérieur et intérieur à l'aide de simples petits signes noirs couchés sur le papier. » (CL. Pichois, et A. M. Rousset, 1967:160). Au demeurant, cette transcription des phénomènes extra-langagiers par des phénomènes langagiers miroite le rapport corps à corps « objet perçu /sujet percevant »; la phénoménologie de la transposition littéraire trouve ici sa raison d'être en rendant compte d'une aperception d'un objet confrontée à une aperception d'un soi. D'où l'alchimie du verbe :

« L'œuvre d'art, "organe de l'esprit", contient mieux que des idées : des " matrices d'idée". Elle nous apprend à voir et finalement nous donne à penser comme aucun ouvrage analytique ne peut le faire. La véritable œuvre d'art littéraire est celle qui use d'un langage conquérant, qui nous introduit à des perspectives étrangères, au lieu de nous confirmer dans les nôtres. [...]. L'écrivain, sans transitions ni préparations, nous transporte du monde déjà dit à autre chose. » (M. Merleau-Ponty, 1960 : 97-98).

Tout compte fait, élucider la complexité sensible revient à expliciter la nature des êtres, des sujets responsables des significations portées sur le monde par la médiation du langage : « c'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet. » (E. Benveniste, 1974 : 259). Il s'agit bien d'un épiphénomène singulier régi par plusieurs sortes de forces à la fois extérieures et intérieures; lesquelles forces déterminent le degré d'emprisonnement ou de liberté du sujet dans « l'espace du devoir ». Transport, transposition, ou transfiguration de la complexité sensible, le tout dépend des propriétés identitaires, des statuts et des positions des « êtres », et « des sujets ». Mais

quelle est la particularité de ce sujet ? Terme aussi ambivalent, dans une armature textuelle, pourrait engendrer des instances énonçantes :

«La personne, une entité s'énonçant qui fonde le principe de la perception du monde et non pas un réseau de valeurs ou l'échiquier des sens. [...] Le sujet est intérieurement, gravement préoccupé par son lieu et son temps, et il le dit en métaphorisant la réalité vécue, en transformant la matière vie en matière littérature.» (M. Nowotna, Op. cit. : 7).

Attendu que l'instance d'origine dépasse le cadre restreint du mimétisme et du tautologique en restaurant son propre vécu et ses visions du monde dans le texte, la mise en place d'instances énonciatives fictives requiert un schéma «en cascade», ou «en escalier» en fonction des rapports de forces et de cognition : le monde est projeté par un énonciateur chargé de la mise en scène d'autres instances fictives : êtres de papiers (J. C. Coquet, 1997).

L'instance d'origine se doit de maintenir le lien entre les deux espaces : littéraire "monde projeté", et non littéraire "monde réel" quitte à basculer vers le non sens ou « l'Alittérature ». Ainsi en fonction de ce paradigme, la littéarité est définie, d'une part, suivant que l'accent est mis soit sur l'instance projetée ou sur l'instance réelle, d'autre part, suivant que le seuil de la création reste intact et sépare les deux réalités ou, au contraire, il maintient leur unité et glisse vers le tout réel.

Quand à la modulation de champs de présence des êtres dans le sens de faire signifier l'incarnation des sujets et des objets réels dans le monde de la création, elle appartient de droit à l'instance réceptive en une sorte d'appropriation subjective du monde propre au créateur ou encore de reproduction de l'acte langagier ; consciences dont le dit littéraire constitue l'écho. Expériences et esprit sont nommés par G. Poulet « la rencontre des consciences » : « Quand je lis Baudelaire ou Racine, c'est réellement Baudelaire ou Racine qui se pensent et qui se lisent en moi. » (G. Poulet, 1971). Il faut, à ce niveau rappeler le point de vue de Nowotna, pour qui :

«Le langage littéraire, voire poétique, qui est la densité même, dans lequel la saillance des éléments significatifs crée pour nous une existence propre, souvent dans un état extrême, une sorte d'extase, un état de dépassement des convenances

qui explore les zones limites, encore possibles mais déjà surprenantes des configurations inattendues et uniques, à tous les niveaux de sa réalisation depuis les lexèmes jusqu'aux genres littéraires.» (M. Nowotna, Op. cit. : 8)

Du corps présent "l'instance d'origine", au sujet pensant " l'instance créatrice", aux sujets énonçants "les instances énonçantes" s'opère des glissements du sensible au métaphorique. Toutefois, même si la problématique de "l'être" se doit de trouver des moyens d'accès à ce sensible et de décortiquer la chaîne métaphorique; elle se heurte aux paradoxes de la première personne ou l'Ego de l'instance créatrice, d'une part, et L'Ego de l'instance lectrice, de l'autre. Le "hic" réside dans ce que F. Recanati (*Cité in R. Vion, 1998 : 16*) appelle le degré de correspondance entre modes de présentation psychologiques et modes de présentation linguistiques. Pour défendre sa thèse, il reprend les pensées de Ferge :

«Chacun est donné à soi-même d'une manière particulière et originelle, comme il n'est donné à personne d'autre. (...) Mais il voudrait en faire part. Or, il ne peut communiquer une pensée que lui seul peut saisir. (...) il doit employer ce "je" dans un sens qu'autrui puisse saisir.» (Frege, 1918-19: 180, Cité in C. Imbert, 1971 : 170-195, in R. Vion, Op.cit.).

Dans cet ordre d'idées, la pensée de la première personne est une pensée privée et incommunicable. Pourtant, la pensée est communiquée en énonçant des phrases. Quel paradoxe? Ce paradoxe n'a pas lieu d'être, selon Recanati (*Ibid*) car le mode de présentation linguistique ne peut correspondre qu'à un aspect ou une partie du mode de présentation psychologique. Ainsi, le premier mode se substitue au second en vertu d'un processus stylistique et juridique: la partie représente le tout. Il en est ainsi pour dire que *«le langage est un élément du sujet, l'élément le plus subjectif. [...] La fiction dissémine le sujet.» (H. Meschonnic, 1982 : 71-88)*. Mais, elle le récupère dans des configurations textuelles rythmées.

A vrai dire, *« L'écriture est une activité dynamique, une "mobilité" qui s'alimente à la puissance de la "tropulsion".»(C. Dumoulié, 2002:131)*; au même titre qu'elle incarne une "compulsion". Elle renvoie à la littérature entendue en tant que " l'iter-rature" : *« La rature, la raclure, c'est le sujet même de l'écriture, "l'innommable" selon Beckett, "abject", selon Artaud.» (Ibid)*. Rien n'est plus fabuleux qu'une création qui réunit

compulsion, tropulsion et pulsion. Une composition si hétéroclite qui réserve, de surcroît, une place à l'éthique de l'être et à son for intérieur via des figures et des images fantasmatiques. *«L'image enveloppe en elle une intentionnalité qui est le pouvoir de l'irréel. Or, le pouvoir de l'irréel veut aussi dire le pouvoir de déréaliser et donc aussi de nier.»* (S. Carfantan, 2002 : 4, in www.sergecar.perso.neuf.fr). C'est une autre manière de penser particulière qui implique une manière d'"être au monde" sur le mode "d'absence", de "fuite", et de "néantisation de l'objet" pour l'incarner autrement; il s'agit d'une attitude psychique qui autorise le passage d'une "conscience perceptive" à une autre conscience dite "imageante".

«Qu'elle intervienne dans le rêve, dans la construction mythique ou symbolique ou dans le texte littéraire, l'image relève d'un processus moins spontané que le surgissement du fantasme et moins élaboré que la production du symbole. Elle correspond de toute manière à la projection d'un état antérieur, préconscient dans le flux de conscience» (J. Le Galliot, S. Lecointre, et al., Op. cit. : 61)

Même si cette vision écarte de son champ d'étude les principes d'une philosophie de la référence -un cumul des images dans la psyché en tant qu'effet du réel-, et ceux d'un travail sur la psychologie de l'instance créatrice sous la problématique du "sujet transcendantal" ; elle fait surgir l'idée que "la psyché" fonctionne par création et appropriation d'images"; organisation qui permet d'articuler le désir au langage. Or, il faut admettre le fait que le symbolisme onirique sous-jacent à une production littéraire n'est pas toujours le vrai corrélat du symbolisme du langage. L'écrivain, à partir du processus d'esthétisation volontaire, manipule dans un "dynamisme organisateur", et à son souverain gré, les données du langage.

Entre la suspension du sens, ou la dislocation provisoire dans les relais de l'ineffable; et le maintien de la cohésion dans la formation de la chaîne signifiante, la symbolisation prend le relais pour former la chaîne latente, celle de l'inconscient et du désir. Ainsi, l'artiste comme un sujet humain :

« s'insère dans un ordre préétabli de nature symbolique, dont sa création portera la trace perpétuellement réitérative. Trace dont le créateur lui-même n'est évidemment pas conscient. (...) puisque le refoulement est à l'œuvre, que l'activité symbolique échappe à la volonté consciente de l'artiste, tout en remplissant dans la création un rôle essentiellement dynamique.» (D. Anzieu, 1974: 9)

Toujours est-il le monde ou l'univers réel reste une source d'inspiration pour l'écrivain, qui sans se référer à des catégories de saisie du monde, il ne saurait construire un univers fictionnel. Les jeux de suppression, d'ajout, mais surtout de déformations, et de reconstructions trouvent leur raison d'être dans le monde de l'imaginaire de la littérature.

«Le créateur, selon Souriau, vit une progression pathétique à travers les ténèbres dans lesquelles on s'avance à tâtons, comme quelqu'un gravirait une montagne dans la nuit, toujours incertain si son pied ne va pas rencontrer un abîme, sans cesse guidé par la lente élévation qui le fera cheminer jusqu'au sommet...» (R. Bouveresse, Op. cit. : 131).

L'œuvre originale ou géniale est celle qui est caractérisée par la présence d'une force créatrice (J-P. Weber, *La psychologie de l'art*, 1927 : 68-69, Cité in Bergson : 1962), ou ce que Bergson appelle *l'émotion créatrice* par opposition à *l'émotion ordinaire* (Ibid, 132); une certaine intuition qui précède l'acte de production littéraire; c'est une attitude profonde qui bouleverse l'être dans son rapport avec le monde signifiant. A cet égard, G. Genette, dans la même lignée d'Aristote, se justifie en avançant que: *«le langage est créateur lorsqu'il se met au service de la fiction, et je ne suis pas non plus le premier à proposer de traduire mimésis par fiction.»* (1991 : 17).

Une telle jonction entre la mimésis et la fiction n'est opératoire que dans le monde textuel. Un jeu d'imitation et d'incarnation du monde opère à partir du monde d'action *scripturaire* un glissement entre l'autoréférence et la référence extrinsèque au texte; *«la fiction est tantôt et à la fois anti-représentation, représentation falsifiée, déviante, aberrante, tantôt et à la fois représentation du possible, révélation, prophétie, plus vraie que nature ; excès en somme de la représentation, elle en tire les ficelles et le produit.»* (D. Coste, 1984:11).

Horst Ruthrof (1981 : 81, Cité in Ibid : 15) commute la dichotomie de *fiction-artefact /fiction-mensonge* par une autre connexion celle du *monde intentionné/monde étant-là*. Pour lui, l'espace où se joue la rencontre entre les modes de projection auctoriale, et les processus d'appréhension lectorale est un lieu rhétorique par excellence.

Raison pour laquelle l'appréhension de la fictionnalité *stylisée* passe par la quête et l'identification des savoirs culturels partagés, ou des schèmes collectifs qui étaient à l'origine de l'acte scripturaire. En l'occurrence, il s'agit de circonscrire le monde intentionné à partir de l'examen des coordonnées chronotopiques, des procédés de référentiation, et surtout de la *comparatio* référentielle.

La *comparatio* est une entité psychique, qui permet de comparaître deux entités telles qu'une idée substantive et une idée concrète, et de mesurer leur compossibilité, leur correspondance et leur co-nécessite.

«Comme créateur de langage, l'écrivain est toujours pris dans la guerre des fictions (des parlers), mais il n'y est jamais qu'un jouet, puisque le langage qui le constitue (l'écriture) est toujours hors lieu (atopique); par le simple effet de la polysémie (stade rudimentaire de l'écriture), l'engagement guerrier d'une parole littéraire est douteux dès son origine.» (R Barthes, 1973 : 57).

En effet, la *comparatio* ne caractérise pas exclusivement l'acte perceptif sous-jacent à l'activité lectrice; elle renvoie aussi à un mode de poly-références propre à l'instance auctoriale. Toutefois, même si cette attitude d'esprit se rapporte à l'arrière plan de la productivité textuelle, elle peut par suite de processus de reconstructions permanents donner lieu à des moments d'indéterminations, d'indécidabilités, et d'ambiguïisations. Ces mêmes moments sont le résultat d'un acte volontaire, tantôt d'inscription, tantôt d'omission des valeurs éthiques, pathétiques, et logiques dans l'espace discursif.

«L'écrivain est toujours sur la tâche aveugle des systèmes, en dérive; c'est un joker, un mana, un degré zéro, la mort du bridge : nécessaire au sens (au combat), mais privé lui-même de sens fixe; sa place, sa valeur (d'échange) varie selon les mouvements de l'histoire, les coups tactiques de la lutte : on lui demande tout et/ou rien.» (R Barthes, Ibid).

L'autonomie et la gratuité de l'acte de création s'avèrent en définitive relatives; car le sujet créateur est un être à la fois social, et phénoménal, qui ne peut en aucun cas se dissocier de son historicité, de son expérience sensible, des idées reçues, des schèmes et des imaginaires collectifs propres à son entourage social. A suivre P. Valéry, *«une œuvre est faite par une multitude " d'esprits" et d'évènements-ancêtres, états, hasards, écrivains antérieurs, sous la direction de l'auteur. » (P.Valéry, Op. cit.: .566).* Il en est ainsi

parce qu'elle tient à un pouvoir dit *d'auctorialité* et non d'autorité pour désigner, d'après M. Foucault, non seulement l'univers du créateur du discours littéraire, mais aussi le statut même de l'univers :

«Il manifeste l'évènement d'un certain ensemble de discours, et il se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture. [...] La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fondement de certains discours à l'intérieur d'une société.» (1994 : 82-85).

Il n'appartient *«ni à la l'état civil ni à la fiction d'une œuvre, mais se situe [à la fois] à leur jointure et à leur rupture.»* rajoute A. Compagnon dans ses cours en théories de la littérature à propos de " la mort et la résurrection de l'auteur". Cet être phénoménal est enclin de penser l'impensé, à savoir les stéréotypes ou les idéologèmes. Sa manière de les transposer dans le texte est en soi dénaturations, mais aussi réaffirmations de la *Doxa* : *«Le seul pouvoir de l'écrivain sur le vertige stéréotypique (ce vertige est aussi celui de la "bêtise", de la vulgarité) c'est d'y entrer sans guillemets, en opérant un texte, non une parodie. C'est ce qu'a fait Flaubert dans Bouvard et Pécuchet.» (R. Barthes, 1970 : 105, Cité in R. Amossy, et al., 1997: 63).*

Reste à restituer à ce niveau l'idée du *pacte scripturaire* développée par G.Molinié (1998 : 70-74) pour appréhender le scripturaire sous l'angle de *l'artisanation du verbal*, ou sa *littérisation* sous l'influence contraignante des conditionnements culturels, et idéologico-esthétiques : *«c'est la formalisation de la prégnance de la culture dans le conditionnement de l'œuvre d'art-verbal (...). Dire qu'il existe un pacte scripturaire (...), c'est expliciter l'importance consubstantielle de la culture dans la phénoménologie de l'art.»(1998 : 70-74).*

Il va sans dire que cet infléchissement social du sujet perceptif et créateur *«se spécifie à l'intérieur d'un idiolecte ou d'un sociolecte.» (J. Fontanille, 1995 : 3)*; lesquels mouvements praxéologiques assurent le mariage entre le texte, en tant que corps et substance, avec le corps social ou l'Habitus en vertu d'une *Praxis énonciative*. Cette dernière résulte d'un travail de schématisation discursive, qui interroge et déstabilise à

la fois les axiologisations stéréotypées, et éthiques à partir des configurations intersubjectives du texte. En effet, cette même schématisation est assimilable à une stratégie identitaire sujette à une déformation cohérente du sens, *«redevable d'une philosophie de vie, laquelle sous-tend et finalise le sens des énonciations en acte et qu'on peut relever d'un signe, d'une expression, d'une figure qui en sont les manifestations concentrées.»* (C. W. Francis, 2002 :143).

Le pacte scripturaire se dissimule en même temps qu'il se prononce dans les configurations textuelles. Il fait appel à une conscience imageante au même titre qu'à une conscience perceptive et herméneutique. Il se résout et se dissout dans un processus d'inter-corporéité :

«Qu'il s'agisse des vestiges ou du corps d'autrui, la question est de savoir comment un objet dans l'espace peut devenir la trace parlante d'une existence, comment inversement une intention, une pensée, un projet peuvent se détacher du sujet personnel et devenir visibles hors de lui dans son corps, dans le milieu qu'il se construit.» (M. Merleau-Ponty, 1945 : 104).

Réflexion, aussi pertinente et légitime quelle qu'elle soit, exige en guise de réponse d'interroger, d'une part, l'épistémè littéraire en tant que verbalisation psychologisante, d'autre part, le non-dit en tant que modalité de reconstitutions de la conscience perceptive.

I-1-2- Calculer la lecture : La logique interprétative

«C'est bien à tort qu'on croit entrer dans la littérature comme dans un moulin» (J.P. Goldenstein, 1990 : 5). Cette formule imagée de Serge Doubrovsky ne fait que légitimer l'acte de lecture, et l'inscrire dans une mouvance de signifiances plurielles, mais, contre toute connivence, moins modélisantes; *« c'est encore établir que l'interprétable indéfini de l'œuvre désigne un défaut d'autorité de l'œuvre.»* (J. Bessière ,Cité in lectures, systèmes de lectures, 1984 : 6). Le vouloir/ plaisir de lecture doit a fortiori tendre vers une série complexe de mouvements coopératifs entre l'instance créatrice et l'instance interprétative; et ce en interrogeant les propriétés sémiotiques à la fois nécessaires,

essentielles et accidentelles suivant la loi de la remontée herméneutique et celle de la chaîne des lectures. En effet, l'instant de la confrontation des co-références, à savoir le "on sait", et le "on dit" communs et partagés, doit s'ajouter à celui de la l'actualisation du "Non-dit". Les motivations d'enclenchement de ce processus relèvent de toute évidence de l'archéologie même de l'expérience esthétique; qui, en tant que projet sémiotique de "proximité/distanciation" par la voie symbolique, s'efforce de problématiser le doublet de la logique interprétative "sujet/objet"- le sujet interprète et l'objet de la signification littéraire- :

«Le texte est donc un tissu d'espaces blancs d'interstices à remplir et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord, parce qu'un texte est un mécanisme paresseux, qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...] ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si, en général, il désire être interprété avec une certaine univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner.» (U. Eco, 1985 : 63-64).

Subséquentement, le texte se définit comme un produit inachevé¹⁷, un champ à la fois de diction et d'ineffable, un réseau d'étrangetés, d'indéterminations, d'implications, et même d'hermétismes portant sur des réalités sous jacentes à sa genèse et à sa vitalité. La présence des figures ou des systèmes de référence dans le texte trace au lecteur des parcours de significations potentielles et prégnantes. Cette prégnance même des potentialités signifiantes dans l'oeuvre résulte du caractère événementiel de celui-ci à la prédiction des ouvertures de sens.¹⁸

Or, comment faire fonctionner un dire scripturaire à partir de ces ouvertures sachant que:

«dire la lecture, c'est dire le savoir qu'elle est de l'écriture, en considérant les relations d'exclusion et d'association qui organisent ce savoir. [...]Le dire du savoir est, par là, limité et retourne, en cette limite à l'oeuvre. Les paradigmes de ces savoirs désignent, ipso facto, l'autonomie de l'écriture.» (J. Bessière, Op. cit.: 8-9).

¹⁷- « L'activité critique consiste à considérer les œuvres comme inachevées, l'activité poétique, « l'inspiration » manifeste la réalité comme inachevée. »(M. Butor, « La critique et l'invention », Répertoire III, Minuit, 1968, in J. Roger, op.cit.:5).

¹⁸ - Terme dû à M.Charles (1997 : 63).

Dans une réflexion postérieure, J. Bessière déploie sa prise de position jusqu'à emprunter le terme d'insolite pour qualifier l'expérience littéraire et son identité singulière (C. Rosset, 1979, Cité in J. Bessière, 1990 : 283). Le singulier est propre à l'expérience scripturaire dans son pouvoir de jouer la diction du visible tout en aménageant des espaces d'invisibles; l'insolite est propre à l'expérience esthétique dans son pouvoir de quêter l'intériorité et l'extériorité du littéraire, tout en procédant par décontextualisation et auto-contextualisation des faits fictifs. Ainsi,

« Marquer la gratuité du littéraire - ce à quoi équivaut la notation de l'autonomie - et sa nécessité - ce à quoi revient tout jeu interprétatif, même celui qui entend se tenir à la connaissance de la gratuité - c'est caractériser l'objet quelconque et identifier la création scripturaire à ce qui rend un réel disponible. Entreprendre de dire le sens de ce réel, c'est ne rien dire, ou seulement dire la croyance qui soutient le discours interprétatif. » (J. Bessière, 1990 : Ibid).

De fait, l'idée majeure est d'interroger la croyance du lecteur ou *le contrat de véridiction*, en mesurant l'écart ou l'adhésion co-présence tendue et presque conflictuelle, entre la réalité intensive de la lecture et celle extensive et relâchée du monde réel. Car, en fait, le discours littéraire :

« est ce lieu fragile où s'inscrivent et se lisent la vérité et la fausseté, le mensonge et le secret; équilibre plus ou moins stable provenant d'un accord implicite entre les deux actants de la structure de la communication. C'est cette attente tacite qui est désignée du nom du contrat de véridiction. » (A.J. Greimas, 1983 : 105).

L'ordre de la croyance se joue en plusieurs moments; parfois intempestifs d'autrefois intemporels, et en différents niveaux de stabilité de cette même croyance; laquelle croyance oscille entre la toute définition péremptoire du "contrat fiduciaire", et la toute incertitude référentielle ou esthétique. Force est de reconnaître que le croire que soutient le processus interprétatif est communément partagé au sein de différentes instances lectrices. *La fiducia* ce même croire collectif, est axée, d'une part, sur la doxa et les effets de prisme présents dans le texte, explicités ou non, d'autre part, sur des valeurs figuratives reflétant les préoccupations intersubjectives de l'art. Aussi, la fiducia reflète-t-elle le principe d'entrecroisements et de corrélations entre deux entités; celle de la fiction et celle de la réalité, qui : « s'articulent d'une façon à ce

que l'une vaille comme horizon pour l'autre : le monde apparaît comme l'horizon de la fiction, et la fiction comme celui du monde.» (Stierle, Karlheinz, 1979 : 313, Cité in D. Coste, Op. cit. : 11). C'est à travers le parcours de la figurativité littéraire que l'expérience sensible croise l'expérience esthétique dans un incessant mouvement de reconnaissance et de contestations. A cet égard, Greimas assimile la figurativité à un : « écran du paraître dont la vertu consiste à entrouvrir, à laisser entrevoir grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre sens.» (Ibid : 78).

La logique figurative dans le texte est désormais chargée d'enjeux : les deux univers celui de la mimesis et celui du monde à la fois fictif et passionnel, passions ressenties lors de la lecture, entrent en concurrence pour l'actualisation du réel. Sous le socle de cette dimension figurative, le lecteur peut constituer une avant-scène du sens provoquant une impression d'adéquation du contenu à la réalité vécue.

«Ces figures sont déployées en nappes de signification stable, les isotopies : spatiales, temporelles, personnelles, et autres. [...] Or, on doit bien reconnaître qu'entre les figures du langage et celles de la perception, il y a comme un flou, un bougé que semble gommer le structuralisme statique.» (D. Bertrand, Op. cit.: 255).

Du corps présent l'œuvre -lieu d'inscription du lecteur implicite-, à l'être pensant le lecteur complice, au sujet énonçant le lecteur interprète se résume la loi de la remontée herméneutique; tandis que l'expérience spirituelle se noue en un double processus de négation et d'identification : *«la lecture est empathique, projective, identificatoire.» (A. Compagnon, 1998 :198).* Quant à la négation, elle autorise un effacement temporaire du lecteur afin qu'il découvre son absence radicale derrière les apparences mondaines; une identification à l'œuvre s'impose au moment même de la négation en considérant que : *« l'écrivain, dans son œuvre se nie, se dépasse, et se transforme, de même qu'il dément le bien-fondé de la réalité environnante au nom des injonctions du désir, de l'espoir, de la colère.» (J. Starobinski, Op. cit. : 22).*

Du côté de l'acte de lecture, J. Derrida (1972 : couverture) pour défendre sa thèse de déconstructionnisme parle de désorientation active et méthodique, qui autorise de

faire éclater le texte, de le jouer contre lui-même en vue d'interroger son architecture, et de relever les oppositions et les contradictions sous-jacentes au contenu en quête d'une logique *aporétique*; c'est bien une lecture méthodique qui vise à «*la reconnaissance d'un espace tensionnel où des sens se font et se défont sans cesse.*» (M. Delacroix, 1987 : 320). A ce niveau, l'expérience scripturaire succombe sa place à l'expérience lectrice et interprétative dans un jeu de modulation du croire et du percevoir des modes d'existence aux aléas de la circulation des savoirs à l'intérieur du corps textuel.

Néanmoins, cette attitude du lecteur-interprète n'est que temporaire pour adopter le point de vue de R. Barthes à ce propos : «*...pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en inverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur.* » (1984 : 67). Mort certainement fiduciaire qui permet d'installer une attitude du croire spécifique et un mode de saisie de la figurativité insolite. Les différentes isotopies ou niveaux figuratifs constituent un arrière plan pour la lecture qui passe de l'horizon imperceptible à celui du devant de la scène à partir de la jonction entre les effets de prisme, mais aussi de surréalité ou d'irréalité, et les effets de sensibilisation, d'abstraction, de persuasion, etc. Dans la pensée d'Husserl, la fonction figurative renvoie à l'apparaître des corps, qui en entrant en corrélation avec d'autres éléments dans la perception, génère «*l'unité de l'appréhension sensorielle des choses.*» (1950 : 133-134). De fait, l'interprétation doit jouer sur le paraître pour définir le plan phénoménal du sens, qui manifestement est question de modes de véridiction, de régulation d'intersubjectivité et de rapports d'intercorporité sur le fond d'une doxa du visible et du dicible. Car «*(...) nous sommes des êtres voués à extraire, vaille que vaille, l'intelligible du sensible. Tant que nous ne comprenons pas, nous souffrons. Mais dès que nous avons compris, nous éprouvons une joie intellectuelle sans pareille.*» (Boileau-Narcejac, 1975: 8).

L'expérience à la fois perceptive et discursive, dont Proust était le sujet, évoqué dans «*A la recherche du temps perdu. Combray* » (cité in D. Bertrand, 2000 : 253), témoigne de la

complexité de l'acte de lecture; qui devient le lieu de rencontre non seulement de la dimension pathétique et figurative du discours, mais aussi de la dimension pragmatique. D'où la difficulté de cerner l'écart entre l'illusion référentielle et onirique de celle dite romanesque; et de définir le tempo réel par opposition au tempo fictif :

«La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables de l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler. Qu'importe dès lors que les actions, les émotions de ces êtres d'un nouveau genre nous apparaissent comme vraies, puisque nous les avons faites nôtres, puisque en nous qu'elles se produisent, qu'elles tiennent sous leur dépendance, tandis que nous tournons fiévreusement les pages du livre, la rapidité de notre respiration et l'intensité de notre regard ?».(D. Bertrand, Op. cit.).

La problématique du corps dans le littéraire est ainsi élargie; l'acte perceptif, en tant que *vision*, et *perspective*, reste fonction de la posture certainement personnelle, mais différentielle pour chaque lecteur. Dès lors, les attentes inhérentes à l'expérience esthétique ne prétendent pas à un message saisi autant que la saisie d'un message à son niveau élémentaire; et ce à partir de la mise en jeu de diverses organisations posturales, et de décisions séquentielles (N. Piégay-Gros, 2002 : 207). Percec dans « *Lire : esquisse socio- physiologique. Penser/Classer.* » (1985 : 111-113, in *Ibid* : 206-207) approche les conditions concrètes de la lecture en accordant de l'importance à la posturologie au chronotope, mais surtout à l'ancrage social de l'expérience subjective de l'interprétation.

L'expérience esthétique, conçue suivant cette problématique du corps, et à la manière de G. Bachelard, est assimilée à un *narcissisme cosmique*; une certaine incorporation empathique et herméneutique des œuvres d'art qui rappelle un principe si longuement développé par Ludwig Klages : « *sans un pôle dans le monde, la polarité de l'âme ne pourrait s'établir.* » (G. Bachelard, Op. cit : 37).

« *Le littéraire [persiste en tant qu'] espace de conflits.* » (J. Bessière, Op. cit. : 203) tel qu'il est envisagé dans une optique sémio-phénoménologique : d'un côté, parce que la lecture dépasse la simple rationalisation de la quête de la signifiante textuelle pour saisir le texte en tant que *parole en actes*. D'un autre côté, cette même parole est contingente,

incertaine, et probable « *en attente d'un accord pour se consolider en vérité, bref, de ce qui, soumis aux aléas de l'interprétation, pourrait toujours être autre* », en engendrant les implications sensibles et passionnelles. » (D. Bertrand, *Op. cit.*: 252).

Schleiermacher discerne dans l'interprétation deux aspects complémentaires : l'un divinatoire, intuitif ou synthétique; l'autre comparatiste, et analytique (M. Delacroix, F.Hallyn, 1987: 315). Cette distinction rappelle dans une grande mesure les pensées de Pascal, qui, opposant *l'esprit de finesse* à *l'esprit de géométrie*, met au point le processus interprétatif suivant un double mouvement : celui de la saisie dite instantanée : « *il faut tout d'un coup voir la chose d'un seul regard, et non par progrès de raisonnement, au moins jusqu'à un certain degré.* » (M. Delacroix, F.Hallyn, *Ibid*). Cet esprit de finesse en prévaut l'anticipation intuitive.

Quant à la saisie géométrique, elle tend à assurer un certain continuum logique dans l'acte interprétatif. L'herméneutique retient pour cette seconde saisie le principe de cohérence comme critère de vérité, qui doit pivoter autour d'une entité *foncière* correspondant à la pensée de l'auteur : « *une sorte de système solaire qui tient sur son orbite toutes sortes de choses : langue, motivation, intrigue, ne sont que des satellites d'une entité.* » (L. Spitzer, 1970 : 62).

Dans cette même mouvance, Starobinski (*Op. cit.* :154) tend à fermer le cercle herméneutique en précisant qu'il s'agit de déployer en *signification développée* la saisie intuitive ou dite *présignification*. Comme l'affirme M. Blanchot pour cette dernière : « *lire, voir, entendre l'œuvre d'art exige un savoir qu'investit une immense ignorance et un don qui n'est pas donné à l'avance, qu'il faut chaque fois recevoir, acquérir, et perdre dans l'oubli de soi même.* » (1988 : 252). Le lecteur parvient spontanément à la saisie de la totalité organique d'un corps par l'aperception d'un détail; à savoir un trait stylistique (L. Spitzer, *Ibid*), et un thème (Starobinski, *Ibid*), etc. En effet, ce premier moment d'interprétation sera suivi d'un second moment

d'explication en articulant les différents aspects relevant des moindres détails à « la racine mentale », à « l'étymon spirituel » qui a été présupposé (M. Delacroix, F.Hallyn, *Op. cit.* : 316).

Cet être au monde, le lecteur peut à partir de l'acte de la perception saisir les détails du monde sensible dans une sorte de solidarité et d'adhésion; comme il peut se tromper dans le repérage des illusions référentielles pour engendrer une disjonction, notamment pour la reconnaissance et l'identification des correspondances « invisibles », ou des formants plus ou moins « défigurés », porteurs de nouvelles significations. Le jeu relationnel ou l'acte sensoriel entre le lecteur et l'objet permet de cerner les modes de présence et d'ancrage corporel du sujet dans l'univers de sémiotisation ; et ce en scindant les valeurs de vérité entre ce qui paraît, et ce qui est supposé être. Un glissement ontologique s'effectue ainsi de celui de la véridiction à celui de la vérité.

La véridiction met en jeu un scénario d'incarnation du *vrai* via les jeux de langage. Le carré sémiotique des degrés des véridictions comprend quatre cas de figure dans la diction de la vérité, qui décèlent les propriétés de l'être : le secret, la vérité, le mensonge, et la fausseté. Ces mêmes réalités traduisent les rapports de jonction (conjonction/disjonction) entre l'être et le paraître. A ce sujet J. Fontanille estime que la vérité selon qu'elle est incarnée ou non peut relever le l'ordre de l'évidence « qui crève les yeux » lorsque le paraître régit l'être; elle peut déceler l'authenticité « une vérité prouvée ou révélée » lorsque l'être régit le paraître. «*De même, si l'être spécifié "non paraître", on aura un secret de type "arcane", alors que si non paraître spécifie être, le secret sera de type "dissimulation", "cocheterie".*» (J.A. Greimas, J. Courtès, 1986 : 34-35).

En prenant appui sur la détection des modalités de transposition et de projection du monde réel dans le littéraire, l'expérience interprétative peut elle-même connaître des variations en déployant les matériaux figuratifs dans l'acte perceptif; qui par essence

est ambivalent. Saisir le monde textuel à partir de certaines modalités implicites régissant la fiducia doit engendrer deux positions distinctes; mais complémentaires : le premier ordre du croire est *intersubjectif*; il «*énonce les conditions d'un assentiment partagé sur les modes de réalisation discursive de la figurativité (iconisation, thématization notamment). Il fonde le lien social [...] c'est le croire doxologique.*» (D. Bertrand, *Op. cit.* : 158). Quant à la seconde position du sujet lecteur à l'égard du monde du texte, elle renferme une attitude *intrasubjective* en énonçant les conditions d'adhésion du sujet de la perception à l'apparaître sensible. Cet espace de vision prédétermine les valences, un certain *croire doxique* régie par l'affect du sujet, et tendue entre «*l'amont du sens et l'oultre sens.*» (D. Bertrand, *Ibid*).

Reste à signaler le fait que cet affect pourrait être rationalisé dans le cas de la suspension, ou la réduction des investissements de sens coutumiers pour les objets perçus ; or, une suspension de jugements sur les figures du monde susceptible d'affecter le croire doxologique antérieur permet d'ériger la naïveté perceptive, celle d'un lecteur complice. La complicité est opératoire et moins stérile dans la mesure où elle installe le sujet dans le monde textuel à la suite de saisies et d'appréhensions fragmentaires en vertu «*de composition ou d'animations d'esquisses.* » (Husserl, 1913-1950 : 132) des figures et des formes. Cette confrontation *synthèse de transition* renvoie à *la croyance-mère ou la foi perceptive* selon Merleau-Ponty; pour qui, «*l'ipséité de la chose n'est jamais atteinte.*» (1945 :269-395).

Aussi, faut-il mesurer l'écart entre le croire doxique, doxologique et celui de la praxis énonciative pour qualifier l'acte perceptif du lecteur; et connaître le degré de son investissement à la fois cognitif et sensible dans l'appréhension du produit de l'expérience scripturaire. Quand les effets figuratifs commandent les impressions référentielles, et que les mondes textuels et visibles se confondent mutuellement, le lecteur adopte une attitude de crédulité, dont le croire est naïvement assumé.

Pourtant, certains procédés figuratifs déstabilisent les ordres, les renversent en recourant à l'ironie ou des stratégies de dissimulation et de simulation. Dans ce cas de figure, les croyances acquises seront dénoncées pour faire surgir une nouvelle visée référentielle interne au texte. De la sorte, *le croire assumé* sera substitué par *un croire récusé*. A vrai dire, un lecteur herméneute doit transcender les sédimentations figuratives habituelles pour atteindre le raisonnement figuratif. Cet acte perceptif passe de l'illusion référentielle à une illusion analogique et thématique pour ne pas dire interprétative. L'univers sensible sera perçu d'un œil critique en quête des codifications sémantiques profondes et abstraites. Néanmoins, *un croire critique* pourrait passer par des moments de crise pendant lesquels l'illusion figurative prend place et bouleverse les attentes dans une dégradation attestée de la fiabilité sensible de la langue. Ce *croire en crise* altère la visibilité confiante, la fiabilité figurative, et même l'efficacité interprétative.

Cette description trouve, en fait, sa raison d'être dans la structure ternaire de Peirce évoquant les trois niveaux d'appréhension des phénomènes. La perméité, le premier rang d'appréhension des qualités sensibles ou émotives du monde; la secondéité une association de la qualité sensible à d'autres éléments essentiellement "iconiques"; la tercéité, en confrontant les deux premiers modes d'appréhension à un système déontologique ou doxique (J. Fontanille, 1998: 60-61). La triplication Peircienne questionne des modalités d'élaboration de la signification, ainsi que des modes d'existence des grandeurs sémiotiques : les modalités *aléthiques* « le possible ou le virtuel » situé sur l'axe de perméité; les modalités *factuelles* « vouloir, savoir, pouvoir faire » suivant un mode actuel ou réel attestant la transformation des états des choses dans la perception du sensible en un second niveau "la secondéité"; les modalités *déontiques* « le devoir, la loi, les règles, etc. » sur l'axe de la tercéité (J. Fontanille, Op. cit.: 63).

La décision de signifier ou de sémiotiser doit : «traverser ces différentes phases modales, depuis l'ouverture maximale des possibles que procurent l'impression et

l'intuition, jusqu'à la schématisation contraignante que prouve l'analyse.» (J. Fontanille, Op. cit.). C'est la nature de l'œuvre qui produit l'effet littérature chez le lecteur, un entretien de désir de lire (D. Fontaine, 1993 : 97) dans l'investigation de ce que Joyce appelle un chaosmos : «une ouverture du cosmos sur le chaos, comme un pan de matière fini traversé et déchiré par l'infini de la couleur, du firmament, de la mer, et du vent.» (G. Deleuze et F. Guattari, 1991 :192).

Du reste, l'aventure interprétative est avant tout de type inférentiel : *«lire signifie déduire, conjecturer, inférer à partir du texte un contexte possible que la suite de la lecture devra ou bien confirmer, ou bien corriger.» (U. Eco, 1985 : 21).* Bien entendu, tout lecteur recourt à un système de références dit encyclopédique ; une sorte d'arsenal de la Doxa, de l'imaginaire et de la mémoire collectifs. En fonction de ces compétences à la fois linguistiques, logiques, et encyclopédiques, l'acte perceptif de la linéarité textuelle se transforme en un acte inférentiel, en puisant du répertoire cognitif, puis en un acte interprétatif, si ce n'est un calcul interprétatif, dans la quête des corrélations et des correspondances entre le monde réel et le monde fictif. Ce calcul se fonde sur un instrument métatextuel dit *schéma hypothétique* qui permet à provoquer la pression contextuelle, soit par l'identification d'un thème *topic*, et par voie de conséquence, le choix d'un parcours d'interprétation *isotopie*; soit par la référence à des *frames*, ou des *scénarios intertextuels* (U. Eco, 1988 : 176), qui permettent d'explicitier le quoi, le pourquoi, le comment, et la direction prévisionnelle de la parole. Le topic est un outil pragmatique qui : *«ne sert pas seulement à discipliner la sémiotique, en la réduisant : il sert aussi à orienter la direction des actualisations.» (U. Eco, 1985 : 115).*

A partir de ces réflexions épistémiques sur les modes d'interprétance et de sémiotisation, qui présume que le lecteur est censé prévoir des mondes possibles en rapport avec les possibles narratifs, Eco conçoit une technique de formalisation spéculaire, qui fonctionne suivant un mode d'organisation échelonné :

1/- Wn : signifiant le monde possible affirmé par un auteur dans un récit ;

2/- WNC : le monde possible imaginé par un personnage;

3/-Wr: le monde possible que représente le lecteur coopérant;

4/- WRc : le monde possible que le lecteur R attribue aux croyances du personnage c.

(Légende: W world, R reader, C character, N narrative, WNS1: représentant la séquence 1 de N)

Rien, en effet, n'est gratuit même si on prône l'autonomie et la liberté du lecteur dans son entreprise de sémiotisation. Pour Saint Augustin, la lecture est avant tout un acte spirituel pourvu que : « *le chemin qui mène à la vérité du texte [doive] toujours être celui qui conduit aussi à la vérité de soi. La lecture authentique est celle qui conjoint les deux quêtes.* » (N. Piégay-Gros, *Op. cit.* : 184). Par ailleurs, Bourdieu parle de l'utopie de la lecture pure; J.P. Sartre de la liberté contrôlée du lecteur, Bachelard du narcissisme individuel; Balzac s'exprime en termes de lecture pathologique ou de la folie du lecteur, Baudelaire de "l'Hypocrite lecteur, -mon semblable,-mon frère"; Benjamin songe à l'enfance de l'art et les signes du destin, etc. (N. Piégay-Gros, *Ibid*). De même plusieurs théoriciens qualifient cette entreprise singulière de lecture littéraire de complexe; ils opèrent des choix diversifiés dans le métalangage sémiotique, qui est loin d'être unanime, pour spécifier les attitudes intrinsèques à un lecteur dit réel, professionnel, compétent, informé, modèle, authentique, etc.

Quoique les modalités de signifiante et de sémiotisation soient à la fois propres, et impersonnelles; dans l'expérience esthétique il s'agit d'éprouver la plénitude énigmatique ou emblématique de l'œuvre d'art, inhérente à la même configuration textuelle, tout en reconnaissant la portée de l'imaginaire :

«L'œuvre d'art, comme l'a affirmé J.-P. Sartre, n'est pas un irréel? Si j'écoute la Septième Symphonie de Beethoven, j'exprime un plaisir pur, semblant signifier une transcendance par rapport à notre monde concret. Ainsi l'expérience esthétique se donne, d'emblée, à nous dans son caractère étrange et problématique : elle est dense, totale, parfaite, tout en se déroulant dans le registre de l'irréel et de l'imaginaire.» (R. Bouveresse, 1998 : 5).

En dehors de cette expérience émotionnelle orientée par le fond emblématique de l'œuvre, Michel de Certeau parle d'un *art de faire*, ou d'un *braconnage* dans les marges du sens établi ou des stéréotypes :

«La lecture se situerait donc à la conjonction d'une stratification sociale (des rapports de classe) et d'opérations poétiques (construction du texte par son pratiquant) : une hiérarchisation sociale travaille à conformer le lecteur à "l'information" distribuée par une élite (ou demi-élite); les opérations lisantes rusent avec la première en insinuant leur inventivité dans les failles d'une orthodoxie culturelle.» (1990 :249).

Qu'elle soit élitiste ou non, la dimension éthique dans l'expérience esthétique s'impose fortement dans toute approche extrinsèque du texte, voire événementielle ou phénoménologique.

Somme toute, dire le littéraire revient à problématiser le monde scripturaire en admettant le défaut d'incomplétude de cette même expérience, qui cherche à se confirmer par un acte de reconnaissance, de légitimation, voire même de contestations pour contribuer à sa reconstitution intégrale, et à sa vie :

« Si même nulle oeuvre ne s'achève absolument, chaque création change, altère, éclaire, approfondit, confirme, exalte, recrée ou crée d'avance toutes les autres. Si les créations ne sont pas acquies, ce n'est pas seulement que, comme toutes choses, elles passent, c'est aussi qu'elles ont toute leur vie devant elles» (M. Merleau-Ponty, 1960 : Notes de lectures)

Pour saisir ce corps phénoménal l'œuvre, il serait congruent d'allier le mouvement de réflexivité à celui d'inventivité. Ces deux attitudes psychiques, à l'origine de l'échafaudage du monde signifiant dans l'œuvre littéraire, modulent son tissu interne ainsi que ses interstices; un tel exercice se doit d'agencer l'Ethos, le pathos, et le Logos dans une sorte de labyrinthe phénoménal; dont le propre est le développement de la gnoséologie et de l'ontologie.

I-2- Dire l'expérience littéraire : réflexivité vs. Inventivité

«La littérature peut exprimer le sens latent de certaines situations, non par un discours théorique, mais en attribuant aux mots la tâche de porter à son plus haut degré d'existence ce qui depuis toujours déjà là.» (M. Merleau-Ponty, 1996 : 34).

La littérature en tant que mécanique linguistique, entre jeu de systémativité et dynamique stratégique, s'efforce d'allier réflexivité et co-opérativité dans l'expression de la pensée de l'homme et de la figuration de ses rapports au monde. A vrai dire, l'abstraction discursive, ainsi que la conceptualisation, sont des modes d'incarnation et de vision de l'univers réel. Elles accordent, ainsi, à l'expérience de dicibilité une certaine mobilité et réversibilité de la pensée, en une dicibilité de l'expérience sensible. La vocation ultime de l'expression littéraire est bien d'être médiatrice et interhumaine, mais aussi opérationnelle dans l'expression du *devenir-sujet* dans son mode d'existence à la fois actuel, en tant qu'acteur, et virtuel, dans son accès stratégique au milieu physico-social.

De la sorte se voit renouvelée la dualité Aristotélécienne de la puissance et de l'acte, sous un ordre moins intuitif que réflexif : *un pouvoir dire* réfléchi en rapport avec les formes qui rendent possible la discursivité.

«Ensemble de virtualités entreprises de concevabilité du réel au-delà de la perception sensible, "pouvoir dire" organisant les conditions du dire. Tous ces traits de la langue mis en évidence par la mécanique opérative déploient son lien au sens et au possible.» (A. Jacob, 2002: 138).

Dans l'entreprise de dicibilité du réel, ou même du fictif, image dénaturée du réel, l'expression est l'axe de la mobilisation des éléments à dire en regard de laquelle la conceptualisation sera la *chair* et la discursivité *le comportement*. Pensée ainsi, l'expression littéraire devient le lieu d'inscription de plusieurs mécanismes : de genèse recommencée, de moments décisifs d'involution de la puissance des sujets à agir en comportements, et en contre comportements. Cette puissance même d'universaliser mais aussi de singulariser interroge la logique de processualité et de systémativité de l'expression en un mouvement de *réflexivité totale*, qui aménage en le construisant un univers idéal et un autre réel en vertu de constitution de schèmes et de symboles.

La réflexivité se manifeste dans le processus de réflexion d'ordre intuitionnel (visée et représentation), d'ordre structural, et d'ordre réitératif (répétition d'oppositions internes et externes). C'est surtout à ce dernier niveau que la réflexivité se matérialise en *co-opérativité* au lieu d'engendrer uniquement des rapports d'immanence, ou des rapports de transcendance. La co-opérativité en tant que produit et productrice de la réflexivité, est signe de la transposition des mouvements respectifs entre l'être et le monde :

« Le réflexe en tant qu'il s'ouvre au sens d'une situation, et la perception en tant qu'elle ne pose pas d'abord un objet de connaissance et qu'elle est une intention de notre être total sont des modalités d'une vue préobjective qui est ce que nous appelons l'être au monde. » (M. Merleau-Ponty, 1998 : 94-95).

Pour la conception de la réflexivité, il n'est pas question de reprendre l'idée de Mallarmé selon laquelle *« l'œuvre poétique ne renvoie ni au monde ni au sujet, mais seulement à elle-même. » (V. Troubetzkoy, D. Souiller, 1997 : 47)*. Une telle négativité du sujet et du monde a été récusée par J. E. Jackson (1978) en soutenant l'idée qu'une telle réflexivité serait impossible sans l'éliision de celui qui en demeure l'opérateur c'est-à-dire le sujet.

I-2-1- De la figurativité entre narrativité et affectivité :

Le pourquoi de cet agencement entre figures (tropes), émotions, et récit? Une question qui s'impose légitimement pour dire en quoi l'articulation des trois approches sémiotiques, à savoir la figurativité, la narrativité et l'affectivité pourrait-elle avoir des retombées d'ordre phénoménologique. Le point de départ est bien la querelle entre les esthéticiens objectivistes ou formalistes, et les théoriciens subjectivistes ; laquelle querelle se fonde sur l'opposition entre la primauté accordée à la création dans l'art et celle qui se caractérise par le primat de la contemplation. Pour cette dernière position, V. Basch avance :

« En premier lieu l'artiste est un phénomène rare et jusqu'à un certain point, un montre... Au contraire, nul d'entre les hommes, même parmi les plus déshérités de culture qui n'ait éprouvé des sentiments esthétiques... L'artiste, quel qu'il soit, commencé par être un contemplateur et un jouisseur artistique [...] avant de créer, il a contemplé et joui. » (Cité in R. Bouveresse, Op. cit. : 117).

Vu l'intermittence et la confusion de l'émotion esthétique, qui est à l'origine de la création, qui oscille entre euphorie et dysphorie, entre plaisir et déplaisir, personnel-impersonnel, vérité-mensonge, présence-absence, suspens-surprise, bizarrerie-familiarité, etc., une attitude d'étude en présence des formes de réflexion, ou plus précisément de *distanciation* selon Brecht (*R. Bouveresse, Ibid : 118*) est prônée, parce qu'elle est aussi une attitude d'avidité de scruter ces mêmes formes pour en prendre connaissance (*E. Souriau, 1929 :25, Cité in R. Bouveresse, Ibid*). Pour ainsi dire, les mécanismes de la création artistique relèvent de l'ordre du conscient et de l'inconscient; comportent des lieux poétiques et d'autres symboliques, passent par des moments de réflexion et d'autres de souvenir ; lesquels moments seront parfois supplantés par des séquences d'imaginaire quand le réel ne satisfait pas l'artiste, qui selon Freud est comme : «*un névropathe, se retire loin de la réalité insatisfaisante, mais à l'inverse du névropathe, il reprend pied dans la réalité.*» (*R. Bouveresse, Ibid : 116*) D'où l'idée du roman *cubiste*, qui autorise la juxtaposition d'éléments hétérogènes, tout en recourant aux techniques de collage, de montage assemblant ainsi du *matériau brut*. Le but bien entendu est la quête d'un certain rapport au réel, tout en valorisant une sorte d'esthétique de la rupture systématique, qui recouvre deux principes de base :

«Une plus grande fidélité à la perspective; que revendiquent les artistes; la recherche de la singularisation par l'art [comme l'a conçu Chloveski (L'art comme procédé, in T. Todorov, 1965 : 76-97)]. L'élaboration esthétique rompt les automatismes perceptifs, l'effet de surprise est le fondement de l'émotion esthétique, il faut susciter l'impression de perception première, d'étrangeté.» (F. Dugastes, 2001 :198).

A vrai dire, cette question d'étrangeté est le singulier même du littéraire (*Cf. Proust, Cité in D. Bertrand, 2000 : 15*); car le propre de l'écrivain est de «*voir la langue*» (*R. Barthes, Cité in D. Bertrand, Ibid*) dans ce qu'elle a de conventionnel, de son érosion dans la quotidienneté de son usage; mais aussi dans son aptitude à renouveler à l'infini les significations, à se chercher une identité chaque fois naissante et quasi étrangère d'elle-même, à se critiquer et se remettre en cause pour franchir des possibilités inédites, et inaperçues jusqu'alors. Ainsi comprise, la littérature transcende l'observation empirique pour découvrir les connexions, les solidarités des réalités

sociales les plus profondes, d'une part, parce que les usages culturels du discours façonnent l'exercice de la parole individuelle; d'autre part, parce que ce même exercice maintient l'unité formelle la plus largement transculturelle du discours littéraire :

« Innombrables sont les récits du monde (...) le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature : international, trans-historique, transculturel, le récit est là, comme la vie. Une telle universalité du récit doit elle faire conclure à son insignifiance? » (R. Barthes, 1985 :167-168).

Par insignifiance, il faut entendre cette *perte d'origine* et cette *perte de mobiles* comme l'affirme Barthes au profit d'un volume d'indéterminations, de distorsion, d'une microstructure flottante à la création d'une attente, tout en assurant une sorte d'irréversibilité par la pluralité des codes : *« l'écriture arrive très exactement au moment où la parole cesse, c'est-à-dire à partir de l'instant où l'on ne peut plus repérer qui parle et où l'on constate seulement que ça commence à parler. » (R. Barthes, Ibid : 359).* Comme réservoir de la mémoire collective -imaginaire axiologique et mythique-, archive de référent culturel et même passionnel, des manières d'être et de faire d'une communauté est la littérature. Son métadiscours s'amplifie en un amas d'épistémès complexifiés et d'outillage conceptuel composites connotant, ainsi, la complexité même de son objet d'étude. Aussi, fût-elle un labyrinthe de significations, le propre de son métadiscours est de tendre vers une formalisation des régularités et des manifestations textuelles afin de les ériger en paradigmes. L'exercice concret du discours ou la démythification de ce "*paraître du sens*", assimilé en un voile et en un écran (A.J. Greimas, 1970 : 100; et A.J. Greimas, 1987 :78), toujours suspendu dans des filets du discours, interroge les intersections de relations structurales, et des séries de dépendances discursifs en niveaux superposés de sémiotisations : les figements phraséologiques et syntaxiques, les structures élémentaires de la langue, les moules narratifs stéréotypés, les instances d'énonciation, l'espace de jeu entre le sensible et l'intelligible, entre l'illusion référentielle et la croyance partagée; et la part de circulation et de réciprocité entre sujet empirique et objet perçu sur l'horizon de la sensation. Ces dernières données, à savoir d'illusion référentielle, et de croyances

partagées entre des sujets empiriques se jouent entre elles dans le cadre de ce que Barthes désigne par *l'effet de réel* (1985: 80-89) ; une certaine collusion directe d'un référent et d'un signifiant pour développer une forme de signifié sur la base d'un *détail concret*, bien qu'il met un peu de réserve, pour ce qui constitue pour lui "le luxe de la narration", « *qui est prodigue au point de dispenser des détails "inutiles", et d'élever ainsi par endroits le coût de l'information narrative.* » (Ibid : 82); alors qu'il s'agit « *au contraire, aujourd'hui, de vider le signe et de reculer infiniment son objet jusqu'à mettre en cause d'une façon radicale l'esthétique séculaire de la représentation.* » (Ibid : 89). Remettre en cause la *représentation* ne veut pas dire rejeter catégoriquement toute tentative ambitieuse d'approcher l'arrière plan ou "la mimesis" d'un texte; tout au contraire, l'appréhension de la mimesis rend perceptible le caractère indirecte de la perception ou de « *l'illusion référentielle* »; car:

«L'existence d'une réalité non verbale en dehors de l'univers des mots est indéniable. Toutefois, la croyance naïve en un contact ou une relation directe entre mots et référents est une illusion (...) tout comme l'illusion intentionnelle substituée à tort la réalité à sa représentation, et a à tort tendance à substituer la représentation à l'interprétation (...) Nous ne pouvons cependant nous contenter de corriger l'erreur et d'en ignorer les effets, car cette illusion fait partie du phénomène littéraire, comme illusion du lecteur. L'illusion est ainsi un processus qui a sa place dans l'expérience que nous faisons de la littérature» (M. Rifaterre, Cité in Ibid : 93)

Les différents niveaux d'analyse ou de sémiotisations s'organisent, dès lors, en parcours narratif, passionnel, figuratif, et énonciatif en vue de porter un éclairage d'une vertu formalisante du monde discursif. Le pourquoi de ces différents parcours propres à l'identification des "a priori" du discours littéraire en est dans les propos de J.-C. Coquet : « *En somme, il faudrait que le littéraire ressente le besoin de se sémiotiser un peu.* » («*La bonne distance selon l'homme et la coquille de Paul Valéry* », 1997 : 201). Une forte tendance est de faire des plongées dans la profondeur du texte passant de son arrière-plan vers son écran, sans pour autant négliger le principe de pertinence dans la détection des conditions de lisibilité du texte :

«Dans la mesure où le sens d'un texte s'est rendu autonome par rapport à l'intention subjective de son auteur, la question essentielle n'est plus de retrouver derrière le texte l'intention perdue, mais de déployer en quelque sorte devant le texte, "le monde" qu'il ouvre et découvre.» (P. Ricœur, 1995 : 30).

De quel monde s'agit-il ? De mondes virtuels ou alternatifs au monde réel? Dans la première dimension la plus fortement instituée, à savoir celle de la narrativité, le texte est conçu en tant que lieu d'inscription de mondes possibles, tout en empruntant cette notion de la logique modale. Ainsi, le monde narratif inventé par R.L. Stevenson, et L.J. Silver (*Cité in U. Eco, 1992 :212*) s'ordonne suivant deux logiques :

- ∉ « *il nourrit une série d'espérance et de croyances, et détermine ainsi un monde doxastique;*
- ∉ *il accomplit certaines actions pour faire correspondre le futur cours des évènements du monde réel avec le statut de son monde doxastique.*».
- ∉

De fait, il faut considérer dans le cadre d'une analyse narrative les mondes donnés comme mondes déjà meublés pour s'écarter de la logique contrefactuels; qui issue de la théorie des modèles sémantiques était au début une métaphore provenant de la littérature « *au sens où chaque monde rêvé ou résultant d'un contrefactuel, est un monde narratif.*»; alors qu'un monde possible est la description développée tout au long d'une production littéraire. Toutefois, le reproche formulé à propos de cette conception tient au fait que, d'une part, le monde possible est présenté sous forme d'un monde meublé individuel, ou d'une de ses portions, tout en étant un instrument d'un langage de calcul indépendant du langage objet qu'il décrit, ou celui considéré comme médium universel; d'autre part, le monde «*est un mode alternatif selon lequel les choses auraient pu être, et non une description de ces modes, sinon dire qu'un texte narratif détermine un ou plusieurs mondes possibles serait seulement une manière plus sophistiquée de dire que tout texte narratif raconte des histoires sur des évènements irréels.*». (*U. Eco, Op. cit. : 214*).

Quant à la narrativité en tant que théorie, elle stipule que les mondes possibles, vus soit comme des *états de choses réelles*, «*être simplement vrai, être ce que sont les choses elles-mêmes, n'être rien que par elles, autant qu'elles.*» (*C. Thiers sur l'illusion cité par C. Jullian, Cité in R. Barthes, Op. cit. : 90*), décrits en termes de langage employé par le

texte narratif; soit comme des constructions culturelles, matière à stipulation ou à production sémiotique. Ces états de choses sont constitués d'individus dotés de certaines propriétés déontologiques, parfois mutuellement contradictoires; d'autres fois changeantes en fonction du cours d'évènements pour être décrites comme succession d'états temporellement ordonnés.

En effet, le monde possible dépasse la simple identification à une linéarité textuelle. Etat donné qu'il renferme des constructions culturelles, il sera confronté à un système de référence celui d'un monde actuel ; un certain ensemble d'images du monde réel, dits *mondes épistémiques*. D'ailleurs, ces mondes possibles sont toujours de petits mondes «*courts relativement bref d'évènements locaux dans quelque coin du monde actuel*». Ils sont de plus incomplets, et sémantiquement non homogènes : ce sont des mondes *handicapés* selon L. Dolezel («*Possible worlds and literary fiction* », in A. Sture, 1989 : 233). Il s'ensuit que le monde narratif est un monde parasite dans le sens où les propriétés des choses sont parfois peu crédibles, et partout acceptés rien que pour achever l'acte d'appréhension du littéraire. Tant qu'il existe des degrés de concevabilité, d'acceptabilité, de possibilité, et de potentialité du monde narratif, le texte se veut une franche invitation à un devoir cosmologique de la part de l'instance interprétative. A cet égard, G. Paicheler conçoit quelques traits distinctifs entre ces différentes propriétés exprimées en termes de présentation de la preuve et du soupçon :

« La possibilité recouvre aussi bien ce qui est l'ordre de l'action (le faisable), que ce qui est de l'ordre des contingences (l'éventuel, le probable); la plausibilité relève, elle, plus d'une adhésion partagée, de ce qui peut être admis mais se réfère aussi à ce qui est probable et vraisemblable. » ("Plausibilité, possibilité, vraisemblance : présentation de la preuve et du soupçon", in R. Vion, 1998 : 169-170).

Le possible semble être concevable et acceptable du moment qu'il va s'insérer dans des relais d'action comme il peut prévoir la faisabilité de cette même action ; tandis que le plausible se rapporte à quelque chose qui est tenu pour vrai, qui est admissible, mais qui reste conditionné :

«Le vraisemblable, quant à lui, relève du domaine du bon droit de la juste raison, mais il est associé simultanément aux apparences, à ce qui semble "vrai", à la croyance, car il recouvre des domaines sur lesquels elle peut se donner libre cours, et il est aussi associé à ce qui est possible. Ce qui est admis, c'est à la fois ce qui est considéré comme recevable par l'esprit par un jugement de réalité ou de valeur ou accepté. » (G. Paicheler, *Op. cit.*).

Ainsi, dans le monde narratif, il est à distinguer selon B. Hall Partee (1989 : 118, *Cité in A. Sture, Op. cit.*) entre divers strates et partitions :

1. Des mondes possibles vraisemblables et crédibles; mais surtout concevables : concevoir un monde futur ou un monde passé en rapport avec le cours ordinaire d'évènements dans un récit. A titre d'exemples, le flash-back (souvenir, résumé, référence à un cycle, etc.) permet au texte de renvoyer à son déjà dit. «*Inversement par divers procédés : la prédiction, le pressentiment, la fixation d'un programme, le projet, l'indice, la lucidité, la malédiction, le mandement, l'établissement d'un contrat, le désir, la prise en considération d'un manque, etc., le texte laisse prévoir son a-venir.*» (PH. Hamon, *Cité in Op. cit.* : 135). Ce sont des procédés qui assurent la cohérence globale d'un texte; sachant que pour un lecteur «*comme pour un spectateur de tableau ou de spectacle, le réel soit d'abord le cohérent.*» (*Ibid* : 134).

2. Des mondes possibles invraisemblables et peu crédibles du point de vue de l'expérience actuelle, le cas de la personnification des animaux, en les faisant parler. Le cas échéant, ce monde narratif est concevable dans la mesure où le monde réel subit des réajustements avec souplesse pour adopter une certaine flexibilité et superficialité de visions : une sorte de coopérativité s'installe pour concevoir une certaine ressemblance entre des organes phonatoires humains et une structure cérébrale complexe ; celle des animaux. Exception faite dans certains textes, des contes, tel que celui du *Petit chaperon rouge* dans lequel le monde narratif est loin d'être homogène, mais il reste local. Concevoir ce petit monde revient à agir en tant qu' "*observateur presbyte*" (*Ibid* : 227) capable d'isoler des formes macroscopiques, mais incapables d'analyser leurs détails. Cette même mesure de superficialité, mais aussi d'adaptabilité n'est pas étrangère à une expérience actuelle ou réelle. Pourtant, ce même effort

d'acceptabilité et de concevabilité se heurte parfois à un mur d'inertie, c'est le troisième cas de figure;

3. Certainement, les mondes inconcevables, soient possibles ou impossibles, sont ceux qui dépassent les capacités épistémologiques ou même logiques des individus à comprendre les choses. Il s'agit d'une forme de subversion des lois doxiques, linguistiques ou mêmes systémiques, qui exigent l'adhésion temporaire une fois assumé que ce monde est juste mentionné par le langage et que ses entités sont non existantes : un monde meublé de cercles carrés ou de livres en or, etc., en est une belle image métaphorique inexistante dans la réalité des faits. Ainsi, la distinction entre fantasme et réalisme, science-fiction devient judicieuse à ce niveau;

4. Une défaite logique et perceptive est marquée par la conception de mondes possibles impossibles; ce sont des mondes inconcevables, mais la qualité requise pour construire ce petit monde narratif est de concevoir juste ce qu'il faut pour comprendre qu'il est impossible de le réaliser; le cas des textes autodestructeurs ou de métafiction auto-révélatrice (*L.Dolezel, Op. cit. : 283*).

Cette contradiction est interne, elle fait, d'un côté, renforcer la faisabilité des entités possibles dans le cadre de l'existence narrative, mais, d'un autre côté, elle corrompt les fondements mêmes de tout mécanisme de validation : versions conflictuelles du temps, de l'espace quant au même évènement, et des manières d'être et de faire dans une même entité narrative. L'appréhension de la métafiction auto-révélatrice se fait en deux mouvements sémiotisants : le premier mouvement est heuristique; il s'agit d'un calcul interprétatif linéaire qui donne à la fois l'illusion d'un monde cohérent, et la perception de lieux d'impossibilités inexplicables; le second niveau interprétatif s'attache à quêter le pourquoi des faits en rapport avec la nature autodestructrice de la fiction.

Un tel exercice métadiscursif est déclenché notamment dans les romans policiers, qui en possédant des stratégies narratives astucieuses, ébranlent les attentes du lecteur,

mais elle lui offre en contrepartie des repères sous-jacents à des configurations narratives en vertu d'une nouvelle construction. Ainsi, ce monde de métafiction révélatrice construit les conditions de sa propre inconcevabilité, tout à l'encontre de la science-fiction qui construit des mondes impossibles tout en leur attribuant l'illusion d'être concevable.

Telle est l'explication cosmologique du statut ontologique de l'univers narratif. Certes, la mimésis institue des simulacres reproduits et répétés; *«un énoncé fictionnel peut faire apparaître des ressemblances avec le monde, mais il ne sera jamais le monde. C'est l'aporie de toute entreprise référentielle à caractère littéraire.»* (T. Samoyault, 2005 : 78). Tout compte fait, la narrativité se doit de mettre à nu les structures organisatrices de l'intuition narrative qui a fait naître les *"êtres de papiers"*, dans une perspective ontologique; mais aussi elle interroge le processus d'émergence du sens grâce à la déhiscence de l'apparaître sensible qui se détache de l'arrière plan de l'être.

Cette dernière idée de l'imperfection et du décalage modal entre l'être et le paraître n'est qu'une sorte de transformation minimale, qui selon J. Fontanille doit être rapportée au *«défaut d'être inhérents à toute visée sensible»* (*"Sémiotique littéraire et phénoménologie"*, in *Du corps présent au sujet énonçant*, Op. cit. : 174). S'appuyant sur des principes phénoménologiques, Fontanille recommande au *sujet-interprète* d'acquérir une compétence de parcours total du texte depuis le flux des sensations jusqu'à la cognition narrative et discursive :

«La simple visée sur le monde suffit (...) à le convertir en un flux de perceptions singulières, flux d'esquisses ou de "silhouettes". L'incomplétude fondamentale et constitutive de l'acte perceptif donne lieu à quatre types d'intentionnalité, selon le niveau ou elle s'actualise.» (Ibid.).

Quand ces avatars sémiotiques de la même incomplétude phénoménologique seront projetés sur le monde narratif -étant à essence à la fois métaphorique et symbolique- ils permettent de formaliser la visée sensible en système de valeurs, de valences et d'esthésies. Ainsi, l'appréhension esthétique du défaut d'être engendre la catégorie

"imperfection/perfection". Lequel défaut émerge du conflit entre les informateurs et les observateurs. A cet égard, Nietzsche (*Cité in C. Dumoulié, Op. cit.*) examine ce qu'il appelle le perspectivisme; une tendance s'appuyant sur une certaine mobilité dans la constitution d'une vision explorant les forces intensives des choses dans le monde réel. Certainement, c'est un lien par nature aléatoire, mais qui est fait d'esquisses de visions et de points de vue antérieurs, et d'une *idiosyncrasie* exprimée dans l'interprétation du monde. Par ailleurs, la conscience perceptive se veut multiple, rythmique et flexible : la multiplicité spatiale exprime les affections multiples de l'espace, une variation de rythmes temporels avec des sédimentations qui ne cessent de se reformer, et de se moduler en s'opposant à la vitesse rectiligne de l'Histoire; ces deux phénomènes influencent la vision en lui attribuant une certaine mobilité alimentée par les nouvelles possibilités de création, de nouveauté, et par un nouveau univers cognitif ou mental hors de la variation du réel. «Or, [*ce monde en processus ou en archipel*] le perspectivisme est (...) un principe d'intensité qui confère au lien sa signification, ou plutôt, qui dégage l'intensité, le sens comme un évènement né de la rencontre du regard et du lieu.» (*Cité in C. Dumoulié, Op. cit. : 166*).

A partir du moment où tous les "états de choses" présentes dans le monde narratif s'offrent à une visée sensible, ils se transforment en objets esthétiques capables de déclencher l'esthésie chaque fois que les forces dispersives et cohésives propres à la manifestation discursive entrent en conflit. Le principe d'imperfection est spécifique à l'écriture littéraire à travers "le dit, et le non-dit", les jeux d'anticipation et de symbolisation, mais aussi à travers le silence adopté par l'auteur en tant que stratégie scripturaire; le cas de Mallarmé affrontant la difficulté d'achever un poème.

Le second cas est celui de l'appréhension narrative et pragmatique qui révèle un défaut d'être du type "*manque/satisfaction*". Ace stade, des formes canoniques sur le statut du "sujet" et des "actants" se déploient en séquences que l'imaginaire narratif a figé. Il s'agit des modèles canoniques de mise en intrigue que "*l'intelligence narrative*"

(Cf. P. Ricœur, 1987: 59-114, in D. Bertrand, *Ibid* : 167) et la tradition du dire le littéraire ont installé en vue de

«reconnaître les sujets dans leur être (dans leur relations avec les objets de valeur) et dans leur capacité de faire (de produire des actes organisés en actions). Tout sujet étant susceptible d'être doté d'une définition à la fois modale et positionnelle, c'est-à-dire formelle et non substantielle.» (Préface de A.J. Greimas, Cité in J. Courtès, 1976 : 21).

Ainsi, l'examen du schéma narratif met en scène des sujets à compétences variables, et à intentionnalités souvent conflictuelles, manipulés et encadrés par un système de référence axiologique. La quête d'une meilleure position sociale, à titre d'exemple, détermine non seulement le parcours contractuel des sujets, mais aussi un "faire cognitif" et un "faire évènementiel". Les statuts modaux respectifs des sujets permet de distinguer entre un sujet sémiotique (A. J. Greimas, *Op.cit.* : 23) celui qui "fait faire" ou qui exerce un faire visant à provoquer le faire du sujet. Ce "faire" et "faire faire" sont soumis à deux instances contractuels : il existe, en amont, une instance idéologique pour informer l'action, et, en aval, une nouvelle instance pour l'interpréter et l'homologuer avec l'univers axiologique qu'elle détient (*Op.cit.*: 22).

Ces qualifications déontiques sont liées à une organisation modale, qui s'éloigne de la logique modale des calculs fondés sur les valeurs de vérité (*faux/vrai*) pour évaluer sa validité des relations entre propositions. Cette organisation sémiotique se joue sur l'axe de véridiction, tout en se proposant d'articuler actes de sujets, valeurs, et stratégies de savoirs suivant des compositions prédicatives (*vouloir, devoir, savoir, pouvoir, être ou faire*).

L'appréhension discursive et cognitive met l'accent beaucoup plus sur le défaut d'être de toute configuration discursive en ce qu'elle respecte ou transgresse le principe de cohérence. Par cohérence, il faut entendre toutes sortes d'harmonie co-textuelle, thématique, symbolique, et même figurative; laquelle harmonie permet d'évaluer le projet de vie des sujets de discours en entreprenant une projection sur le quotidien; comme elle admet d'apprécier la multiplicité et la prolifération des figures du monde

naturel; une sorte de quête des équivalences figuratives au-delà et grâce à la métaphore et des variations cosmologiques.

A vrai dire, c'est l'opération de "mise en discours" qui permet d'organiser, d'afficher, de dissimuler, de séparer ou même d'entremêler les différentes isotopies textuelles en reflétant le principe de cohérence, de cohésion, et de congruence. Si la cohérence et la cohésion intéressent respectivement l'orientation intentionnelle du discours sous le contrôle d'un seul univers de sens; l'organisation séquentielle du texte suit la logique d'interdépendance entre ses différents segments à partir de chevauchement, d'inclusions, de parallélismes, etc.; la congruence, quant à elle, produit l'effet global de la totalisation signifiante en assurant la connexion entre les différentes couches de signification au sein d'une pluri-sotopie textuelle.

L'appréhension pathémique du défaut d'être "*la synesthésie*" engendrant la catégorie "*inquiétude/quiétude*". Elle révèle les "*états d'âme*" des sujets en perpétuelle modulation en parallèle avec les transformations des "*états de choses*" et à travers la circulation des objets et des valeurs : «*cette profusion de simulacres dont le sujet passionné entretient la rémanence ou qu'il projette en avant de lui-même, analysables dans la mesure ou ils forment des objets affectifs dans le discours.*» (D. Bertrand, *Op.cit.* : 18). D'où l'importance de la dimension passionnelle même si certaines études remettent en question la faisabilité et la rationalité des états affectifs sous prétexte que les formes et les structures langagières ne sont pas des corps de chair ou de sang, et «*en toute rigueur, il serait peu sérieux de leur prêter des états d'âme*». (J. Fontanille, 1999 : 63). Pourtant, le discours littéraire comporte un lexique spécialisé dit de modalisation et énonciatif et affectif, traduit par un flux de présence et de valeurs. Les embrayeurs et les débrayeurs, à titre d'exemples, manifestent dans le texte des marques de présence des êtres, alors que les verbes, les noms communs, les adjectifs, etc. manifestent les états d'âme de ces mêmes êtres. En effet, l'univers affectif est un langage en soi qui s'appuyant sur les systèmes de valeurs s'oppose aux phénomènes

discursifs en actes et non à la raison "l'agir vs. le pâtre". S'approprier ce phénomène d'affectivité revient à le récupérer en tant qu'objet heuristique, épistémologique, mais aussi herméneutique. A la lumière des structures à la fois sémantiques et syntaxiques générés par certains effets affectifs, un outillage conceptuel, et un dispositif méthodologique se reconstituent chaque fois que les traces de la mise en discours se dessinent clairement, sachant que «*est ego qui dit ego.*» (E. Benveniste, 1966: 258-266).

Les traces de subjectivité imposent le recours à des appareils épistémologiques à la fois flexibles mais très spécifiques, à savoir les dispositifs modaux et tensifs, les mises en perspectives (*déterminés en l'orientation des actants positionnels, perceptifs et narratifs*), les schémas aspectuels et rythmiques, les expressions somatiques et gestuelles, les impressions et les scènes figuratives typiques.

Pour ce qui est des dispositifs modaux, J. Fontanille formule les conditions suivantes : «*une organisation modale qui produit un effet affectif doit être composée d'au moins deux modalisations traitées comme des gradients orientés, et associés.*» (J. Fontanille, *Op.cit.*: 67), les expressions somatiques et gestuelles (tempo) sont présentes sous forme de codes figuratifs essentiellement corporels ou de type indiciel tributaires d'aires culturelles déterminées; pour les impressions figuratives, elles relèvent d'une sorte de dégagement progressif de l'imaginaire d'un sujet passionné et de ses *états d'âmes*.

Réfléchir l'irréfléchi, ou explorer la part opaque de *l'être au monde* à travers l'affectivité permet d'explorer deux niveaux d'*affect* : celui de la mention des sentiments qu'éprouve celui dont on nous demande de partager l'émotion, et éventuellement d'une justification de cette réaction affective : «*très globalement, l'émetteur verbalise une émotion (sincèrement éprouvée ou non) par des marqueurs que le récepteur se doit de décoder en subissant les effets émotionnels.* » (K. C. Oriccioni, *Quelle place pour les émotions dans la linguistique ? Remarques et aperçus*, Cité in Plontin et al., 2000 : 59). Ces marqueurs peuvent être repérés grâce aux catégories sémantiques de l'affectif et de l'axiologique. A ces marqueurs à effet émotionnels s'ajoutent les pathèmes,

l'interjection, certaines marques stylistiques, le rythme, l'emphase, la répétition, et d'autres marqueurs d'affectivité dans le langage. Les pathèmes, à savoir les éléments censés provoquer une émotion chez le lecteur se distinguent des jugements de valeurs, ou de l'évaluation de l'acte visé ou de l'objet (Cf. R. Amossy, 2000 :179).

Le sujet passionnel et percevant est le siège de la scène sous le mode obligé de la présence. A ce stade et à la base de la perception des formes de la sensorialité, le sujet-observateur ou le lecteur s'efforce à partir des figures sémantiques présentes dans le monde textuel d'explorer les fondements de la praxis culturelle à l'origine de son expérience sensible. Une première «*impression de la réalité s'en dégage comme s'il s'agissait d'un tableau peint.*» (D. Bertrand, *Op.cit.* : 23). Abondance de parenthèses, contenant des associations anticipantes ou rétrospectives fonctionnant comme des «*intensifications de la réalité.*» (L. Spitzer, 1970, Cité in PH. Hamon, *Op.cit.* : 175), procédés de stéréotypisation, jeux de simulation et de dissimulation, sont des procédés adoptés pour produire des effets de réel. Sachant que : «*La représentation littéraire de la réalité est gouvernée par les règles de l'idiolecte textuel.*» (*Ibid* : 173); ces mêmes règles ne sont que autre chose que des tours et des figures qui «*tendent à éclaircir les vérités obscures et rendent l'esprit attentif.*» (H. Parret, *Op.cit.*: 161-162).

L'interaction entre narrativité, affectivité et figurativité n'est plus à contourner; tant que toute sémantisation d'une syntaxe pure fait naître un monde à contours figuratifs, affirme H. Parret. Par ailleurs, il faut nier l'existence d'un discours littéraire sans images du monde naturel, sans *présentification* de séquences de ce monde, ou sans actorialisation, spatialisation ou temporalisation. Même si certains phénomènes littéraires se présentent comme non factuels, il faut, au contraire, les appréhender dans une certaine mesure en tant que produit de fantasmes et de l'inconscient de l'instance scripturaire, et donc, en quelque sorte le produit d'une réalité dite *psychique* à l'opposé d'une *réalité matérielle* (Freud, Cité in D. Cohen, 2001 : 92).

I-2-2- De l'ontique et de la gestion de l'ethos :

«Le monde fictionnel n'est une création que s'il entre en résonance avec le monde vécu, non en lui ressemblant, mais en le questionnant.» (X. Garnier, 1999 : 2). En quoi le monde fictionnel rencontre-t-il le monde vécu? Pourquoi faut-il spécifier que la création littéraire ne peut exister en dehors de cette rencontre? Pour répondre à ces interrogations de façon épistémique, il serait opératoire de fouiller dans la tradition et l'héritage littéraire, tout en assignant à cette étude l'objectif, d'une part, d'explicitier le pourquoi même par la surabondance des détails qui devraient ancrer l'œuvre dans la réalité, l'instance d'origine "l'auteur" fait, au contraire, délibérément basculer sa fiction dans l'artificiel, et l'anti-naturel, d'autre part, d'interroger le propre du littéraire pour discerner ce qui fait de la réalité matérielle de l'œuvre juste "un instrument de travail"; et ce qui assure la lisibilité du texte à travers le visible; et le sensible.

Etant « monde façonné; monde de façon : l'œuvre invite à une double visite, celle du lien autoclave de la fiction, celle de l'atelier breveté de sa fabrication. (...) [Le propre de la création ou de] la fiction [est de susciter] des effets de proximité et de distance dans l'imaginaire, aménageant en relief son propre espace de représentation. Sa loi de perspective relève en cela de la profondeur labyrinthique. » (B. Blanckman, 2002 :104).

Rappelons à ce niveau les règles d'éloquence citées par Gibert : «on instruit par les arguments, on remue par les passions, on insinue par les moeurs» (Notes de lectures); rien que pour décrire le dispositif discursif littéraire qui articule logos, pathos, et ethos. La rhétorique aristotélicienne se trouve ainsi récupérée et même renouvelée (Aristote, 1991 : 83). C'est bien l'inscription du sujet dans son dire qui confère à ce dernier, c.-à-d. "le dire", cette force persuasive, son caractère co-actif, sa réflexivité fondamentale, référence au monde en montrant sa propre activité énonciative, son hermétisme, de même que sa transparence : « le sens d'un énoncé comporte comme partie intégrante, constitutive, cette forme d'influence que l'on appelle la force argumentative. Signifier pour un énoncé c'est orienter.» (J. C. Anscombe, et O. Ducrot, 1988 : avant-propos).

En effet, «*toute parole est nécessairement argumentative. C'est un résultat concret de l'énoncé en situation. (...) Tout énoncé oblige ou incite autrui à croire, à voir, à faire, autrement.*» (Ch. Plantin, 1996 : 18). Il n'en reste pas moins que toute sorte de production verbale se nourrit de ce raisonnement composite, même si les sujets décodeurs relèvent du monde virtuel. Aussi, le tout se joue-t-il entre, d'un côté, capacité de produire l'inédit, et de l'autre côté, aptitude à moduler les comportements et à emporter l'adhésion.

Force est de reconnaître que dans le littéraire plusieurs forces à la fois internes et externes interviennent pour former son unité et sa singularité. A vrai dire, les effets de proximité et de distance dans l'imaginaire sont les modes d'expression d'une certaine individualité éthique de l'instance scripturaire. Son état d'esprit, son identité psychique, son image de soi, et son "ego polyphonique" émergent tant implicitement qu'explicitement dans le texte à partir des procédés de substitution du "moi" : «*L'esprit acquiert le vrai être conscient de soi dans la langue [...] qui] est un être [et] existence consciente de soi. De même que la conscience individuelle est là en elle (...). Elle est l'âme existant comme âme.*» (Hegel, Cité in A. Julliot, 1986 :9).

Relativement à cette réflexion, la pensée réelle ou l'âme du sujet créateur s'intègre sciemment dans le texte par le biais des modes de représentation privée, tantôt incommunicable, tantôt partiellement affichée. Pourtant, dire "sujet" c'est priver cet "acteur" d'une certaine autonomie de création et de possibilité d'avoir une singularité propre, et d'être soi-même (Cf. E. Durkheim, Cité in R. Vion, Op.cit.). Devant son objet de production "l'œuvre", le sujet créateur emprunte le mode de la figuration narrative du soi qui tient aux attributs de l'individualité éthique, de la psyché, et du vivant. Inscrit dans cette symbiose interhumaine, le sujet créateur acquiert des facultés psychomotrices de réflexivité et d'activité délibérée. Quant à la réflexivité, elle met en évidence les cadres institués de la pensée et de l'action pour que soi-même soit mis en question. Les résultats des processus de réflexion seront incorporés dans les relais qui

conditionnent l'action (L. Quere, "Entre apologie et destitution : une conception emergentiste du sujet pratique, Cité in R. Vion, Op.cit. : 125). L'instance scripturaire devient désormais une instance particularisée à partir du moment où l'objet de création déclenche un mécanisme d'action cognitive et symbolisée;

«il s'agit donc d'une modalisation déontique, de la constitution d'un devoir faire, visant un objet déjà compris et interpellant un sujet qui se saisit lui-même, qui se pense à travers cet objet, et qui termine ainsi l'acte cognitif en se transformant en une subjectivité réfléchie, déterminée par l'objet dans son objectivité (stipulée, symbolisée). (...)La réflexion qui clôt la cognition déclenche comme le cogito cartésien, un jugement d'existence.» (P. A. Brandt, "Réflexions sur le sens, le sujet, et le temps. Les contraintes discursive" (Sous la dir.de) A. Decrosse, 1993 : 133)

Où réside ce jugement d'existence? Le premier jugement est celui du "vivant"; une sorte de subjectivité qui crée un monde propre intérieur, caractérisé par une clôture opérationnelle, tout en se confrontant aux contraintes extérieures de l'environnement de l'organisme vivant. Il est situé et auto finalisé en fonction d'une organisation spécifique qui se différencie de celle de la psyché. Cette dernière se fonde sur l'autonomisation de l'imagination, "la capacité de poser ce qui n'est pas", de l'affect, et du désir. A partir de ce matériau psychique et du vivant, le sujet se forge une identité qui assure sa socialisation, et définit sa responsabilité à l'égard de telle ou telle action cognitive ou autre :

«ainsi se forme une entité parlante, qui a une identité et un état social, se conforme plus ou moins à certaines règles, poursuit certaines fins, est capable de penser et d'agir selon sa volonté, accepte certaines valeurs, et agit selon des motivations et des façons de faire suffisamment stables pour que son comportement soit la plupart du temps prévisible.» (C. Castoriadis, 1986 : 38,Cité in L. Quere, Ibid : 120).

Toutefois, l'opérativité de ce sujet social lui confère une certaine singularité dite "ipséité"; à savoir avoir un soi pour constituer un être individué. L'ipséité pour ainsi dire consiste à avoir un "soi-même" comme un autre pour joindre la conception de P. Ricœur sur certains problèmes éthiques et le double d'une ontologie de l'agir. Il trace, dans ce sens, des lignes de démarcations très nettes entre ce qu'il appelle "l'identité personnelle", et "l'identité narrative" incarnée dans le "laboratoire de l'imaginaire" ("Soi même comme un autre", 1990 : 194,Cité in Ph. Huneman, 1997 : 175-179). Quant à l'identité

personnelle, pris au sens d'une catégorie pratique, elle répond à la «*quadruple question : qui parle? Qui agit? Qui se raconte? Qui est le sujet moral de l'imputation?*».(*Op.cit.* : 176). Un sujet qui se raconte se construit "une identité", en instituant son "faire" et ses "actions", soit dans le cadre des projets où elles prennent place pour qu'elles soient éthiquement significatives; soit en s'écartant des ses pratiques pour ne constituer que de simples enchaînements d'actions réitératives qui assure une certaine permanence dans le temps de certaines caractéristiques. Ainsi, l'obligation de se maintenir soi-même, de déployer «*un effort et un désir d'exister confronte celui de "la sagesse pratique", ou le fond éthique de la morale et de la Doxa, pour marquer l'attestation de soi, et l'injonction venue de l'Autre.*» (*Ibid* : 178).

A partir des médiations de la réflexivité et de l'imagination, condition de l'activité délibérée, le sujet créateur se choisit un soi, pour manifester cette conscience qu'a sur ses croyances et ses désirs, mais aussi sur l'objet de création : «*il faut pouvoir imaginer autre chose que ce qui est pouvoir le vouloir, et vouloir autre chose que ce qui est pour libérer l'imagination.*» (*L. Quere, Ibid* : 121).

Prenant appui sur l'imagination comme introspection à la subjectivité (espace intérieur de représentations, d'états mentaux, et d'affects), l'individualité éthique du sujet créateur se traduit en une sorte de réflexivité discursive, sans pour autant que sa vision du monde projetée dans le texte lui soit prescrites. Pourtant, l'éthique de soi intervient comme instance de contrôle de son comportement; car elle porte garant de sa capacité d'être soi tout en répondant aux exigences d'un "vis-à-vis" : en tant que composante de l'Habitus, «l'éthos désigne les principes intériorisés guidant notre conduite à notre insu : l'hexis corporelle se réfère quant à elle à des postures, à des rapports au corps, également intériorisés.» (*P. Bourdieu, 1982, Cité in R. Amossy, Ibid* : 69). En fonction de l'éthos et l'hexis préalables, l'instance créatrice fonde des impressions appropriées à des visées argumentatives : son intentionnalité à accomplir un véritable travail de reconstruction, et sa conscience de moduler ou de reprendre l'imaginaire collectif dont la production littéraire se nourrit. Le processus de création s'appuie,

ainsi, sur des modèles préconstruits et des idées reçues, pour les reconstituer, les défaire, les substituer par une image créatrice qui «*défie les conventions, se moque des rituel à travers lesquels la société établit la responsabilité et s'immerge ludiquement dans le langage.*» (Op.cit.: 85).

Cette réélaboration des images développe un "éthos" nouveau qui échappe à celui de l'éthos préalable, et institue de nouveaux rapports avec soi et l'autre. D'origine contestataire, l'expression littéraire devient un jugement d'existence vis à vis l'autre ou "l'instance interprétative". D'ailleurs, à travers la subversion et les jeux de mots "*le moi créateur*" esquisse un éthos alternatif d'écrivain, en renvoyant ce même moi professionnel à un référent absurde :

«contradiction interne, refus d'une représentation naturaliste du monde, utilisation du doute, critères de pertinence adoptés en fonction de la matérialité de la lettre, tous ces procédés sont communs à la plus grande partie de la production scripturale moderne. L'ambition directrice d'anti-représentation débouche de plus en plus sur le processus d'autoreprésentation.» (J-P. Goldenstein, 1985 : 18).

Pour emprunter le simulacre proposé par A. Decrosse (1993 :135-140), "*le discours littéraire*" s'insère dans une sorte de stratification du réel référentialisé par sept types de discours : celui de la nature, de la culture, du social pragmatique, logique, du psychique, et finalement poétique :

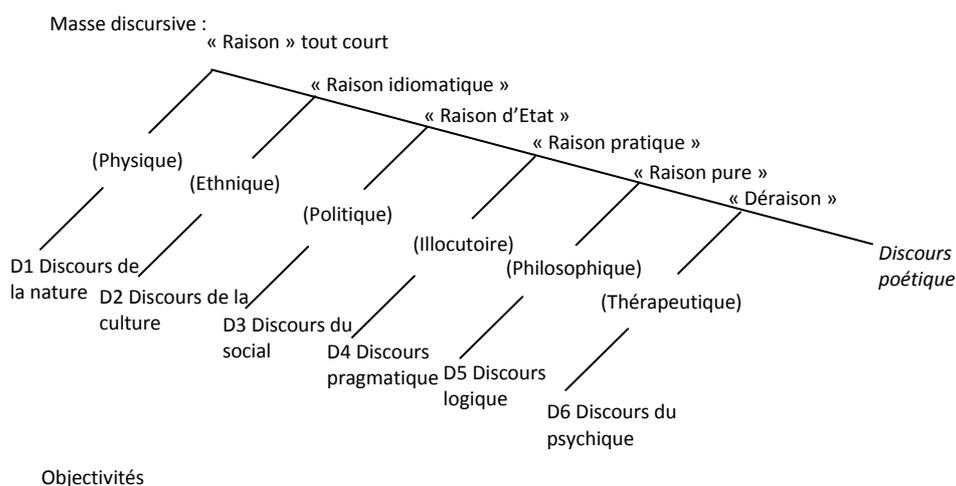


Schéma n 1: La masse discursive dans le jeu référentiel d'un raisonnement

(Source : A. Decrosse, 1993 : 137)

«Allant de l'extra-humain à l'intra-humain, en passant par les registres du subjectif social. Ces réels sont autant de domaines ontologiques nettement distincts, et pourtant reliés à une masse discursive articulable en strates inclusives, inclusion qui explique le passage souvent imperceptible de l'un à l'autre des réels dans le jeu référentiel d'un raisonnement.» (J-P. Goldenstein, Op.cit.: 137).

Dans la définition de toute déontique à l'œuvre dans le faire humain, ce même ordre hiérarchique prend en considération un certain nombre de contraintes extra et intra-humaines. Ainsi, le discursif s'organise dans une continuité assurant une certaine circulation figurative; mais qui du point de vue des objectivités en cause elle se transforme en discontinuité; d'où l'impact des formes d'intersubjectivités (le social, le culturel), mais aussi du naturel. A cet égard, le naturel réfère à une objectivité physique sous-jacente à la phénophysique du monde naturel (phénomènes de température, de pression, de lumière, le monde des volumes, des mouvements, des espaces, etc.) exprimée dans une masse discursive envisageant le discours scientifique, ou même celui des grands mythes ontogénétiques.

Au delà de cette formation épistémique du discours suivant un parcours cognitif sur la perception du monde naturel, certaines régulations préalables à la vie du sujet déterminent des contraintes quasi-naturelles ou ethniques. Dans ce cas de figure, le discursif déploie une formation culturelle à caractère prescriptif tant tributaire des mythes de fondation, de religions, que de grammaires normatives; un glissement s'opère à ce niveau pour que le discursif touche certaines contraintes sociales à organisation cette fois-ci négociable "discours politique", jusqu'à accéder aux formes de "micro-sociabilité" ou d'organisation interactionnelle articulant les rapports de forces langagiers "légalité verbale". Reste les contraintes logiques de la pensée qui oscillent entre le tout spécialisé "la raison" dans le discours philosophique et la toute déraison et le non sens dans celui du "discours psychique". Néanmoins, le pur bruit ou rythme, essentiellement contingent, reste un trait distinctif du discours poétique.

Les pratiques collectives s'institutionnalisent tout en répondant à une forme de fonctionnalité. Quant à la masse discursive, elle se différencie en s'incarnant dans des lieux opératoires, spécialisés et exclusives; lesquels lieux se rapportent à des constructions matérielles légitimées par le dire. A vrai dire, le discours poétique échappe à ce réglage des faire(s) finalisés, à la syntaxe du social, au sens du réel "sociétal", pour thématiser la jonction du su-jet-objet, ou sémiotiser le monde réel et le refigurer à partir d'une articulation ontologique du subjectif, et de l'objectif quitte à générer le non-sens. Le registre poétique, ainsi, se singularise pour engendrer le rapport modal entre le pouvoir et le savoir sans qu'il se socialise ou se subjective en tant qu'opérativité doxique. Le schéma suivant reprend d'emblée l'articulation entre le sociétal et le discursif vu sous l'angle du faire finalisé (Cf. schéma n°2).

Quant au discours poétique, *«le problème qui doit se poser pour un auteur est donc tout simplement de découvrir des vérités et de les dire. Et la façon de dire est naturellement inattendue puisque ce dire même, est, pour lui, la vérité. Il ne peut le dire que pour lui. C'est en le disant pour lui qu'il le dit pour les autres, non pas le contraire.»* (Ionesco, 1966 : 80). En effet, en se rapportant à la tradition Haustinienne *«Quand dire c'est faire* », l'ensemble des faires finalisés : travailler, légiférer, habiter, organiser, discuter, et désirer existent en filigrane dans le dire poétique, seulement les contraintes naturelles, quasi-naturelles, et intra-humaines semblent avoir moins d'effets de régulations que de constituer une matrice épistémique d'incarnation et une source d'inspiration, sachant que le tout se joue dans l'imaginaire. Par ailleurs, les discours à motifs philosophiques, religieux, ou scientifiques, sont dits des *"discours constituants"* ; *« [ceux] ultimes d'une société, ceux sur lesquels s'appuient les autres et qui en dernière instance, ne peuvent eux-mêmes s'appuyer sur aucun autre.»* (D. Mainguenu, 2003 : 67). Ainsi, la construction de l'éthos dans le dire littéraire, ou plutôt son inscription et sa fusion dans ce même dire est affaire d'une donation d'une image de soi, en l'inscrivant dans *«un flux sémiotique où s'associent intimement l'iconique et le verbal.»* (Ibid : 69). *"Faire image"* de soi à travers son discours (Cf. R..Amossy, (dir.), *«Images de soi dans le discours : la construction de l'éthos* », 1999) consiste dans le dire

littéraire à représenter l'iconique à partir de certaines images figuratives, d'une certaine caractérisation du corps et des comportements du pathos suivant à la fois une auto et hétéro constitution en empruntant d'autres types de discours.

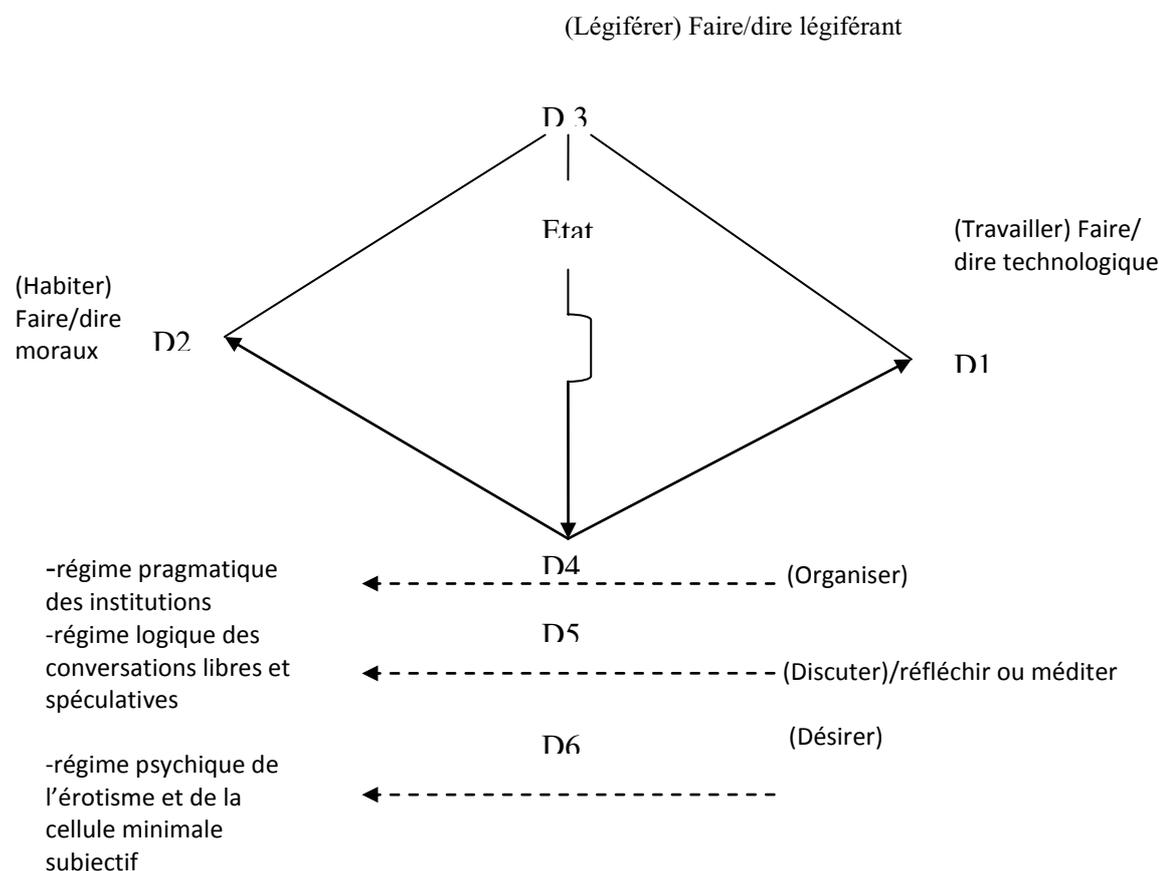


Schéma n°2 : Le discursif entre le sociétal et le faire finalisé

(Source : A. Decrosse : *Ibid.*)

Il s'agit bien d'un choix propice de mots et d'arguments "logos" qui fait que l'éthos a priori enveloppant l'énonciation sans pour autant se manifester explicitement dans le discours. A ce niveau intervient l'éthos pré discursif qui tient à la généricité textuelle, mais aussi aux idéologèmes afférents à certaines constructions et configurations narratives. Ce type de l'éthos prédétermine l'opération de sémiotisation dans toute

expérience esthétique dans la mesure où tant qu'il est géré par la réflexivité énonciative du discours poétique, il rend l'énonciation soit acceptable soit rebutante.

L'instance subjective dite garant de l'éthos et des représentations collectives dans le littéraire a par essence un "statut", "une voix" associé à la fois à un "caractère", "un faisceau" de traits psychologiques, et à une "corporalité", associée à son tour à une complexion physique (posture, mode vestimentaire, etc.) et à des affects. Il va de soi que "le caractère" et la "corporalité" impliquant des "manières d'être", "d'agir", de "circuler" dans l'espace social, qui s'incarnent dans un "dire littéraire" à partir d'une identité à la mesure du monde fictionnel dans lequel cette voix garante participe. Il se trouve que l'instance interprétative s'implique dans un mouvement de déterminations, d'identifications, de reconnaissance et d'appropriation de cet éthos invisible, et ce à partir d'une sorte d'incorporation qui relève de l'ordre de l'expérience sensible, laquelle incorporation se joue sur l'appropriation des schèmes relatifs à ce nouveau monde textuel: *«ce monde éthique activé à travers la lecture subsume un certain nombre de situations stéréotypiques associées à des comportements.»* (D. Maingueneau, *Op. cit.* : 74), lesquels comportements sont mis en scène par une énonciation dite "une scénographie". De par sa nature, le discours littéraire engendre des scènes d'énonciation très diverses provoquant l'adhésion de l'instance interprétative et prédéterminent même ses horizons d'attente en étroite corrélation avec les scènes génériques et mêmes englobantes. L'éthos est matérialisé, ainsi, dans un corps en mouvement celui des personnages, dans les manières d'habiter le monde et d'agir.

«Ainsi l'éthos permet-il d'éviter toute coupure entre le texte et le corps, le monde représenté et l'énonciation, ce qui autorise à inscrire les oeuvres dans une conjoncture historique déterminée, rattachée certes aux idéolectes et aux sociolectes mais aussi à l'éthique, aux pathèmes, aux savoirs comme aux styles esthétiques.» (D. Maingueneau, 1993 :139-144).

Parfois le garant éthique textuel ne sera pas explicité; dans ce cas précis l'activation du monde éthique se réalise par l'activation de stéréotypes, d'un éthos moraliste (maximes), des préjugés, des illusions, etc.

«Dans tous les cas l'adhésion du lecteur s'opère par un étayage réciproque de la scène d'énonciation et du contenu déployé, à la mesure l'un de l'autre. Le lecteur s'incorpore à un monde associé à un certain corps, et ce monde est configuré par une énonciation qui est tenue à partir de ce corps. Mais les modalités de cette incorporation diffèrent sensiblement d'un genre de discours ou d'une conjoncture historique à l'autre. (...) Les productions que nous dirions aujourd'hui "littéraires" participaient alors d'un travail de légitimation et d'inculcation de valeurs sociales et éthiques (définir la manière de s'habiter, de se mouvoir, de parler,...)» (Ibid : 80-81).

De même que le calcul interprétatif se nourrit de modes de légitimation d'une praxis énonciative, l'acte scripturaire manifeste à partir des régimes inédits de l'imaginaire des descriptions textuelles "insoupçonnées" du soi et de l'autre en tant qu' "expériences vivantes". A titre d'illustration, "la littérature de l'exiguïté", celle des romanciers beurs, se caractérisent par des textes dits de

«la discontinuité, de la marge, et de la fabrication [qui] sont en même temps des discours symboliques fortement esthétisés, imprégnés d'une impulsion engageant le logos et le tekhné, les concepts et les percepts qui interpellent une investigation de la notion identitaire à partir d'une dissémination figurative et énonciative saisie de l'intérieur» (C.Wiktrowic Francis, "Énonciation, discours, discours et stratégies identitaires. Une phénoménologie de l'altérité dans l'œuvre de Leila Sebbar", 2002 : 131)

Soit-il dissémination ou pas, l'ancrage figuratif et identitaire est inscrit dans un certain dynamisme "du mode de présence du sujet au monde" et matérialisé en termes de "discours en actes". Cette réactualisation de l'énonciation implique l'idée de l'éthos en vertu d'une "praxis" médiatrice à travers les formes d'usage multiple des conditionnements socioculturelles, naturelles, et historiques sous-jacents à cette "mise en discours"; voire à cette actualisation de l'espace de virtualités sémiotiques sous formes de structures sémio-narratives. A partir du moment où la praxis traite de l'hétérogénéité des grandeurs convoquées dans le discours celles des passions-effets de sens, et au-delà des grandeurs isomorphes et homologues, un travail sur les modes de "bricolage" (J. M. Floch, 1980 : 74) autorise un assemblage et une recatégorisation des figures et des motifs empruntés à des univers sémiotiques hétérogènes et soumis à d'autres axiologies. En effet, la co-présence discursive n'est pas cantonnée à la co-occurrence; mais elle engendre une projection des distensions modales sur la

"profondeur énonciative" grâce à la mise en perspective que lui procurent les degrés d'existence superposés : virtuel, actuel, potentiel et réel.

De cette "épaisseur discursive" découle une "épaisseur esthétique" (H. Bouraoui, 1977 : 4) en mettant en place les figures de rhétorique, et toutes les figures de discours à partir d'une régulation des tensions en une polyphonie. Par ailleurs, tout

«discours peut accueillir, entre autres, une structure déictique ou une composante modale : la première découle de l'autoréférence caractéristique de la prédication assumptive [force d'appropriation et d'engagement dans l'acte de prédication en l'exprimant en étendue telles que la dislocation syntaxique, la thématization, ou l'emphase, et la seconde de l'attribution de modes d'existence appelés en discours, caractéristique de la prédication existentielle.» (J. Fontanille, 1998 : 270).

De fait, la praxis, en tant que dimension méta-discursive, récupère les stéréotypes, les structures figées, et les formes schématisées par l'usage pour les charger d'une nouvelle sémiosis. En effet, le champ du discours littéraire dans lequel s'exerce la praxis énonciative se décline en un champ de présence, un champ schématique, et un champ différentiel. Le modèle de la sémio-sphère emprunté à Lotman permet une première approximation de la mémoire culturelle et des schémas sémiotiques qu'engendre cette même mémoire (J. Fontanille, *Ibid* : 275).

I-2-3- Le littéraire entre schèmes et symboles :

«Comme processus de création de significations [le texte] est aussi un système en différents niveaux qui s'organise lui-même de façon créatrice. Comme dans tout système auto-organisateur, il y a là aussi création de significations grâce aux interactions entre différents niveaux.» (H. Atlan, 1986 : 74, in M. Ezquerro, 2000 : 183).

Dire un système auto-organisateur implique une dynamique d'abstraction réfléchissante à partir de l'expérience scripturaire. Cette dernière s'apprête, tant bien que mal, à combiner les aspects les plus élémentaires du système linguistique aux schémas sublinguistiques, aux manifestations discursives, aux isotopes ou contextes d'inscription idéale, et aux systèmes de signification ouverts. Dans une stratification à la fois d'ordre anthropologique, dynamique -cinétique et génétique-, et éthique, il s'agit

de penser le littéraire en identifiant les modes de restructuration de la conduite langagière sous l'exigence de la médiation et de la dualité, voire respectivement de la "schématisation" et de la "symbolisation". Le pourquoi d'une telle réflexion, qui sans volonté de mise au point épistémologique reste inconcevable, est inscrit dans les propos de Hegel :

«Sans jamais quitter le monde empirique, l'individu humain y inscrit toutes sortes de négations qui le hissent au dessus du pur sensible, au risque de tomber dans l'illusion d'un statut méta-sensible. C'est paradoxalement l'accès au symbolique – duplication du réel connotant et commentant le sensible- qui suscite la croyance à deux mondes substantiellement distincts.» (A. Jacob, Ibid : 19).

Quant à la schématisation, elle pallie le passage et la médiation entre le sensible et l'intelligible dans une perpétuelle mouvance qui va dans les deux sens. Quoique la schématisation renvoie à un processus spirituel caché, profond et même inconscient, elle tient en elle l'ensemble des opérateurs d'un travail de représentation, soit à la temporalisation, aux rapports entre l'universel et le singulier, soit aux rapports spatiaux :

«Le langage avec les noms qu'il donne aux contenus et aux rapports spatiaux possède lui aussi un tel schème auquel il doit rapporter toutes les représentations pour les rendre saisissables par la conscience linguistique que si elles sont projetées dans l'espace et reflétées analogiquement en lui.» (Cassirer, Cité in A. Jacob, Ibid.).

De ce point de vue, il s'opère à partir du schème une phénoménalisation de l'expression, qui oscille entre une certaine volonté et motricité de dicibilité et celle d'un silence (Cf. *silence forcé et silence libérateur, Ibid.*). De fait, le schème, d'un côté, surdétermine et démultiplie l'action en prolongeant le mouvement sensible du corps dans le temps, d'un autre côté, il promeut les qualités spirituelles de l'être. L'intérêt majeur de la schématisation, en tant qu'action sur la représentation, et des schèmes, en tant que processus sensori-moteur d'incarnation, réside a priori pour l'expression littéraire dans cette dernière fonction d'ordre épistémique, à savoir le pouvoir de création et d'inventivité en matière des modes d'expression : *«un esprit original est celui qui crée des schématisations inédites pour les tendre comme pièges devant un défilé banal des choses et faire des captures précieuses inattendues.»* Ces postulats de

G. Revault d'Allones (Cité in A. Jacob, *Ibid* : 148) permettent d'avancer l'idée que le schème est à la fois moyen de médiation et de restructuration du sensible en intelligible. A ce niveau, il y aurait des chevauchements entre les schèmes et les symboles dans la mesure où le symbole, signe de reconnaissance à travers les dédoublements qu'il opère au sein de la réalité humaine, marque énigmatiquement la pensée, notamment la récoognition (*schème*) au moyen d'une marque. Les propos de Cassirer dans ce sens ne sont certainement pas concis, mais reprennent d'emblée l'idée que les schèmes, forme de réflexion et d'abstraction, caractérise la vie psychique à tous les niveaux pour gouverner le plan le plus sensitif et participer en quelque sorte au rêve, à la rêverie, et à l'imaginaire. Marquer, ou reconnaître les objets du monde revient amplement à se les approprier sous forme de conscience réflexive, à savoir "*l'expression langagière*".

«Il ne suffit pas de prélever sur la totalité donnée et encore indifférenciée d'un phénomène certains éléments vers lesquels la conscience se tournerait alors par un acte chaque fois singulier de l'attention. Le fait décisif consiste plutôt, non pas à dissocier seulement un moment de ce tout par abstraction, mais à le prendre en même temps comme substitut, comme "représentant" du tout. Car c'est uniquement ainsi que le contenu, sans perdre son individualité, sa "particularité" matérielle, contient l'empreinte d'une nouvelle forme générale et fonctionne désormais comme "marque attributive" au sens propre : il s'est changé en signe qui nous met en état de la "re-connaître" quand il se renouvelle sous nos yeux. Cet acte de "récoognition" est nécessairement lié à la fonction de représentation et la présuppose.» (Cassirer, 1972 : 134-135, Cité in L. Formigari, 1994:51-52).

Ce n'est qu'à ce niveau qu'un acte de récoognition peut, poursuit Cassirer, débouché sur une sorte de compression dans les moments les plus distinctifs d'un phénomène total :

*«Ce n'est que là où on parvient à comprimer en quelque façon un phénomène total en un de ses moments, à le concentrer en un symbole, à l'"avoir" à travers un moment singulier et le mode de sa prégnance à celui-ci, qu'on enlève ce phénomène au flux du devenir temporel, et que l'existence, qui d'abord n'appartenait jamais à un unique instant dont elle semblait prisonnière, acquiert une sorte de durée; car il est désormais possible de retrouver dans l'"ici-et-maintenant simple, et pour ainsi dire ponctuel, de la présence vécue, quelque chose d'autre, un "non-ici" et un "non-maintenant". Tout ce que nous nommons "identité" de concepts et de significations, ou "constance" de choses et de propriétés, s'enracine dans cet acte premier de retrouver. Ainsi, seule une fonction commune rend possible d'un côté le langage et de l'autre l'organisation spécifique du monde intuitif.» (Cassirer, *Ibid*).*

Loin de ces acceptions essentiellement épistémologiques, une portée éthique et philosophique se confirme dans au moins les pensées de Suzanne Langer (*feeling and*

form, 1953 : Introduction, Cité in U. Eco, 1988 : 194) : un symbole est «*tout artifice qui permet d'employer une abstraction.*». Dire artifice, c'est impliquer la société, ou plus précisément "*la convention*" entendue comme "*expérience pratique*". Or, il faut prendre dans une telle optique le fait qu'il existe des degrés d'assujettissement et de désassujettissement des individus aux codes sociaux. Une description des rapports de subordination, et de désaliénation traduit amplement le processus de sélectivité des modes de représentation en regard du déterminisme du sujet collectif¹⁹.

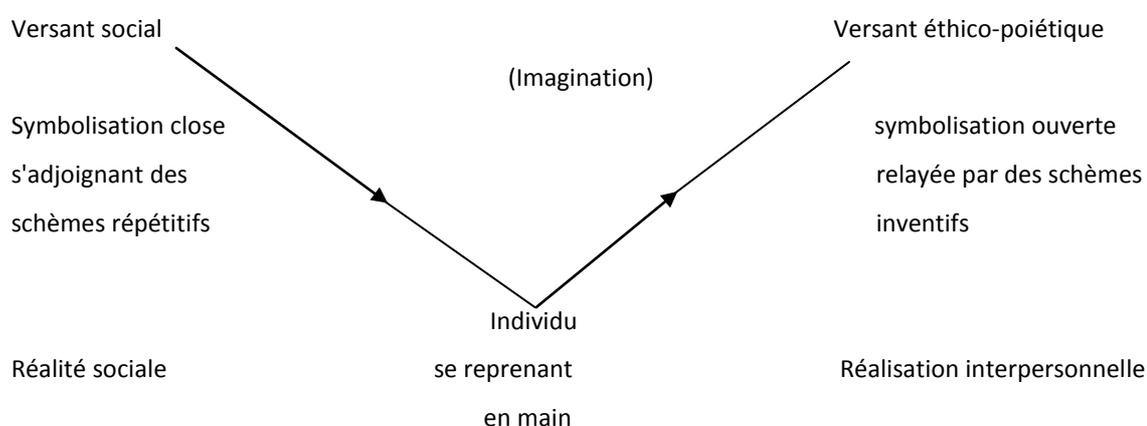


Schéma n°3 : Modes d'expressivité de l'imaginaire entre schèmes et symboles

(Source : A. Jacob, 2002 : 149)

La réalité sociale, en tant qu'expérience sensible collective, fait que ce mode de symbolisation soit clos, manipulant des schèmes répétitifs; qui sont de l'ordre des mythes et des rites avant même de prendre la forme politique. Médiation entre la Doxa et les gestes les plus singuliers, « *la schématisation est l'agent d'habitudes, c.-à-d. d'un comportement stéréotypé.* » (A. Jacob, *Ibid* : 150). Quant au versant éthico-poiétique, en ce qu'il a de puissance d'évasion, d'imagination et d'inventivité, il correspond à un processus de symbolisation ouverte relayée par des schèmes

¹⁹ - Cette conception présente une herméneutique canonique essentiellement mathématique qui dépend de régimes interprétatifs plus ou moins fermés (Cf. F. Rastier, 1996 : 18).

inventifs. Cette résistance à l'aliénation tend à se façonner un nouveau rapport au monde, à soi, et aux autres.

«La volonté de [l'individu] sera matérialisée par des schèmes, non plus au service de commodités routinières, mais de situations nouvelles sous l'égide d'une certaine inventivité. Au lieu d'honorer des normes omniprésentes, on vise diversement le sens.» (A. Jacob, Op. cit.).

En l'occurrence, le corps se dissout dans un processus d'expressivité inter-subjective avec une relative possession de ses propres conduites comportementales. C'est à ce niveau que s'impose la problématique de "l'être", de sa singularisation, des modes de temporalisation et de passésiation dans le cadre d'un monde symbolique en perpétuelle mouvance, en vue d'une reconstitution, et de transformation créatrices.

A l'autre bout de la chaîne, et en deçà du mode énigmatique dans l'inscription du monde réel dans le littéraire, "la mimésis", quand à elle, est une figure de liaison entre "le monde" et "le moi" :

«Simplement quiconque s'intéresse à la fiction ne saurait en faire abstraction, car elle y intervient par un double biais : d'une part, certaines formes de fiction –par exemple celles qui relèvent de la dépeintion- s'incarnent dans des systèmes symboliques qui par ailleurs exploitent une relation de similarité (directe ou indirecte) entre le signe et ce qu'il représente; d'autre part, dans la mesure où toute fiction implique un dispositif de feintise ludique, elle comporte des éléments de "mimésis" formelle.» (A. Gefen, 2003 : 57)

Toutefois, c'est dans cette dualité sémiotique que revêt le symbole littéraire, secondé par des procédés fictionnels, qu'il perd sa légitimité en tant que processus d'incarnation, pour ne faire du littéraire qu'un champ de désincarnation; telle est du moins la vision de R. Barthes dans *Critique et Vérités* (1966 : 59) : « Ce ne sont pas des images, des idées ou des vers que la voix mythique de la Muse souffle à l'écrivain, c'est la grande logique des symboles, ce sont les grandes formes vides qui permettent de parler et d'opérer».

De cette vision, à tort ou à raison paradoxale, est-il authentique de qualifier le littéraire d'une parole en retrait de la vérité? Les formes symboliques dans le littéraire engendrent-elles une perte du Logos dans "la dérive de la lettre écrite"? Où le

littéraire, amas de d'images créatrices et d'espaces d'expressivité symbolique, se situe-t-il dans ce champ de manifestation de l'infini qui provoque : *«l'ouverture de notre conscience vers la possibilité démesurée, inlassable, et démesurée»* ? (Artaud, Cité in C. Dumoulié, 2002 : 68)

Ces interrogations placées à ce niveau, sont loin de désacraliser la littérature entendue en tant que processus de schématisation, de réflexivité, et de symbolisation, moins encore à ouvrir des parenthèses d'ordre épistémologiques sur la légitimité du *"Dire littéraire"*. Tout au contraire, la confrontation des acceptions herméneutiques permet de renforcer l'idée selon laquelle le symbole est signe de reconnaissance au même temps d'inventivité, pour ne reprendre à ce sujet que les expressions du Dumoulié, pour qui, la littérature est *"une inexpression si expressive"*, et *"une individualité si collective"*. Deux expressions, certainement à fond antinomique, qui décèlent deux réalités distinctes de l'essence même de la littérature, mais qui marchent côte à côte; la première se reflète dans le jeu singulier des rapports entre expression et univers social; la seconde, par contre, renvoie au fantasme, et aux jeux langagiers induisant un véritable *"renversement cosmologique"*. (Cf. J. Rancière, 1998 : 28). La conciliation entre ces deux réalités singularise l'art en une multiplication des mondes :

«Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le notre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini.»
(M. Proust, 1987-89 : 896).

C'est dans ce sens que F. Rastier parle de régime interprétatif *"ouvert"* pour se rapporter au symbole inhérent à l'expression langagière. Pour lui, le régime herméneutique du symbole de ce mode d'expression singulier est celui du *"suspens"*, car il est spécifié non par : *«des fonctions définissables a priori, mais par des types d'emplois propres aux pratiques historiquement et culturellement situées où elles sont en jeu.»* (1996 :11-52).

Encore une fois les déterminismes sociaux interviennent dans le processus de sémiotisation. A cet égard, en se rapportant à la tradition Aristotélicienne dans l'explication de la vocation de la littérature à reproduire le réel; le mode littéraire doit revêtir une consistance ontologique qui promeut la valeur d'être au sensible. Ainsi, aristote procède à une séparation de trois ordres; du "*sensible*", de "*l'intelligible*", et du "*fictif*". Du moment que "*Poiétiké*" ou poétique désigne "*l'art de faire*", « *la "mimésis, n'est pas une imitation"- décalque du sensible, mais la recreation en acte de la vie [(...) son but] n'est pas de produire une copie du réel, mais de le (re) créer en acte.*» (D. Souiller, W. Troubetzkoy, 1997 : 103). Avec le primat de la vue à partir d'une perspective, l'imitation devient créatrice et opérationnelle, notamment dans la représentation de la temporalité et de l'évènement : «*l'imitation ou mimesis est une imitation créatrice de l'expérience temporelle par le détour de la mise en intrigue.*»(P. Ricœur, 1983 : 55).

Quant à l'art : «*de pure tremperie, sans substance, est élevée au rang d'objet et de moyen de connaissance.*» (Aristote, *La poétique, texte, traduction, note par R. Dupont-Roc, J. Lallot, 1980*). En effet, l'indignité de l'artiste qui ne produit que de simulacres d'être et des apparences de ce qui n'est déjà qu'apparence est dissipée, du moins dans le platonisme; le réel sensible fait retourner sur le plan esthétique jusqu'à caractériser le littéraire par "*une circularité intra-représentative*" marqué dans le phénomène d'autopastiche et dans le caractère iconique du texte. Ainsi, copier une copie du réel équivalait à peindre et dépeindre le réel en un nouveau tableau pictural; car selon R. Barthes : «*L'artiste ne place nullement la réalité à l'origine de son discours, mais seulement et toujours, si loin que l'on puisse remonter, un réel déjà écrit, un code prospectif, le long duquel on ne saisit jamais, à perte de vue qu'une enfilade de copies.*» (1970 : 61).

Mais, de quelle nature sont-elles ces copies? L'organisation rhétorique de la représentation littéraire est-elle un symbole des réalités ou leur copie pure? Si l'imitation se conçoit sur le plan linguistique, les modalités de reproduction ne peuvent

que relever de l'ordre du répétitif, l'anaphore et la tautologie, ou de celui du substantif à partir du métalangage, de la citation, de la parodie et du pastiche. Un mouvement de rapports inter-textuels permet d'assurer, de plus, cette même recontextualisation et cette transposition à la fois formelle et conceptuelle en figures de la réalité pour incarner d'autres réalités scripturaires et idéelles. Or, *«il subsiste toujours une sorte de fascination pour cet univers de la plénitude du sens, ou l'art est nécessairement connaissance et révélation, quête d'une vérité cachée mais point inaccessible. La littérature a conservé un inconscient collectif platonisant...»* (D. Souiller, W. Troubetzkoy, *Ibid*: 114).

Certes, dans l'art les œuvres dénotent une sorte *"des imitations"*, mais, toujours est-il, elles prospectent à franchir *«ce qui dans le monde est insaisissable.»*(P. Aron, A. Viala, D. Saint-Jacques, 2002 : 291-292). A ce titre, pour n'évoquer que la profondeur de l'itinéraire artistique de Baudelaire, pour qui, l'écriture réalise en-elle *« tout ce dont la rêverie ne contenait que la promesse et l'esquisse.»* Il s'agit bien d'aller au-delà du réel pour dépasser la simple traduction affaiblie du vécu. *« Dans son domaine propre celui de la signification, [le langage] parvient à reproduire le réel, à en réaliser matériellement la substance, à en mimer les mouvements. (...) L'architecture verbale doit bien rejoindre une architecture sensible.»* (J. P. Richard, 1955 : 159).

Baudelaire a investi de la sorte la fluidité, la plasticité, la souplesse, la docilité matérielle, et l'écoulement verbal du langage pour voir en lui une figuration de la vie avec un haut optimisme; d'ailleurs l'arbitraire de la rhétorique n'est pas reconnu pour lui; le motif de base en est dans l'existence d'une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Qui dit règles, dit connivences, dit signes de *"liens mutuels"* intellectuels et sociaux, mais surtout des gestes conventionnels. La fixation de ces gestes est l'essence même du symbole : *«le symbole n'est que la fixation d'un geste rituel.»* (R. Guénon, Cité in L. Bunoist, 1975 : 4). Il s'ensuit que la jointure du dicible et du sensible s'entreprennent systématiquement, et sans la moindre distorsion.

«Si l'on veut passer sans heurts d'une phrase à une réalité, et d'une réalité à une phrase; si l'on prétend justifier la suggestion et fonder le langage. C'est une des conséquences de la loi d'analogie universelle qu'entre mots et choses, il n'y ait ni divorce, ni même intervalle, que toute réalité soit toujours très exactement exprimable, que les mots soient des choses qui demandent à être goûtées dans leur saveur matérielle, et les choses des mots qui réclament d'être lus et interprétés.» (J. P. Richard, Ibid : 159).

A partir de là, la première médiation herméneutique est confirmée par les signes, qui selon Ricœur ne sont que la condition originairement langagière de toute expérience humaine. Les symboles, quant à eux, sont rangés au deuxième rang des médiations herméneutiques, et passent même avant les textes. Ces trois ordres font passer la quête eidétique, quête de l'essence et de l'objet saisi dans une intuition originaire.

«Par sa surdétermination le symbole est (...) source d'un dynamisme interne, il a bien la fonction positive que lui avait reconnu Kant, à savoir celle de donner à penser. Il sollicite la réflexion sans que le concept ne puisse en résorber et réduire le sens et assure la médiation entre le vécu et le concept.» (N. Baraquin, J. Laffitte, 1997-2000 : 275)

Néanmoins, l'attitude phénoménologique de Ricœur s'est caractérisée par une réflexion à la fois ontologique et sémiotique, en présupposant l'hypothèse d'une "réflexion concrète", celle du «*cogito médiatisé par tout l'univers des signes.*» (1969 : 169). C'est bien une philosophie du "détour des signes" qui cherche à allier le langage symbolique à la compréhension de soi à travers la compréhension de l'autre. Cette attitude tend à transcender les moments d'appréhension de soi par soi et d'aperception intérieure, d'appropriation du désir "d'exister", pour impliquer d'autres moments empiriques de l'activité de "l'être" qui passent par son ancrage à la fois culturel et symbolique. Ce monde symbolique est certainement opaque, car il réintroduit les mythes et les croyances.

En effet, entre une archéologie de l'être, qui se veut une démystification des illusions de la conscience et de l'aperception intérieure du sujet, et une théologie du sujet, la perte des illusions de la conscience, et la reconnaissance des moments à advenir dans la constitution du sens d'une figure; l'herméneutique phénoménologique s'impose au point de leur jonction et de complémentarité, tout en enrichissant cette dialectique

d'interprétation par l'étude de l'eschatologie ou de la phénoménologie de la religion, comme pensé du vécu du sacré.

Tout compte fait, «la compréhension symbolique dans son intégralité articule les deux moments, irréductibles l'un à l'autre, de l'aperception du sens (horizon herméneutique) et de l'effectuation de la structure (système clos des signes); elle entrecroise ainsi «la donation indirecte de sens» et le «relais d'une économie, d'un ordre pour lequel la symbolique signifie (ordre qui donne d'ailleurs des limites à l'équivocité du symbole.» (P. Ricœur, CI, 63, Cité in Ph. Huuneman, E. Kulich, 1997 :171).

Par ailleurs, à juste titre d'indication pour ce qui est de l'eschatologie R. Alleau²⁰ (1958-1997 : 35) lui réserve le nom de symbole; tout en préférant employer le vocable de "synthème" pour se référer aux :

«signes de conventionnels par l'intermédiaire desquels un lieu mutuel est établi par les hommes, soit entre eux, soit entre une idée et une chose ou une action, soit entre des points de l'étendue, soit entre des moments de la durée, soit sur les choses sur lesquelles ils s'opèrent.»

Comme il propose pour interpréter ce genre de signes une méthode à la fois synthétique et synthématique qui fait appel à des équations symboliques homogènes et faisant partie au même ordre d'institution (divine, professionnelle, technique, ...). En dépit de cette antinomie d'ordre terminologique, il n'en reste pas moins que les modalités d'appréhension soient uniformisantes et formalisantes jusqu'au degré de soulever des interrogations phénoménologiques du même ordre à ce sujet, à savoir :

«Comment passe-t-on des perceptions du monde naturel et de l'environnement culturel (monde socio-historique en lui-même largement symbolique) par l'usage d'un support signifiant, à des objets symboliquement réélaborés? Et comment ces objets sont-ils à leur tour perçus, lus, restitués, interprétés par leurs récepteurs?» (C. Calame, Pour une sémiotique de l'énonciation : discours et sujet, in SEMIOTIQUE, PHENOMENOLOGIE, DISCOURS, Du corps présent au sujet énonçant, (Sous la dir. de) M. Costnatin et I. Darrault, 1996 :145).

Cette réélaboration des objets est une mise en discours, qui met les modes de la perception sensorielle en interaction avec ceux de l'appréhension discursive par

²⁰ - Pour ce qui est des catégories de synthèmes, R. Alleau cite : *les synthèmes logiques, abrégatifs, mnémotechniques, différentiels, monostiques, technologiques, stratégiques, chronologiques, métaboliques, numismatiques, didactiques, cryptographiques, kyriotiques, sémiologiques, philosophiques, etc.*

l'intermédiaire d'une "imagerie mentale" (Quellet, 1994), du préconstruit culturel et de schématisation (Grize, 1990 :27-39), de convocation mais aussi de discursivation (Borel, Kilani, 1990), et de représentation notamment dans une anthropologie littéraire (Reichler, 1988), et de référenciation et référentialisation de Bertrand (1985).

Pour pouvoir répondre au premier questionnement; néanmoins, U. Eco (1992:88) se met du côté de l'instance lectrice en empruntant la métaphore d'une alchimie pratico-opérative pour l'assimilera un monde symbolique de "l'art"; qui, pour lui, reste fascinants et puissants; mais en même temps, mystérieux et inaccessible, excepté pour ceux procurés d'un certain pouvoir parce qu'ils prétendent le détenir. A juste titre, il rappelle cette correspondance entre un ordre de représentation "*l'entité symbolique*", et l'ordre du Cosmos, n'est qu'une sorte de théâtre de la déconstruction et de dérive infinie; une sorte de signatures; un certain jeu de correspondances jamais défini, protéiforme à cause de la relativité pour ne pas dire de l'incertitude et le soupçon (Ibid, 106) de la sémiotique symbolique; il s'agit bien d'un hermétisme discursif et interprétatif. L'image métaphorique de l'Alchimie opérative visant à mettre l'accent sur le parcours lui-même interprétatif; à partir d'un exemple concret ; celui de l'analyse du jargon symbolique de cet art "*l'alchimie*".

La quête du mystère ou de l'origine de la pierre philosophale corrélat de la fusion et la transmutation des métaux est une quête de l'élixir qui donne la vie, ou par défaut de "*faire*" et de "*parfaire*", conduit à un accident d'immortalité. Cet esprit hermétique qui constitue le filon symbolique est déroutant dans la mesure où il présente à la fois un dévoilement d'un secret, et une occultation de ce même secret :

«le processus de transformation matérielle et analogique d'un cheminement spirituel à l'alchimie (...) de laboratoire se superpose l'alchimie d'oratoire. L'itinéraire est celui de l'état d'inconscience passive et informelle à la totale maîtrise de soi. Entre ce début informe et cette fin d'apothéose, plusieurs étapes de formalisation sont prévues.» (C. G. Dubois, 1985 : 107).

Conséquemment, les symboles alchimiques couvrent une triple signification: une voie pour la connaissance de la nature ; une voie de la connaissance de l'homme (éthique

de l'être) ; mais aussi une voie vers la connaissance de Dieu. Par ailleurs, C.G. Jung avance que :

«L'alchimie peut être considérée comme la projection codée des opérations de l'esprit en travail sur la matière, qui se réfléchit à lui-même et propose un "processus d'individualisation" par un équilibre raisonné des pulsions et une investigation des archétypes (...). Or, les cadres de réflexion ne ressortissent pas de la physique, mais mettent en jeu une idéologie généralement optimiste qui propose une ascension dans la chaîne des êtres et les divers degrés de maîtrise de soi.» (Trad. franc, Psychologie et Alchimie, Cité in, C. G. Dubois, Ibid : 108).

Par un jeu d'analogie, une transposition de cette réflexion sur l'expression littéraire fait dire que le filon pratique est celui d'une alchimie d'écriture pratico-opérative; tandis que le filon symbolique est celui d'une traduction métaphorique des dogmes éthiques et des croyances philosophiques. L'hermétisme dans le littéraire marque une transformation spirituelle; mais aussi une transformation du "paraître" des choses aux mondes à un "apparaître" et vice versa car :

«comme nos âmes communiquent par l'esprit leurs forces à nos membres, de même la vertu de l'âme du monde répand sur toutes choses par la quinte essence [...]. C'est pourquoi alchimistes cherchent à extraire ou séparer cet esprit de l'or, dès qu'ils peuvent l'extraire ou séparer, et l'appliquer ensuite à toutes sortes de matières d'espèce identique, c-à-d des métaux, ils font aussitôt de l'or et de l'argent.» (Agrippa, philosophie occulte, Cité in U. Eco, Ibid : 88).

Ce n'est pas pour rien si Rimbaud avançait la notion de l'"*alchimie du verbe*"²¹ (*M. Naturel*, 1995 : 69) ; une sorte de transformation ou de métamorphose des mots pour donner lieu à une substance dite "poétique" ; sachant que le mot lui-même de poétique signifie création ; et que l'expression "texte poétique" renvoie également à la prose selon Baudelaire (*U. Eco, Ibid*).

²¹ - *L'alchimie du XVI siècle portera le nom de Paracelse (qui toucha par la nature même de ses préoccupations un peu à tout), mais c'est surtout au début du XVII qu'en Allemagne l'alchimie produit un chef-d'œuvre de littérature symbolique avec les "Noces chymiques" de Valentin Andréas. L'alchimie propose un itinéraire initiatique, dont les étapes définissent le Grand Œuvre, et qui permet d'aller du stade différencié de la matière (matéria primat) à son stade le plus élevé d'élaboration, appelé or ou pierre philosophale. Cette dernière est isomorphe d'une élévation parallèle de l'âme dans sa connaissance de l'Être (U. Eco, Ibid : 106).*

1-3- Phénoménologie du littéraire : des idéologèmes aux niveaux de sémiotisation

« La langue, un être vivant à coup sûr, peut être un animal, avec lequel on entretiendrait des rapports ambigus; animal domestique, nous l'avons vu, que l'on utilise, dont on se sert, mais on est aussi le domestique, on la sert, on voudrait lui donner satisfaction. Mais les mots, eux (particulièrement les substantifs), sans aucune ambiguïté : ils sont comme des êtres humains, ils ne se laissent pas négliger ou oublier (comme la langue, ils s'imposent, ils extorquent leur dû ...)» (R. Gentsis, 1994 :69-79, Cité in M. Lakhdar Maougal, 2002 : 100)

Assimiler une langue, un texte, des mots à un être vivant, et par extension à un être humain (E. Canneti, Cité in M. Lakhdar Maougal, *Ibid.*) revient à leur attribuer une identité, une présence, et même les charger d'une passion et d'une affectivité. Rappelons qu'un être humain est dit social, il est un sujet qui incorpore deux régions, celle de la psyché et celle du vivant; mais il est aussi caractérisé par l'individualité éthique:

«un certain paraître sensible agissant et réagissant en fonction de ses états d'âme ainsi que de ses expériences avec l'autre. De surcroît, ce corps-chair, centre de perception et d'émotion, s'efforce de reconnaître le monde fictif de l'œuvre comme un autre corps-chair, le corps de l'œuvre pour pouvoir comme le suggère Rimbaud, "embrasser l'aube d'été"(J. Fontanille, "Sémiotique littéraire et phénoménologie", Cité in Costantin et al., Du corps présent au sujet énonçant, 1996: 172).

Du coup, le corps de l'œuvre devient une sémiotique-objet qui *«s'incarne dans le corps à corps d'une sémiosis de la chair vivante.»* (*Ibid.*). Cet objet esthétique fonctionne suivant deux possibles, les aires d'autoréférence du discours; tandis que le second présente l'univers de la sensibilité, la profondeur du champ de présence, et de valeurs. Pour ainsi dire,

«tout grand ouvrage édifiant qui amène les affects à la rédemption et à leur rabatement vers un Dieu, une morale, un sens. Tout livre est une confession partielle: le lecteur ne se présente pas comme un témoin innocent mais comme un sujet parcouru des désirs les plus pervers : à ce corps multiple et polymorphe qui sent, vibre et jouit, doit correspondre une textualité elle-même polymorphe et perverse.» (J. P. Sartre, 1980 : 3).

Ainsi, la textualité est polymorphe du fait que le langage est ancré dans le corps et dans un être au monde existentiel : *«les significations articulent cette relation homme-monde, habitant la notion de langage "indirect", opposée à un "texte original" dont le langage serait la traduction.»* (A. Jacob, *Op. cit.*: 202). De plus, comme champ de présence des schèmes et des symboles, la textualité a la particularité de l'être à la fois réflexivité et réfléchi : *«le symbole donne à penser.»* (Cf.P. Ricœur, *Op.cit.*).

Cette ouverture éthique du littéraire tend à dépasser les effets apparents d'imagination inhérents au processus de création avec leur contingence en vue d'en ressaisir une intelligibilité plus signifiante. D'ailleurs, il s'agit de dialectiser le savoir construit, et le vécu intime pour tenir compte de l'opérativité de l'être créateur; et ce en manipulant le langage et en le sémiotisant. La description de ce mode de subjectivité et de l'expérience pré-réflexive tient à une ouverture de l'immense champ praxéologique, dont le pathologique est un cas particulier. D'où l'interrogation de J. C. Coquet qui surgit avec force : « *Quelle que soit l'extension du principe d'immanence est-il ou non nécessaire de réserver une place à la réalité?* » (1997 : 236).

Réponse très nuancée et mettant en évidence le caractère dialectique du langage et du corps, celle formulée par M. Merleau-Ponty : « *Que le langage nous a et que ce n'est pas nous qui avons le langage. Que c'est l'être qui parle en nous et nous parlons de l'être.* » (1964 : 247, Cité in Nowotna : 294). Cette propriété intrinsèque au monde perçu "la nécessité" fait prévaloir une sorte d'étude holistique de l'être et de l'univers sensible du langage sublimé "le littéraire". La quête des configurations sensibles, fondatrices de la spécificité artistique se fait par rapport au lieu d'ancrage existentiel, celui de la valeur, du temps et de l'espace :

«Sujet actant, personne, entité ou concept, cet être au sens large du terme, qui traverse les lignes, les vers, et les strophes, a une vie avec ses difficultés existentielles, ses modalités du possible ou du nécessaire, ses limites et ses tentatives de dépassement, ses points de non retour, ses moments de catastrophes, son temps et son lieu, et ses rares et incertains instants de bonheur» (M. Nowotna, 2002 : 1)

A cet égard, J. Fontanille (1998 : 8) propose, afin de restituer le sens de l'expérience humaine à appréhender les phénomènes, un simulacre corrélatif au paradigme du sémosis pensé par CH. S. Peirce (1990 : 33); ce processus de sémiotisation est susceptible d'être saisi sous plusieurs aspects :

∄ Sous l'aspect "*inchoatif*" : dit sémosis émergente, conception de l'être et de l'exister indépendamment de toute autre chose, elle correspond à la vie émotionnelle (*perspectives et sensible de la signification*);

≠ Sous l'aspect "duratif" : dit sémiosis énonçante, la conception de l'être relative à l'actualité de l'expérience sémiotique, à la signification en acte, à la présence signifiante (la vie pratique);

≠ Sous l'aspect "terminatif" : la sémiosis énoncée, la conception de la médiation par quoi un premier et un second sont mis en relation (*la vie intellectuelle*), c'est l'achèvement du processus sémiotique sous forme d'un énoncé réalisé et objectif. Ainsi, le sémiosis doit être tant heuristique qu'intuitive, raison pour laquelle dans le champ de la littérature, il faut interroger "*le discours en acte*" en tenant compte du champ de présence, de l'identité et celui de l'affectivité. Quant à la présence, il est question de rapporter tout le dispositif à l'actualité "*acte présent accompli ou subit par un être*", à son efficence via la modulation des flux des sensations et des impressions du sujet de discours, à l'intensité et à l'étendue du champ sensible de la perception, au monde d'existence et à la profondeur (spatiale/temporelle) du champ de présence. Dans cette perspective du discours en acte, l'identité de l'être en construction ou en devenir en rapport avec son parcours évènementiel, voire son projet de vie est en question. Ainsi, les contenus modaux (vouloir, avoir, pouvoir, etc.) incorporés dans le parcours passionnel du sujet, participent dans la constitution de cette même identité narrative. Or, l'effet affectif est tributaire d'une disjonction entre deux actants abstraits : un sujet/un objet; mais cette disjonction exprimés en termes d'instance de discours en devenir "*l'être au monde*".

I-3-1- Catégories ontologiques, et univers pathique :

«*Le mot remplace, dans une certaine mesure, la sensation d'origine et la référence commune sera [l'expérience réelle]. (...) La réalité même si elle participe du "comme si" est donc le tiers terme grâce auquel s'établit une axiologie.*» (J. C. Coquet, *Op. cit.* : 140-141). La construction de cet univers praxéologique via la fonction cosmologique de l'œuvre s'opère lorsque l'auteur occupe une position d'un créateur tantôt omniscient présent dans l'intimité de "*l'être fictif*" ou d'un «*Etre architecte; (...) [où il s'agit] avant tout élaborer un édifice autonome où le personnage, dans l'intériorité de l'œuvre rappelle*

comme en écho la réalité mais s'en sépare et la rend compréhensible.» (J. PH. Miraux, 1997 :50), tantôt incarné dans les interstices et les entrailles des manifestations langagières car : «le langage [en soi] (...) présente ou plutôt est la prise de position du sujet dans le monde de ses significations.» (M. Merleau-Ponty, Cité in M. Nowtana, Op. cit. : 107). Il se trouve, ainsi, que même le positionnement du sujet dans son champ perceptif singulier est géré par une logique de création d'une "existence particulière" par énonciation. Cette dernière entité ontologique n'est en fait que l'image non seulement des "états de choses", mais également "des états d'âme" d'un sujet cognitif que sous un substrat intentionnel s'édifie et les structures du sens, d'un monde à la fois pensé et jugé; pour la suite les projeter dans le texte à travers les actes d'un sujet pragmatique.

Sachant qu'*«un homme infirme est toujours une personne dans son intégrité auto existentielle.» (Cf. J. Lacroix, 1971 : 78). Grâce à cette existence mystère et hasard se transforme en une existence finaliste, providentielle, et surtout "anamnésique". Il offre une partie de son corps à la découverte par les autres. Comme agent responsable, il quête son devoir faire et être délibérément en exploitant son pouvoir de transcendance, et en sa projection dans l'être comme prééminence. (Cf. Satzitzis, Cité in J. Lacroix, Ibid : 168-169).*

«Comment se fabriquent les ontologies »? (P. A. Brandt, Cité in A. Decrosse, 1993 : 130) pour paraphraser la pensée de Brandt, le "sujet cognitif" construit des schématismes sur des états de choses dans le monde phénoménologique. Dès que sa vision et sa cognition élémentaire arrivent à reprendre les contours les plus principaux des choses et de leurs positions respectives dans l'espace, «commence une intellection qui part de la rétention de ses images cognitives sur l'écran des idées externes de la perception et qui regroupent les images schématiques retenues en familles.» (Ibid). Le sens qui émerge de ce regroupement renvoie à une opération de nature modale. L'écran externe ne fait que défiler les perceptions selon les avatars de l'environnement et les règles de schématisations ; ces mêmes images figées des états de choses seront retenues en

objet "prégnant" par sa fonction para-pragmatique de type biologique ou de "désir"; singularise ; et en objet "attracteur" de l'attention temporaire du sujet avant de susciter son action somatique. A ce stade, une sorte de parallélisme s'effectue entre les nouvelles images schématiques des objets en vertu de substituer de leurs propres corps, et les images copiées accumulées et retenues sous l'écran interne; un certain espace imaginaire "expérimental" où s'exerce l'attraction. Tout compte fait, un objet perceptible et connaissable "converti en en objet prégnant" passe d'écran en écran, et d'un "espace- relief" à un espace dynamique jusqu'à son appropriation sur la scène sensible par une symbolisation cognitive. Or, autour de cet objet se constitue une zone dite "aura", ou une frange dynamique répulsive qui écarte les entités extérieures de son seuil. Le rapprochement de ces entités imaginaires de l'objet attracteur dépend des variations topologiques, et des valeurs énergétiques alimentant cette répulsion locale : passages possibles, probables, saut (s) nécessaires, improbables, impossibles commandant le spectacle du rapport imaginaire/objet prégnant ; et par voie de conséquence, les valeurs épistémiques ou aléthiques attribués par le sujet cognitif et à l'égard de la condition de ce rapport entre les deux entités. Dans le cas d'une neutralisation du seuil de protection, les deux éléments établissent un rapport syntaxique de dépendance; quand, au contraire, le seuil est infranchissable, l'aura s'établit en code structuré en fonction du degré de la disjonction existante entre les deux éléments sous les différentes variations de ce mode de rapports paradigmatiques. Ainsi, tout travail modal entre l'entité imaginaire et l'objet prégnant occupe un espace mental objectivé certainement non visible que dans le cadre d'une géographie eidétique absente ou fantasmatique, mais ce même espace se constitue via la cognition en monde sous-jacent à un horizon d'émergence d'un ensemble modal cohérent oscillant entre le paraître et le disparaître, la passivité et l'activité : il se fabrique ainsi une ontologie.

«Le travail modal de cognition produit des ontologies. Il peut s'agir de syntaxes narratives ou de systèmes mythologiques, ou encore de champ de "connaissance". Derrière les objets, surgissent les objectivités. (...). L'aura qui circonscrit l'objet de connaissance symbolisé modalise une image du sujet connaissant, et inscrit ainsi le sujet qui s'y reconnaît, dans la problématique de l'objet.» (P. A. Brandt, Cité in A. Decrosse, Op. cit.).

Certainement, le littéraire déploie des forces extérieures relevant d'une stratification du réel permettant une circularité figurative entre le subjectif collectif, la raison et la déraison, le physique, l'ethnique, le politique, le philosophique, le thérapeutique, et le poétique. Le "Dire" dépend du passage imperceptible entre ces réels, qui s'imposent en tant que contraintes objectives et intersubjectives à la cognition et déterminent par leurs domaines la constitution réflexive à l'origine de l'organisation de l'épistémique (sémiotique primaire; ou schématisation); et de l'ontique (sémiotique secondaire; ou discursivation). En effet, l'objet prégnant et attracteur, est un objet naturel, qui se transforme en objet formel ou discursif, donné dans le rapport cognitif (forme de polis ou de subjectivité) pour engendrer un objet culturel :

«A une physis, comme création ontologique fondamentale, se superpose une polis tout aussi originaire; et (...) par un dernier mouvement d'objectivation, à partir des subjectivités ainsi constitués, une étape de connaissance formelle des symbolisations constitutives d'une création ontologique ultérieure, celle d'une sémosis sous-jacente.» (P. A. Brandt, Ibid : 134)

L'imaginaire sur lequel la création littéraire s'appuie est le corrélat de l'opérativité non pas d'un "je existentiel" autant qu'un jeu d'associations et de déplacements, de subversion, de reconstitution d'images, qui vu leurs dénaturations et variations elles n'existent qu'en puissance dans le monde narratif. *«L'expérience est celle de l'identification corporelle.» (J. C. Coquet, 1997 : 5).* Une certaine reconnaissance des états de choses à travers des modifications corporelles fait naître l'inédit et l'original.

«L'image est une modification corporelle et dans l'esprit lui correspond une idée de l'image, [parfois assimilée à] une imaginatio-mentis et qui constitue l'idée inadéquate du corps extérieur. L'image n'est pas représentative, c'est l'idée d'image qu'il est.» (Spinoza, in A. Giovannoni, "variation, usage et énonciation dans la théorie spinoziste du langage", Cité in R. Vion, Op.cit.).

La simple modification déforme; elle n'est pas reconnue en tant que "fluctuatio-*imaginationis*", mais elle doit à partir d'un mouvement centripète de l'esprit du « dehors vers le dedans, tendre vers une matérialisation de l'intentionnalité du "dedans vers le dehors" vers la représentation de l'extériorité à travers "l'expression".

A vrai dire, l'imagination est une puissance constitutive qui à partir de certaines affectations corporelles de l'objet perçu dissipe l'opposition vrai/faux pour ne contenir que le positif qui n'a rien d'erroné. La complexité du corps multiplie les propriétés intrinsèques à sa perception et à son affectation singulière; raison pour laquelle l'expérience sensible se doit de réunir les causes réelles, ou physiques dont la cohésion enveloppe justement ce dynamisme qui constitue son essence; et sa manière d'être actualisée dans la représentation textuelle. *«L'âme humaine ne perçoit aucun corps extérieur comme existant en acte, si ce n'est les idées des affectations de son propre corps. (...)La puissance de l'imagination est inséparable du degré de sensibilité des corps tels qu'ils s'exercent dans différents contextes.»* (R. Vion, *Op.cit.* : 54). De plus, l'instance d'origine projette sa philosophie de l'être incarné dans le "je" d'un corps dit "artifice littéraire" (P. Collet, 1992 : 83) ; une sorte de jeu de présence/ absence d'un être humain, de ses pulsions, de ses humeurs, mais surtout de son corps. Ce dernier est le signe de son adaptation ou inadaptation au monde comme l'affirme Kafka : *« les mots sont partout, dans moi, hors de moi, (..), je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres,...»* (1980 : 543). Cette absence du corps est substituée par une parole errante, privée de centré mais qui n'a pas de sens. Le corps est objectivé, ramené ou promu au niveau de chose perceptible; il cesse d'être l'instrument impersonnel de la connaissance pour devenir partie prenante dans le processus de la perception et relais nécessaire de toute prise de conscience.

Il va sans dire que le corps textuel est le lieu d'indétermination nécessaire à l'imprévisibilité, à la créativité d'un système auto-organisé qui fait que même si dans la grande majorité des textes, l'auteur est partie intégrante du sujet producteur, il n'en constitue pas la totalité mais uniquement "un noyau dur" : *«Autour de ce noyau , caractérisé par l'idiotope du sujet , viennent s'agréger tous les éléments qui sont entrés en jeu dans le processus de production : depuis les caractéristiques de la personne qui écrit sa culture, sa biographie jusqu'à l'ensemble des possibles intervenants.»* (M. Ezquerro, *Op.cit.*: 185). Or, lorsque le corps textuel devient corps esthétique en entrant

dans le processus de la circulation du sens, il boucle son circuit en faisant retour à ce sujet producteur : *«l'œuvre modifie l'auteur. A chacun des mouvements qui la tirent de lui. Achevée, elle réagit encore une fois sur lui.»* (P. Valéry, 1960 : 566).

Nonobstant cette amplitude dû au procès d'esthétisation, *«la présence du corps est première et nous retient de parler de fiction; c'est en ce "lieu de la nature", comme le dit M. Merleau-Ponty, que s'éprouve et se transmet l'expérience du monde »* (J. C. Coquet, *Op. cit.*: 5). Un parcours, donc, phénoménologique s'impose et effectue un passage d'une catégorie ontologique à une identification corporelle : étant donné que le texte phénoménal est le lieu "d'érection" du *lire-jouir* cette solidarité matérielle entre corps du texte et corps de l'instance interprétative renvoie en soi à un corps esthétique; *« pour désigner l'empirie sociale érigée dans l'expérience à haut régime de réception artistisée.»* (G. Molinié, 1998 : 209). Le corps textuel est, ainsi, le produit-action d'une rencontre, qui s'achève lors de la manifestation, d'une double pénétration des deux instances scripturaire et lectrice, essentiellement réversibles, mais également d'une conscience de distanciation, de transformation du phénoménal social en dépassant la simple facticité d'accompagnement pour la constitution empirique de l'effet de l'art. *«L'interprétant du corps [textuel] a précisément pour fonction de schématiser le modèle de la structure actantielle, qui forme une sorte de colonne vertébrale du système, ainsi que l'ensemble des procédures d'artisation.»* (G. Molinié, 1998 : 187.) A partir de cette affirmation, une étude phénoménologique du lien subjectal entre l'expérience sensible de l'instance d'origine et la configuration textuelle de cette perception à travers les structures actantielles devient nécessaire pour expliciter le processus d'artisation. L'être dans son rapport avec les objets du monde constitue cette composition dite actantielle, dans laquelle *«le jeu littéraire est créé par le jeu de l'auteur. Il est lui et pas lui.»* (M. Nowotna, *Op. cit.* : 109). Ce "je" est projeté dans le texte à partir de plusieurs instances en fonction des modalités qui les font agir, le jugement de soi et des autres. Ainsi, ces mêmes qualifications issues de certains traits significatifs

des "paquets de sens", ou des "ensembles de qualités" (J. C. Coquet, 1997) font que les instances énonçantes se dédoublent en :

≠ une instance possédant un certain vouloir capable de se réaliser, la capacité de réagir par rapport à un évènement, et la maîtrise de son environnement sensoriel, affectif y compris l'espace et le temps, et l'appréciation des valeurs, constituent une galaxie de traits nommées sujet (M. Nowotna : *Ibid.*);

≠ une instance soumise hétéronome subordonnée à une force extérieure (religion, régime politico-social, Histoire, destin, etc.); ou intérieure (passion, vécus, volonté, attitudes conflictuelles ou conciliatrices, etc.) en position du "non-sujet". D'une part, «c'est ce couple que j'appellerai "prime-actant". D'autre part, le narrateur dans la mesure où il rend compte de son expérience d'alors se présente aussi comme "sujet".» (J.C. Coquet, *Op. cit.* : 217). Suivant un schéma actantiel, la position du sujet varie en fonction de la configuration relationnelle dans laquelle il participe : si le prime actant entre en contact direct et avec le second actant (objets du monde extérieur) sans qu'il y ait "un tiers actant" des contraintes ou des formes intérieures ou extérieures empêchant le sujet d'accomplir son action ou comportement, il reste en position du sujet. Dans le cas où ce dernier ne résiste pas à la pression exercée par le tiers actant, il devient assujéti à cette influence, perd son autonomie, et entre dans l'espace de l'hétéronomie, c'est à ce moment qu'il perd le statut de sujet qui va se substituer par celui du "non-sujet". Ainsi, «l'expérience qui consiste à être un centre de présence se résume pour le sujet à une modification de son corps propre par l'effet de la profondeur.» (J. Fontanille, 1999 : 235-236) ou de la position spatio-temporelle de l'instance de discours, mais aussi de distance cognitive, symbolique, et affective. D'ailleurs, l'univers de la signification est pensable en fonction des trois actants, qui se caractérisent par une morphologie instable.

Ce parcours actantiel est un « modèle spéculatif pour penser le statut du discours dans sa matérialité, dans son effectuation sociale : c'est donc un modèle pour penser du phénoménal social. Or, du phénoménal social ne constitue pas, de soi de l'art; mais

c'est avec du phénoménal social que se constituent des praxis reçues comme artistiques.» (G. Molinié, Op. cit. : ibid). Aussi, toute sorte de praxis énonciative, dépend-elle, d'une part, sur le registre de l'intensité d'une sorte de mode de présence de l'énonciation incapable d'accomplir un geste méta-discursif ostensible, mais qui engendre d'effets inouïs ou une manière d'être diffuse confrontant l'impression d'identité latente : *«le style fait corps avec le discours et le teinte dans sa masse. L'énonciation est une opération, le style une manière d'être.» (Ch. Metz, 1999 : 195)*; d'autre part, sur le registre de l'étendue des innovations stylistiques ; une sorte de schèmes énonciatifs singuliers fortement codifiés, ou des stéréotypes figés, marqués par des actes localisés ou identifiables. Ce processus dynamique de praxis énonciative, alliant différence et répétition, met l'accent sur l'interaction entre la production et la reconnaissance du style : *«le style recouvre l'ensemble des faits textuels et discursifs grâce auxquels la praxis énonciative produit et reconnaît des effets d'identité.» (J. Fontanille, 1999 : 194).* Pour ainsi dire, l'appréhension des schèmes stylistiques repose sur les modalités de la perception et de l'évaluation des effets d'identité, et sur le plan textuel *« comme lieu de distribution des effets »*, et sur le plan discursif, comme champ de distribution de valeurs, de modalités et d'actes langagiers. En effet, la présence de l'instance de discours, son identité, sa manière d'être, se définit en fonction des variations de l'intensité (*présence éclatante ou atténuée*), ou des variations de l'étendue soit spatiale (*présence diffuse ou concentrée*) soit temporelle (*présence nouvelle ou ressassée*). Eu égard aux différences d'intensité dans la perception de l'identité stylistique, et des différences de distribution des effets dans l'espace textuel ; une sorte de croisement des jugements d'identités textuels s'installe pour matérialiser la manière dont le style fait corps.

		Eclatante	Atténuée
Distribution	Concentrée Diffuse	Individualité Tempérament	Singularité Originalité

Tableau n°1 : *Intensité de la perception de l'identité (J. Fontanille, Op. cit. : 195).*

Entre originalité et tempérament, l'écart se loge au moment où sa récurrence désémantise les figures et les tropes au point où leur lexicalisation s'accompagne d'une perte de leurs valeurs : le régime objectif orienté sous formes de schèmes typiques d'un auteur largement diffusée de son œuvre renvoie au tempérament, alors que l'originalité est formée de l'interaction des procédés cumulés dans une œuvre donnée sans le souci d'attirer particulièrement l'attention. En revanche, lorsque la fréquence d'emploi est quasi-nulle, le jugement d'identité repose sur un pari, celui d'effets inouïs dans le cas de l'individualité, on se réfugie alors dans le seul relevé des écarts par rapport à la norme, au risque de l'insignifiance, telle est la limite de la singularité (*J. Fontanille, Op.cit. :159*). Quant à l'identité discursive, elle met l'accent sur les valeurs (l'hapax), et les modalités qui soutiennent l'acte d'énonciation. S'appuyant sur les modèles proposés par Ricœur sur l'identité ipse, et l'identité idem et la distinction adoptée par *J. M. Floch (1995 :38)*, une première typologie de valeurs se présente comme suit :

- ∄ La préservation et la continuation : elle procède par recouvrement de l'ipse par la même, et par sédimentation ;
- ∄ La persévérance et la constance : elle procède par affranchissement de l'ipse par rapport au même, et par innovation.

Dans le premier cas de figures, le sujet d'énonciation dispose d'un « savoir-faire », et d'un « devoir faire » en apprenant quelques procédés à titre itératif et sélectif pour les intégrer dans le discours par accumulation et sédimentation ; dans le second cas, le sujet dispose d'un « vouloir faire » et d'un « pouvoir faire » en innovant, et en produisant peu à peu un nouvel univers stylistique.

Toute sorte de permutation des identités stylistiques engendrent éventuellement une transformation et du statut, et de la compétence modale de l'instance de discours. Toutefois, le cas de l'identité construite par persévérance, l'instance discursive n'est pas directement impliquée, et ce à l'encontre d'autres cas où l'instance discursive est impliquée comme source d'une visée, ou comme instance d'une assomption de

l'identité en devenir. Inéluctablement, ces deux régimes se conjuguent chez différentes instances de discours, mais à des degrés variables. Le cas de l'itération, le sujet d'énonciation s'attribue un rôle stylistique ; confirmé ou infirmé, alors que dans le second cas reconnaissable que dans l'altérité, l'instance de discours s'attribue une attitude stylistique.

		Faible	Forte
Réurrence	Faible	Tendance	Audace
Permanence	Forte	Constance	Persévérance

Tableau n°2 : *Dynamisme des attitudes de l'instance de discours (J. Fontanille, Op. cit. : 120).*

Qu'il s'agit de mode de perspective ou de focalisation, la sémosis suppose une activité perceptive et un point de vue, autrement dit pour « ancrer le sens dans le sensible » tout en mettant en doute le caractère exclusivement subjectif de cette orientation discursive et textuelle. Or, « ensemble de procédés visant à orienter et à colorer subjectivement un discours. » (J. Fontanille, *Ibid*: 41), le point de vue permet la structuration d'actes perceptifs et cognitifs à partir de l'actualisation et la détermination des structures phrastiques virtuelles pour en faire des structures discursives à part entière. Quel qu'il soit l'acte perceptif extérieur (voir) ou intérieur (considérer), une déixis est installée dans un espace (concret ou abstrait), extérieur ou intérieur pour particulariser l'acte énonciatif et modaliser la perception « pouvoir voir ». L'orientation, comme elle traduit l'incomplétude ou l'écart irréductible entre objet visé, et objet saisi, elle se joue dans le réglage du rapport entre les actants élémentaires positionnels afin de réduire l'hiatus (esquisse ou incomplétude selon Husserl, imperfection ou manque selon Greimas) ou la tension en procurant au sujet, même potentiellement, un parcours orienté en vue de la saisie « la meilleure possible ». Certes, toute « visée » installant un rapport de « saisie » entre les deux actants « sujet/objet » est réductrice, étant axée sur la sélection et donc le « laisser échapper » ; mais elle postule tant potentiellement que virtuellement l'atteinte d'un

horizon de saisie globale. En effet, le rapport déceptif entre les deux actants engendre une tension disjonctive entre visée actuelle et saisie virtuelle ; laquelle tension sera atténuée par une sorte de « réglage modal », et une transformation des actants positionnels en « actants sémiotiques » intentionnels et transformationnels (sujet/objet cognitifs, voire sujet/anti-sujet). Le point de vue est une affaire d'actants positionnels dont la projection sur les actants transformationnels oriente le procès. A vrai dire, le réglage modal exige une mise au point et une netteté dans profondeur du champ ; autrement dit la netteté relèverait de *l'étendue* pour que le réglage optimal réalise une corrélation entre intensité et extension perceptives : le cumul des aspects en faisant se succéder les points de vue sur les différents fragments d'un objet est « *stratégie cumulative* » ; stratégie quantitative, construisant des « série » est « *stratégie englobante* », ou le choix d'un aspect le plus typique en reposant sur l'éclat d'une visée sélective et sur la valeur représentative de l'échantillon est « *stratégie sélective* » ; et stratégie qualitative construisant des agrégats autour de la partie prototypique, particulièrement le jugement à l'égard d'un objet afin de régler l'imperfection de la visée est « *stratégie particularisante* ». Ainsi, d'une structure positionnelle entre sujet/objet s'installe une structure intentionnelle, une certaine tension disjonctive entre visée actuelle et saisie virtuelle donnant lieu à une structure modale et actantielle fondée sur le réglage suivant une structure tensive (étendue/intensité). Grâce à une corrélation réglée entre ces deux dernières dimensions qui prédéterminent et procurent la forme d'une syntaxe discursive, une forme sensible de la construction des points de vue dans le discours s'inscrit dans une zone forte et une autre faible.

	Intensité forte	Intensité faible
Etendue forte	Stratégie englobante	Stratégie cumulative
Etendue faible	Stratégie sélective	Stratégie particularisante

Tableau n°3 : *L'orientation discursive en fonction du parcours du regard (J. Fontanille, Op. cit. : 50).*

Maintes sont les propriétés concernées pour spécifier :

∄ La mise en perspective la nature des actes perceptifs, caractérisés par la manière dont ils traitent les parties de l'objet, ces « *ébauches* », et ces « *aspects* » qui s'offrent au sujet ;

∄ La nature de l'acte cognitif global, l'archi-prédicat caractéristique de la relation au monde, voire de la forme de vie sous-jacente ;

∄ Le système de valeurs auquel chaque type de point de vue se rapporte pour justifier, et apprécier l'objet qu'il « *donne* » (J. Fontanille, *Op. cit.* :51).

Pour ainsi dire, une synthèse de ces éléments sous forme d'un schéma permet d'engendrer les attitudes prises par les auteurs pour concrétiser les points de vue. A titre indicatif et non restrictif, la stratégie englobante plaide pour des points de vue omniscients ; une sorte de généralisation des phénomènes sous-forme de sommaire narratif en vue de comprendre les états de choses dans leur totalité. Il s'agit bien de « *considérer* », de contempler ou d'embrasser du regard la cohérence de l'ensemble. Le parcours du regard de l'ensemble des aspects visant l'exhaustivité permet de prospecter ou d'explorer plusieurs points de vue sur chaque scène, notamment dans les romans à personnages-observateurs ; tandis que la focalisation de l'attention sur un seul aspect, cas des romans picaresques qui se fondent sur des verbes de perceptions « *fixer, examiner* », engendre une stratégie sélective dont la valeur est l'exemplarité. Laquelle stratégie permet d'offrir un large éventail de points de vue, certes, faiblement représentatifs parce qu'il s'agit de scruter du regard et non de contempler, mais elle vise comme même à pousser à agir.

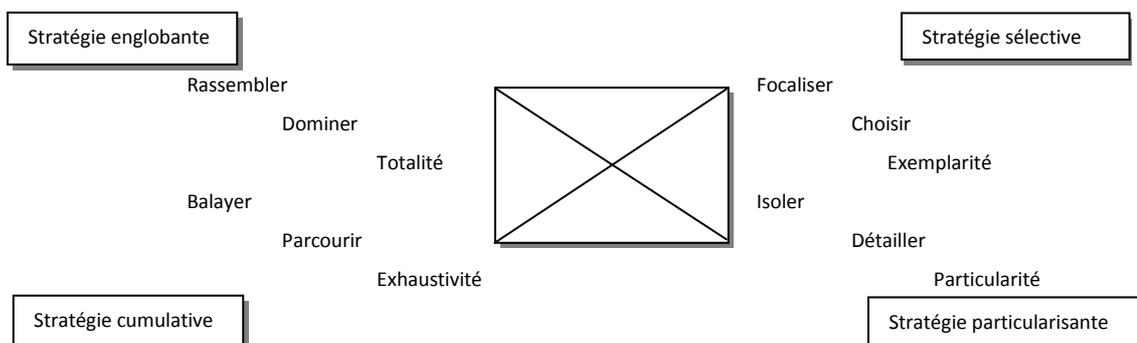


Schéma n°4: Foyers du regard et stratégies de focalisation. (Cf. J. Fontanille, *Op. cit.*).

Textes littérisés est la condition sin qua non de l'application d'une modélisation actantielle sur la structure immanente de la textualité, à savoir le corps textuel, les instances : corps esthétiques, valeurs et objets culturels. Il s'agit de schématiser un certain nombre de phénomènes énonciatifs suivant une opération concrète "*chronotopique*". Ainsi, la coopérativité entre les différentes instances énonçantes produites du phénomène d'artisation ne s'établit que lorsqu'une forme d'objectivité s'inscrit dans le dispositif langagier à partir d'une "non personne" celle du "*chronotope*" ; ou la mise en discours à partir du "*temps-espace*" du monde référentialisé par la première et la deuxième personne (je/tu). Certes, il s'agit d'une cellule élémentaire (A. Decrosse, *Op. cit.* 140), mais qui comprend pour l'essentiel ce mouvement discursif de "réflexivité" entre les sujets énonçants, ainsi que la scène cognitive enveloppant une certaine empirie du corps. Avant d'approfondir la réflexion épistémologique "centre de préoccupation" de ce travail de recherche, il est question de savoir « *comment l'âme, qui s'éprouve elle-même comme connaissance, se connaîtrait-elle connaissante sans se connaître elle-même? ...puisque rien ne lui est plus présent que soi à soi. Elle sait déjà qu'elle est une âme : autrement, elle ignorait qu'elle se cherche [...] qu'y a-t-il de plus présent à l'âme que l'âme* » (De Trinite, Liv.X, III, 5 et 10, *possim*, « *Ecriture et conscience de soi* » Cité in D. Souiller, W. Troubetzkoy, *Op. cit.*). En effet, toute création artistique ou existentielle est fondée sur l'enjeu d'une "*mise en puissance*" commune de l'opérativité d'un agent. La structure conique de cette puissance repose sur la tension entre l'universel et le singulier pour tout agent qui se donne à un monde social et mythique. Son ouverture sur un monde visé, assumé, et élaboré même si elle se veut une opération déconstructive des constructions langagières, elle permet une certaine résistance du sujet : étant opérante, elle : « *dépend d'une sémiosis qui scelle son opposition à ce qu'il y a d'océanique dans le cosmos ou d'objectivité dans l'univers restitué par la cosmologie contemporaine. (...) La constructivité véritable est le contraire de l'in-erte et du laisser-faire : elle correspond à la possibilité même d'un prévenir, englobant prévenir, pré-tendre et pré faire. La dimension du prévenir est la disponibilité même d'un avenir pour [l'être] : temporalisation que la potentialisation du cône autorise. En deçà*

du cône du sujet (...) la vulnérabilité de l'individu reprend le dessus ; lourde d'ambivalence, elle donne lieu à la destruction.». (A.Jacob, Op. cit. : 216-217). Cette conception pourrait être schématisée comme suit :

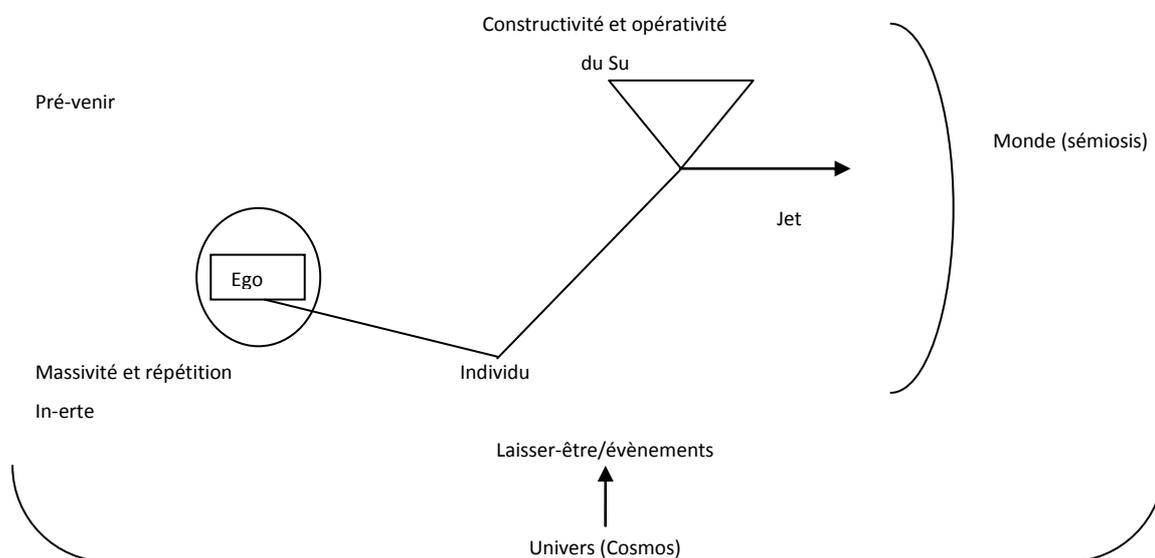


Schéma n° 5 : Médiation du sujet dans la construction (symbolisation) du monde.

(Source : A. Jacob, 2002 :216)

Relativement à cette description de la construction de la sémiosis par le sujet d'indéniables résonances éthiques et ontologiques entrent en osmose avec la "noosphère" qu'ils contribuent à constituer : «l'image d'un sujet "labile", qui suscite la dépendance par rapport à la contingence du vécu et du perçu.» (F. Dugast-Portes, 2001 : 127) a déterminé la puissance incantatoire de l'œuvre ancrée dans le travail sur le langage. D'ailleurs, toute vision d'un sujet est une pensée-écran qui rend possible un foisonnement d'autres pensées (Cf. M. Merleau-PONTY, 1961-1962) car le réel transcrite est celui enregistré par les perceptions par la conscience, la mémoire, et les affects. Toutefois, le foisonnement de pensées multiples fait que le sujet revêt une image énigmatique et flottante qui se matérialise dans une perturbation imposée aux structures narratives. «le texte tend à transcrire le désordre fruste des mouvements intérieurs, sans stylisation ni clarification apparentes, ce désordre écrit fut-il soigneusement construit.» (Ibid : 129). Toujours est-il, les mots seuls ne peuvent restituer le réel, ou recréer une vie sans qu' "une forme de subjectivation" se manifeste

par le jeu d'apparition et de disparition des personnages "je/il/on, etc."; l'évocation se situe tantôt dans la mise en valeur de rapports de force généraux que les dialogues font éclater, tantôt dans l'ouverture d'une "autre scène" via une écriture génératrice du moi, du monde, et de l'autre; une scène lieu de production de la signifiante en déplaçant les rapports du sujet au discours : «*tout grand esprit fait dans sa vie deux œuvres : son œuvre de vivant et son œuvre de fantôme.*» (V. Hugo, in J.M. Adam, 1976 : 394). Ainsi, cette dernière figure de l'inconscient, du fantasme originaire, ou celle du désir, n'est supportée qu'en étant manifestée, et remodelée selon une forme singulière et selon "la choséité" (Ibid : 350). Pour ainsi dire, le "moi" du sujet créateur est finalement ondoyant idiosyncrasique et divers; parfois transposé dans le texte de façon emblématique et brute, d'autres fois de façon explicite mais composite en engendrant les mouvements intérieurs de la mémoire, de l'affect, et de la conscience perceptive du réel. Le jeu de mots, notamment pour ce qui est de l'emploi des pronoms personnels (je/il) permet de restituer une impression fugitive "un tropisme", selon l'expression de F. Dugast-Portes (Op. cit. : 130), qui exhibe une quête d'invisible sous le visible, et des moments à la fois d'anamnèse et de lucidité poussée. Sinon à défaut d'explicitation, l'identification du sujet doit se fonder sur un indice extrinsèque ou encore en rapport avec des référents invisibles pour ne pas dire indicibles. Certainement, il s'agit d'un "tissage aventureux", celui «*du biographique et du fictif, du réel et du fantasmatique.*» (A. Robbe-Grillet, 1991 : 277); une sorte de patchwork qui accroît la fictionnalisation en incarnant le moi créateur dans des voix narratives où des personnages imaginaires témoignent de la présence d'un moi dit collectif, parfois même impersonnel lorsqu'il s'infiltré dans des figures mythiques ou certains totems. Il reste à croire qu'entre mouvements d'authentications et celui de la fabrication de faits fictionnels la vraie "trace" du moi créateur est celle de la forme de scription ou d'inscription de soi (s) possibles, celle de la mise en valeur de l'intersubjectivité, réalisant l'accès à l'existence par la réactivité, par la communication inscrite dans la plénitude ou même la vacuité des propos tenus. L'enjeu heuristique de l'ensemble rassemble des résonances à la fois éthiques, jugements préalables de la doxa biaisés

par l'éclatement des personnages en pronoms anonymes; et métaphysiques, par la mise à l'épreuve du langage en jugeant de son inadéquation au monde, et de la problématique de la sémiotisation, en faisant parler dans un métalangage un métanarrateur, et un méta-locuteur. Les résonances quasi-cosmiques, quant à elles, débouchent sur des éclatements d'images figuratives sur le corps humain, sur l'arrière monde, qui est par essence polyphonique et spirituelle, et sur les rapports de forces physiques et métaphysiques.

Par ailleurs, cette conscience d'action se dissocie de l'expérience singulière du corps pour glisser vers la constitution d'une unité spirituelle. *«Ainsi, l'expérience du corps propre s'oppose au mouvement réflexif qui dégage l'objet du sujet, et le sujet de l'objet, et qui ne nous donne que la pensée du corps en idée et non pas l'expérience du corps ou le corps en réalité.»* (M. Merleau-Ponty, 1945 : 231). L'enjeu éthique de cette phénoménologie du corps exige, en effet, une sorte de transcendance du corps par l'esprit. L'unité spirituelle est, certes, toujours provisoire, mais elle s'inscrit dans un mouvement dynamique de l'existence :

«qui consiste à assumer ce qui limite et nie la liberté du sujet. C'est en niant ce qui la nie que la subjectivité affirme ses singularités à travers conflits et tensions entre le volontaire de la libre création et l'involontaire du consentement à ce qui ne dépend pas de nous, en lequel s'enracine la subjectivité.» (I. Lavaud, 1992 : 110).

A suivre P. Ricoeur, la question du cogito n'est plus affaire de "Qu'est ce que penser?", mais de "Qu'est ce que signifier?". L'opération de la conscience perceptive n'est plus muette; elle cherche à vouloir dire l'expérience humaine "l'être au monde" insinué par une culture parlée. *«Si l'intentionnalité est cette propriété remarquable de la conscience d'être conscience de, de s'échapper à soi-même vers un autre, l'acte de signifier contient l'essentiel de l'intentionnalité.»* (P. Ricoeur, 1998 : 186).

Toutefois, cette même signification, qui se rapporte à une expérience sensible et perceptive *vécue de perception des objets du monde*, ne renvoie pas au sens conceptuel qui résulte de l'ordre du logique. La signification phénoménologique est

entendue en tant que phénomène sensible d'ouverture, d'esquisses de vérité qui va du moi vers le monde extérieure ou l'autre. "Signifier" selon M. Merleau-Ponty (*Signes* : 1960) veut dire non pas faire sens, mais faire signe. D'où l'idée que : « *le langage signifie quand, au lieu de copier la pensée, il se laisse défaire et refaire par elle.* » (*Op.cit.* : 56). A partir du langage, qui est une certaine manifestation du corps, l'être empirique dépasse l'immédiateté du sensible vers le transcendant intelligible. En effet, le sens n'est pas institué uniquement dans la conscience, encore moins dans l'entendement, mais institué dans le corps, et par lui.

Entre l'ouverture au monde, et l'inachèvement du sens, la signification biaisée par le langage humain est une "expression", sans jamais devenir une "détermination" :

«Le plus grand bénéfice de l'expression n'est pas de consigner dans un écrit des pensées qui pourraient se perdre : un écrivain ne relit guère ses propres ouvrages, et les grandes œuvres déposent en nous à la première lecture tout ce que nous en tirerons ensuite.» (PH. Touchet, 2005 :14)

Il faut se rappeler le fait que l'écriture est un signe de réflexivité de l'expérience humaine, de même que dire le littéraire consiste à faire signifier ce monde incarné dans l'instance textuelle. Etant donnée qu' : « *à travers et par delà le mouvement humain de l'expression, c'est le mouvement de phénoménalisation de l'être qui se fait jour.* » (*M. Merleau-Ponty, 1997 : 23*). Quoi qu'en dise sur la portée phénoménologique de l'art, y compris le littéraire, l'interprétante constitue son fond sémiosique en figurant les liens des signes à partir de la fiction à la corporéité vitale :

« Elle est [par ailleurs] prisonnière de sa vocation savante, tente constamment l'impossible synthèse entre les exigences des sens et celles de l'esprit. Derrière toute signification esthétique, l'acte de création littéraire traîne une énorme signification intellectuelle, qui tend à l'alourdir, à le systématiser.» (C. Dumoulié, 2000 : 63).

I-3-2- Temporalité, espaces symboliques et poétique des lieux :

«La littérature est un art du temps : temps perdu, et temps retrouvé, l'œuvre littéraire dit, à travers les siècles, l'attitude de l'homme face au mystère de la temporalité.(...) [Elle] montre l'homme aspirant à devenir maître de toutes choses, en particulier, sur le plan symbolique, de ce par où, il le sent, s'écoule son être, l'écoulement du temps». (D. Souiller, W. Troubetzkoy, *Op. cit.* : 126). Ainsi, le temps en tant que construction sociale, n'échappe pas aux aléas de la perception humaine, sans pour autant rester tributaire de certaines données naturelles. La temporalité s'avère, au contraire, satisfaisante à certaines représentations d'ordre à la fois éthique et symbolique plutôt qu'à s'offrir en tant que catégories universelles et homogènes. Bien que le temps réel soit homogène, non divisible et immobile; le temps vécu des humains reste dans certaines traditions une illusion²². De surcroît, le temps astronomique et le temps social renvoient à deux réalités irréductibles. Il faut voir du côté des manifestations subjectives du temps essentiellement langagières,²³ mais aussi des manifestations culturelles qui en usent

²² - Il est d'ailleurs soumis en fonction de certaines considérations philosophiques à deux logiques spéculatives : 1/- une vision cyclique du temps comme "un éternel retour" (M. Eliade, 1949) qui fait que toute interruption ou tout accident dans l'accomplissement de certaines activités dans la vie quotidienne résiste au rejet, à la frustration, ou même à toute sorte de perturbation et de désorganisation d'ordre existentiel chez ceux qui l'entreprennent. Dans ce sens, la conception du temps comprend pour l'essentiel l'idée à la fois de la création, du maintien, et de la destruction; 2/- Un temps linéaire irréversible est «pensé en termes d'ordre et d'aboutissement, scandé d'entreprises successives tendant vers des buts qui doivent être atteints, faute de quoi, pour le sujet, l'entreprise perd sa valeur et son sens.» (G. Vinsonneau, 1997-2000 :78).

²³ - Pour ces manifestations subjectives du temps dans des constructions langagières, E. Benveniste (1974 : 82) oppose temps chronique au temps linguistique en tant que deux formes de temporalité, dont les caractères définitoires sont tributaires des traits distinctifs de l'acte langagier "l'énonciation" ; ainsi lorsque l'univers de la signification est celui du récit, le temps est dit chronique (temps du discontinu). Il est quantitatif, repérable par des marques explicites de datations, d'indices historiques, ou par l'établissement d'un système de conjugaison : «opération formelle, logiquement nécessaire pour que les procès puissent être déposés sur un axe de symétrie, en avant ou en arrière d'un point de référence»; il s'agit d'une construction conçue comme "un fait de civilisation" (J.C.Coquet, 1997 : 56). Toutefois, lorsque la signification porte sur le discours dans la mesure où l'instance est ancrée dans le temps "présent" par sa présence (*un être-là : Dasein*) en étant un centre-mobile ou un "actant" : «qui se déplace à travers l'espace et dans le temps» (J.C.Coquet, 1989 : 9-11), le temps devient linguistique. Ce dernier est qualitatif, non mesurable déterminé par des indices à la fois formels inscrit littéralement dans le dispositif langagier dénommé "énonciation" (pronoms personnels, emploi des temps, des modes,...), et substantiels (présence d'un centre de fonctionnement phénoménologiquement sensible)

au cours des réalisations des tâches rien que pour constater l'écart conceptuel et surtout symbolique entre les consciences perceptives de ce phénomène cosmique.

A titre indicatif, et non pas restrictif, l'écoulement du temps vers le vieillissement génèrent l'angoisse dans certaines cultures, notamment occidentales ; alors qu'il est l'expression de la sagesse, de la grandeur, et il est même un repère déterminant dans l'attribution d'une certaine position honorifique chez par exemple les indiens. D'où l'émergence de la notion du *"temps social"*, pour désigner «*la catégorie du temps vécu à un même rythme au sein d'un groupe où circulent des croyances et des coutumes partagés.*» (G. Vinsonneau, *Op. cit.* : 79). En effet, la conception du temps dit social s'inscrit dans une sémio-sphère dynamique qui problématise le pouvoir de refiguration de l'empirie temporelle dans des configurations narratives. Il va sans dire que toutes formes de *"narrativisation secondaire"* de l'expérience humaine -présentation de certains faits psychologiques, d'autres déterminations, etc.)- participe dans la refiguration d'une *"aporétique"* de la temporalité (ou caractères définitoires du temps (J. C. Coquet, *Op. cit.*: 81)). Cette dernière est confrontée à une poétique de la narration au moment où s'entrecroisent spéculations sur la configuration du temps dans le récit et sa refiguration par le récit. Il s'agit bien d'interroger le pouvoir de la narration à articuler concordance discordante du temps phénoménologique (le présent) et la simple succession du temps physique (temps cosmologique ou l'instant). La conjonction qui s'effectue au niveau de la discordance du temps phénoménologique (la narration) tient aux faits suivants : d'une part, suivant la conception de S. Augustin le temps est pensé comme *"distension de l'âme"* car :

«si la présence du passé est le souvenir et celle du futur l'attente, si le présent se distend triplement entre présent du présent, présent du futur, présent du passé, reste que cette discordance " naît de la concordance même des visées de l'attente, de l'attention, et de la mémoire » (confessions XI, Cité in Ph. Huneman, Op. cit.: 173).

D'autre part, le temps raconté devient, à l'antipode de cette première acception, temps humain par l'artisation, ou la "mise en intrigue" en faisant «*"paraître concordante cette discordance"*, et rend[ant] possible le récit en dépit des différences

essentielles et plus ou moins évidentes entre histoire et fiction. (...) [Désignant, ainsi, quasi-personnages, et quasi-événements] le temps peut, en effet, être saisi comme quelque chose du mouvement.»²⁴ (Ibid). Or, P. Ricœur conçoit dans la narrativité, en dépit de son statut médiateur de contradictions, un lieu d'inscription du temps historique, en termes de «fictionnalisation du temps historique, ou d'historisation du récit de fiction.», pour donner lieu à un temps humain qui n'est autre chose qu'un temps raconté (P. Ricœur, 1991 : 185).

Par ailleurs, «la clé du problème de la refiguration réside dans la manière dont l'histoire et la fiction, prises conjointement, offrent aux apories du temps portées au jour par la phénoménologie la réplique d'une poétique du récit. (...) [Aussi] existe-t-il, du côté de la fiction, quelque relation au "réel" que l'on puisse dire correspondre à celle de représentatnce? (...) Entre le passé "réel" et la fiction "irréelle" l'abîme paraît infranchissable. (...) Les fictions ont [toutefois] des effets qui expriment leur fonction positive de révélation et de la transformation de la vie et des mœurs, [voire de la praxis].» (P. Ricœur, Ibid. : 182-185)²⁵.

Dans une optique opérationnelle, du moins dans la sémiotique objectale des années soixante, une normalisation du temps objectif permet de localiser les différents programmes narratifs; d'une part, en éliminant les indications temporelles relatives au nunc du message, d'autre part, en mesurant le temps en durée à partir de l'aspectualisation. De la sorte, le temps est conçu suivant le principe de «non concomitance temporelle, construit sur un "alors" indépendant du message.» (A. J. Greimas, 1966), mais inhérent à des articulations aspectuelles principalement "l'inchoatif", "le duratif", et "le terminatif". La prépondérance de la description des "états", et de leurs transformations à partir du duratif -intervalle temporel assurant le passage d'un équilibre à un autre- se fonde sur un seul repère temporel "le alors de la narration", tout en disqualifiant la mobilité du sujet de discours. En outre, "l'être" et "le faire" semblent spécifier sa syntaxe élémentaire, et cantonner la description des événements du monde dans une perspective discontinue, en énoncé(s) de jonction, et énoncés de transformation. Quant au procès évolutif,

²⁴ - Les apories de la temporalité ont engendré plusieurs conceptions critiques et phénoménologiques partant du temps de l'âme et celui du monde, au temps objectif intuitif et invisible pour voir dans le temps qu'un concept "vulgaire" (P. Ricoeur, 1991 : 439).

²⁵ - Cf. annexes.

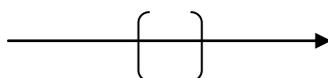
Greimas retient la conversion du faire en procès; ou une certaine succession de sèmes aspectuels concaténés : la "*détensivité*" surdétermine la relation entre l'inchoatif et le duratif alors que la "*tensivité*" surdétermine la relation entre le duratif et le terminatif. Toutefois, la consommation graduelle par une séquence aspectuelle ou celle du "devenir" (évolutif) est le lieu du "faire" ou de transformation des états, pour préserver le durable à "*l'état ou l'être immuable*". Avec le tournant épistémologique ayant vu le jour avec la sémiotique discursive ou subjectale, le devenir se voit réintégrer dans la catégorie du "*continu*"; laquelle perspective impose de compulser l'expérience temporelle suivant une organisation transphrastique. Ainsi sur ce dernier plan, les instances énonçantes constituent des centres de discursivité (*marques formelles: les déictiques, pronoms personnels, noms propres, instance de discours, etc.*), et qui avec le temps forment des catégories fondamentales de discours. Le repérage des univers modaux caractérise l'univers de la signification (J.C.Coquet, 1985 : 129) inhérent à cette expérience temporelle; «*et le point d'ancrage correspond suivant le primat de la perception*» au couple présent/présence ; l'expérience du corps, dès lors, devient un référentiel :

«*Dans chaque mouvement de fixation, mon corps noue ensemble un présent, un passé, et avenir, il secrète le temps, ou plutôt il devient le lieu de nature où, pour la première fois, les événements, au lieu de se pousser l'un dans l'autre dans l'être, projettent autour du présent un double horizon de passé et de l'avenir et reçoivent une orientation historique.*» (M.Merleau Ponty, 1945 : 277)..

Ainsi, l'acte de prédication sert à incarner le réel dans la mesure où il rend possible la présence des instances énonçantes : «*tout est prédication; tout est affirmation d'existence.*» (E.Benveniste, Cité in J.C.Coquet, Op. Cit. : 61); tandis que l'acte d'assertion permet d'affirmer la position du sujet-relais du "*non sujet*". Selon M.Merleau-Ponty (1960 :197), le temps est co-extensif à l'instance énonçante : le temps est dit asymétrique si l'instance discursive valorise le passé ou le futur (*cas de tiers actant*); il est toutefois à double orientation, ou à double horizon de "passé et de l'avenir", ou encore "*pure durée*" si l'instance discursive est centrée sur le présent (*cas du prime actant : sujet / non-sujet*) (J.C.Coquet, Ibid : 70). En effet, le corps singulier du sujet incarne le code langagier, culturel (symbolique) à partir de la transformation de ses éléments

en propriétés de ce même corps, investies de tout ce qui le singularise "*la non personne*" ou "*le temps -espace*" (E. Benveniste, Cité in A. Decrosse, *Op. cit.*: 172). La perception du corps ou du sujet "*ancré dans le temps*" répond au principe ou à la métaphore du flux "*une manière particulière de fluer*", ou à une sorte de bouger "*le bougé du temps*" (M. Merleau-Ponty, 1960 : 197)

Entre temps chronique, exhibant le paradigme de l'amont et de l'aval séparant deux objets ou deux états d'un objet (*l'avant et l'après*), et temps linguistique ou dit mnésique (*paradigme du futur/présent/passé*), celui du trajet d'un seul objet par rapport au corps posé dans le fleuve schématique, plusieurs diagrammes ou simulacres de schèmes ont été proposés pour cerner le champ phénoménal afférent à cette expérience temporelle. Pour adopter²⁶ à la fois la métaphore du flux²⁷ amplement développée par A. Decrosse, ainsi que le paradigme de l'opération métalinguistique d'objectivation ou de subjectivation du temps proposé par J.C.Coquet, une tentative de synthèse s'avère à ce niveau d'un apport considérable pour qualifier l'expérience temporelle comme champ phénoménal occupé par une instance singulière «*l'intuition du temps surgit spontanément dans nos expériences et perceptions naturelles.*» (A. W. O. Owandjalola, 2004 : 305). Aussi, les schémas suivants permettent-ils de rendre compte des différents niveaux de perception de la temporalité dans des productions langagières ou fictives :

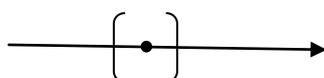


²⁶ - N.B. : Pour des raisons à la fois méthodologique, et opérationnelles, les exemples proposés seront soit empruntés à J. C. Coquet dans *La quête du sens* (1997 :81-103), soit confectionnés mais toujours en empruntant le principe de leur fonctionnement à la même théorie.

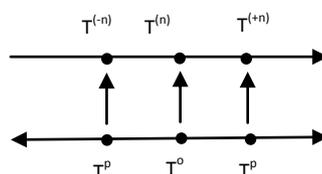
²⁷ - Selon M. M. ponty le temps est « ensemble d'intentionnalités qui constitue le temps vécu. Il n'a pas une existence en soi, c-à-d le surgissement du temps et impensable hors du sujet. [Raison pour laquelle] (...) le temps n'est pas une substance fluente, et il n'est pas comparable à l'écoulement d'un ruisseau comme le suggère la métaphore d'Héraclite. (...) nous admettons la présence d'un sujet voyant et la vue du ruisseau dans son unité indivise et non pas dans son écoulement.» (A. W. O. Owandjalola, 2004 : 306). Toutefois, le temps de la perception est subjectif ou encore intersubjectif où s'affirme la constitution de "l'ego transcendantal" et l'intuition du temps est affaire «des sensations des objets réels». Ainsi, les parties du temps (passé/ présent/futur) sont des moments abstraits d'une structure unique, à savoir de la présence de soi à soi, de la présence à autrui, et de la présence au monde.

Légende : la flèche \longrightarrow marque trivialement le sens du temps, le point [●] désigne l'instance énonçante, $[\]$ les crochets ou les parenthèses mobiles pour marquer les frontières instables d'un champ phénoménal, T_0 : l'instance énonçante d'origine est marquée par le moment objectivé ou subjectivé $T^{(-n)}$, $T^{(n)}$, $T^{(+n)}$ (Visée rétrospective, visée concomitante, ou visée prospective), la flèche verticale prise en charge par l'instance énonçante (instance originaire T_0 , instance projetée T_p , à partir de T_0).

Ex 1: Elle soutiendra sa thèse le 02 septembre 2009.



Le point symbolise en fait "la présentation orale d'un travail de recherche" : l'instance énonçante (**x**) expose un objet (contenu) (**y**) à une personne ou groupe de personnes (**z**). Les deux crochets encadrent l'évènement [] borné dans un intervalle de temps projeté en avant par rapport à l'instance énoncée ou la date d'énonciation (*présent formel ou subjectif*). Ainsi, la prise en compte du champ phénoménal instable d'une instance d'origine donne lieu au schéma suivant :



A- Champ phénoménal instable d'une entité d'origine

Le fléchage horizontal dépend non seulement de l'ordre d'apparition chronologique des phénomènes; mais aussi de la double orientation rétrospective ou prospective de la saisie. Le mouvement perceptif est le flux qui assure la co-présence des figures dans le champ sensible; la présence est, en effet, le devenir spatio-temporel.

«La capacité du texte littéraire à produire des effets de présence reposant sur le pouvoir déictisant de l'énonciation (...). Cette catégorie de la présence, [celle de présentification selon Greimas], dont les deux termes extrêmes sont l'absence et la présence, admet des états intermédiaires, comme l'attente et le manque.» (J. Fontanille, "Sémiotique littéraire et phénoménologie", in Du corps présent au sujet énonçant, Ibid : 178)

Au demeurant, le corrélat syntaxique de la présence et de ses différents degrés sensibles est "l'efficience"; une certaine présence perceptive nécessaire à l'établissement de la croyance à l'égard de l'univers fictionnel. Cette même efficience engendre une rationalité cognitive, sensible, et dans certains cas mythique ou même magique. Toute coprésence discursive de contenus est dotée de modes distincts de l'existence : mode virtuel (absence), mode potentiel (attente), mode actuel (manque), et mode réel (présence). En fonction de ces degrés d'existence, transposé sur le paradigme mnésique assimilé à la métaphore du flux (le dynamisme), deux tableaux synthétiques sont proposés en vertu d'une réflexion déontique :

	Futur	Présent	Passé
Epistémique Déontique	Devoir être et ne pas pouvoir se faire	Devoir être et pouvoir se faire	Devoir être et ne pas pouvoir ne pas « se faire »

Tableau n°4 : Dynamisme actantiel selon le paradigme mnésique²⁸

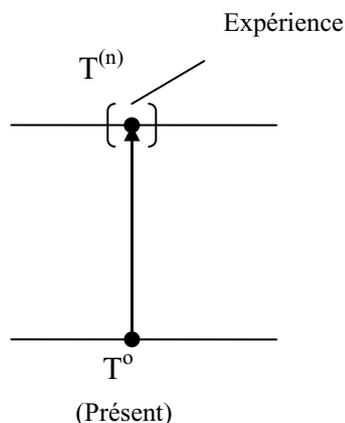
Le tableau représente le devoir être comme une modalisation épistémique. La subjectivité est manifestée sous le regard téléépistémique ; quant à l'objectivité elle apparaît dans le dynamisme interne du potentiel (*avec ses minima et ses maxima*) dans une lecture actantielle; une entité objectale se trouve contrôlée à la fois par une modalité déontique et une modalité télé-épistémique. La prise en compte des procès intentionnels permet de décrire "le cours d'évènements" suivant une conception dynamique.

Empruntons à ce stade l'exemple de J.C. Coquet :

Ex : Je vois l'avion piquer sur moi.  Il existe deux actants qui sont mis en scène. (S) sujet : décrit dans son présent une expérience perceptive singulière celle

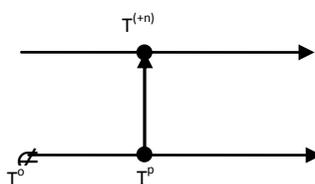
²⁸ - Tableaux n°4 et 5 sont proposés respectivement par (A. Decrosse, 1993 : 174-176).

d'un objet (O) à grande mobilité; le procès dénommé "piquer" le suppose. Il s'agit bien d'un temps subjectivé en visée concomitante qui sera schématisé comme suit :



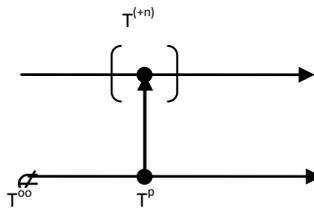
B- Temps subjectivé à visée concomitante

Or, quel critère permet-il de distinguer entre expérience/événement? Il revient à l'instance originaire et non à la forme d'indicateur (je/il) de fournir des déterminations sur la nature des procès. Retenons un second exemple celui de H. Bergson (1938-1987 : 12) : «*Quand on veut préparer un verre d'eau sucrée (...), force est bien d'attendre que le sucre fonde.*». Force est justement d'assimiler le temps à la durée ou à un intervalle borné. Considérons le deuxième fragment de cet énoncé : «*il faut attendre que le sucre fonde*» la visée est prospective exprimant l'attente, à ce niveau le temps est objectivé en se rapportant à une expérience de laboratoire à partir d'un calcul du temps de l'expérience «*états des choses* ».

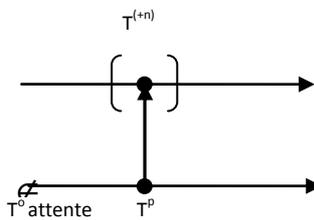


C- Temps objectivé à visée prospective

«*L'attente renvoie, en effet, à une sorte de valeur de vitesse associé à l'idée du procès en question, à une "image-temps" qui double le comportement objectif du procès phénoménal.*» (A. Decrosse, Op. cit. :178).

**D- Temps objectivé à visée dynamique**

Le cas d'un désir, d'un besoin, ou d'une demande, le phénomène de l'attente devient patent ou manifeste ; il requiert la dimension temporelle d'anticipation : «*un jet en avant de soi de l'agent lui-même.*» (P.Ricoeur, 1990 : 107) dans un temps subjectivé.

**E- Temps subjectivé à visée anticipative**

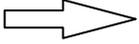
En fonction du degré de satisfaction des besoins, la temporalité s'assigne dans une situation objective la fonction des possibles, tout en attestant un certain moment d'arrêt ou de figement en un "pur état de choses", non modalisé quand le procès se trouve heurté à un obstacle de réalisation :

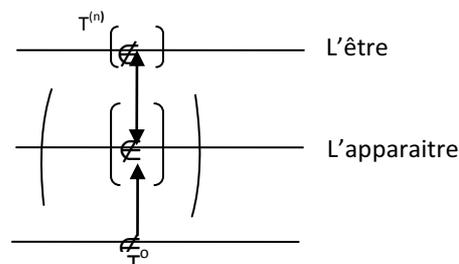
	Futur	Présent	Passé
Valeurs	Impossible (utopie)	Possible (projet)	Etat de fait pur(-)
Mode d'être	Virtuel	Actuel/critique	Réalisé

Tableau n°5 : Modes d'être en procès suivant les valeurs temporelles

Du côté du passé, le présent peut engendrer le début du réalisé dans une visée rétrospective; tandis que dans le monde des besoins, la visée est prospective. "L'éternel retour" par la biographie actantielle prend l'aspect interminable, répétitif, et trivial qui caractérise le struggle for life du quotidien. Ce temps non fatal, biographique, mi-objectif, mi subjectif, est celui des transformations de l'état visé,

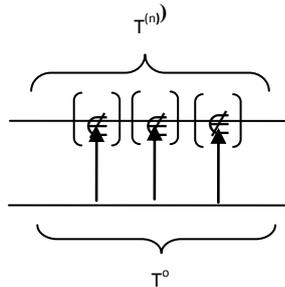
rendu significatif par une perspective dynamique et intentionnelle assurée par l'actant (A. Decrosse, *Op.cit.* : 177). Ainsi, ce processus du "faire de l'actant." est non seulement modalisé téléo-épistémiquement (conscience perceptive), mais aussi déontiquement (modalité ontique : existentielle) assimilé à un devoir-être intentionnel «*le temps ontique presse.*» (*Ibid*). Le mode d'être du présent réalisé ne relève pas de la pure perception du temps mais de celui de l'intelligible temporel. Or, la perception des devenirs de l'aura modal singularisent les objets et les états dans une sorte de crise de réalisations ou de procès de virtualisations. Quand le réalisé ne survit pas à la revirtualisation comme processus répétitif de sa réalisation, il correspond, le cas échéant, à un évènement. La persistance, en revanche, et la répétition dans la boucle du temps d'un fait est un état. Quant au procès, il est envisagé comme un réalisé saisi dans ses moments de crise, sans pour autant le concevoir dans sa valeur réitérative. A vrai dire, le procès acquiert une qualité rythmique, en satisfaisant à la norme de patience ou d'attente. Toutefois, sur cette question du devenir, il faut prévoir l'écart para-phénoménologique des images-temps entre l'intériorité et l'extériorité ou le temps subjectif et le temps objectif. A titre d'illustration, reprenons l'exemple (J. C. Coquet, *Op. cit.*) :

Ex : Vous avez cinquante-deux ans! Vous en paraissez trente! Comment faites-vous! Pour ne pas vieillir!  . L'âge réel est celui enregistré dans l'acte de naissance (l'état civil), il est du ressort du temps objectivé; toutefois, l'âge apparent ou l'apparaître du sujet relève du temps subjectivé ; celui du psychisme. Certainement, les deux écrans; celui du psychisme et celui de l'environnement sont connectés parfois de façon implicite, générant une sorte de confusion entre un devenir eidétique et un devenir phénoménal; d'autres fois de façon explicite en attestant l'écart ou la différence entre les deux devenirs.



F- Temps objectivé et temps subjectivé juxtaposés à visée concomitante

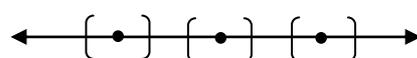
Un glissement du temps objectivé vers le temps subjectivé ou une sorte d'insertion de l'un dans l'autre en une visée concomitante. Dans une réflexion eidétique ou existentielle, en attribuant à chaque moment d'une vie la même valeur que d'autres cellules du temps juxtaposé, les temps objectivés seront ceux de présents isométriques.



G- Temps objectivés superposés à visée concomitante et isométrique

La rationalité cognitive ou spéculative de ce temps pensé est celle de la narration et non du temps psychique ou chronique. Laquelle rationalité consiste à s'appropriier le temps, dans une certaine manière, à le subjectiver : *«une vision particulière de certaines propriétés des objets du monde manifestant un regard singulier ou unique du sujet apercevant le temps.»*. Ce champ de perception essentiellement éphémère correspond à des moments intercalés ou encore superposés sans qu'il y ait une séparation très nette entre chaque moment de perception réservé à un objet en particulier.

Ainsi, certains facteurs environnementaux, tel que la forte luminosité, interviennent dans certains cas pour influencer "les vues" des objets en rendant leurs formes mouvantes, incomplètes, ambiguës ou même multiformes ; par voie de conséquence, ils restreignent le champ de perception pour que les objets *«retournent à l'univers de l'angoisse, celui du temps objectivé.»* (J.C.Coquet, *Ibid* : 92). Au lieu de :

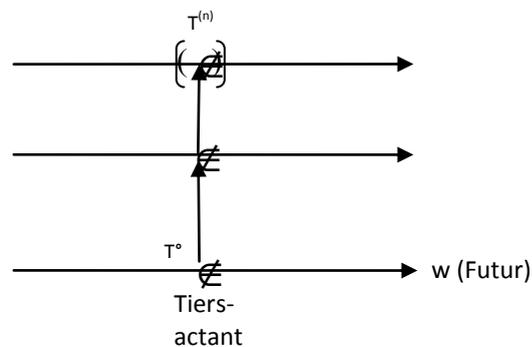


H- Temps subjectivés intercalés à visée dynamique

, il faut penser à



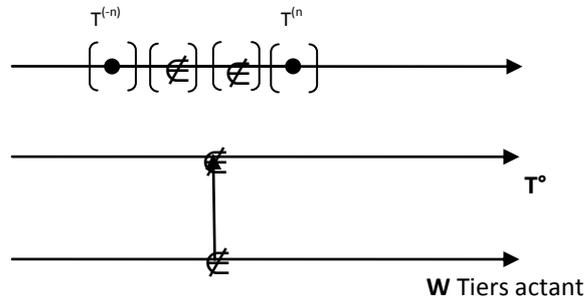
Il s'agit bien d'un renversement du temps subjectivé, qui peut engendrer d'autres cas, notamment celui de la perception du temps existentiel (celui de la mort/vie). Même vécu par le corps propre ou par une subjectivité singulière, la relation d'hétéronomie dans le temps cosmique unidirectionnel (progressant du point X jusqu'au point W) révèle le fait que les évènements sont programmés par un tiers-actant, un régulateur de l'hétéronomie, qui transforme le temps subjectivé en un temps objectivé. Le temps du tiers actant est schématisé comme suit (J. C. Coquet, *Op. cit.*):



J- Temps objectivé du tiers actant à visée programmatrice

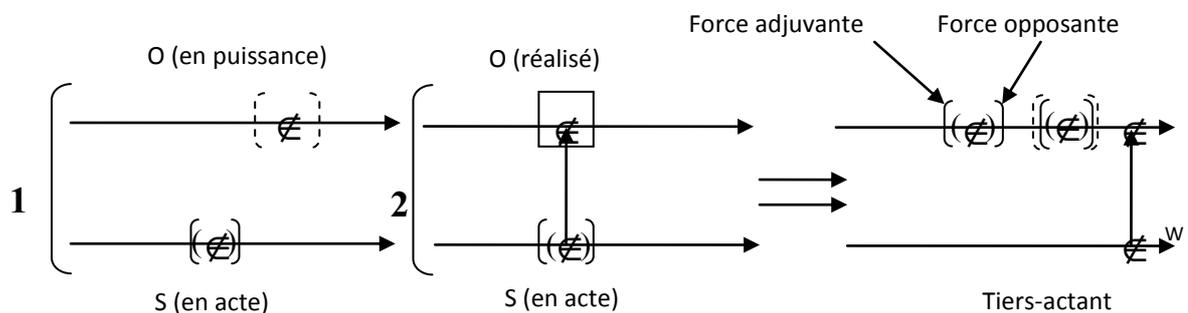
Le renversement de l'expérience dans un évènement, signe du passage à l'hétéronomie, se manifeste notamment dans le discours mythique ou historique. Se soustraire à la temporalité dans certains cas, entre autres le discours liturgique, fait que les évènements et les actions s'inscrivent dans une sorte d'histoire collective. Le diagramme représentatif dans ce cas de figure est un simple trait continu sans orientation : ——— propre au temps chronique ou objectivé. Par ailleurs, ce genre de discours de religions atteste la présence d'un acte d'alliance entre plusieurs histoires, composant l'Histoire collective des croyances, mais gardant au même temps l'évolution prospective (l'enchaînement chronologique) entre les faits marquant ces mêmes histoires individuelles; ainsi le tiers-actant commande l'acte narratif de l'instance d'origine dans la mesure où les différents devenirs sont relatés au présent

dans une visée concomitante du moins parce qu'il s'agit d'une reprise d'un même pacte.



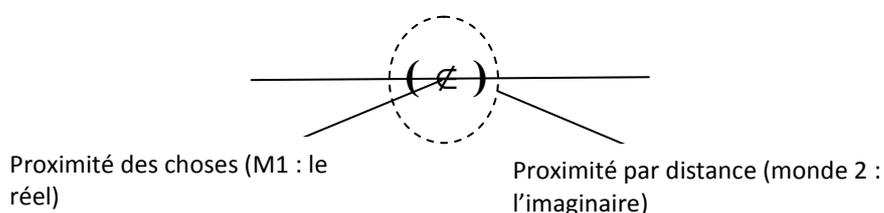
k- Temps objectivé du tiers actant à visée prospective et concomitante pour des temps subjectivés

Or, l'évolution naturelle des choses est soit freinée soit (aidé) poussée en étant soumise à la force dite d'attraction (J.C.Coquet, *Op. cit.* : 95). De surcroît, la relation d'autonomie représentant le futur glisse facilement vers l'hétéronomie; le principe d'intentionnalité marque le mouvement et la transformation du sujet dans sa quête et la volonté d'atteindre "l'objet" : «se laisser advenir à soi est le phénomène originaire de l'à-venir.» (M. Heidegger, *L'être et le temps*, Cité in, P.Ricoeur, 1985 : 103-104). Entre vouloir atteindre un objet "en puissance", et son atteinte "sa réalisation comme effectivement présenté", les conditions temporelles du sujet doivent converger avec ceux de l'objet "réel"; autrement dit l'objectivation atteint l'instance énonçante-sujet tout autant que l'objet quand le temps objectivé enclot le temps subjectivé : l'évènement/l'expérience.



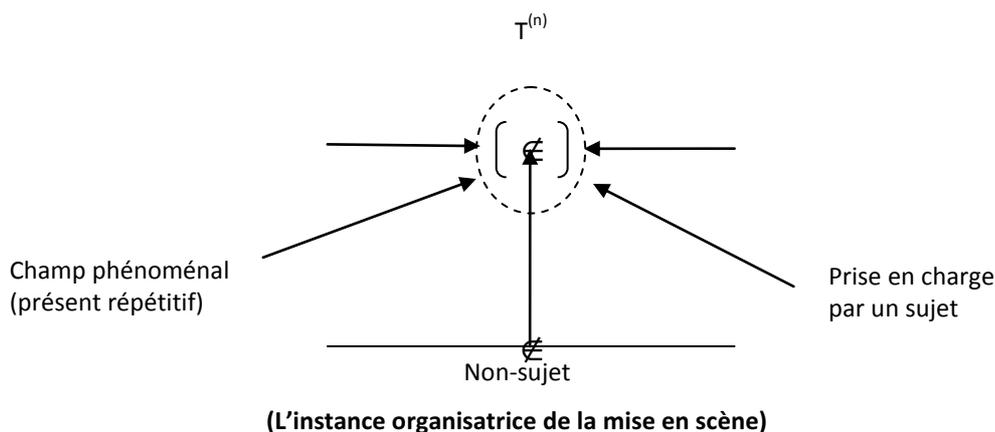
L- Objectivation du temps du sujet et de l'objet à visée concomitante par la force d'attraction du tiers-actant

Sans que le tiers actant représente cette force d'attraction, ou d'hétéronomie, l'instance d'origine-sujet déploie dans ces actes cognition et perception immédiate. «*Le présent n'est pas un point, il est le constant épanouissement circulaire de l'être en perpétuelle vibration.*» (M. Blanchot, 1959 : 89); cet épanouissement circulaire s'étend au-delà même du corps propre, des horizons du "*réel du mode commun*"; pour relever d'un second univers "*un monde du soi*" imaginaire, parfois champ de "*proximité par distance*". Dans ce second univers, le temps s'accélère d'autres fois se ralentit, se déploie en un grand intervalle ou même se condense et acquiert par un processus d'alignement des propriétés singulières : *c'est un temps du non-sujet, du corps propre (la puissance- un je peux), et de la chair (le sensible : jouissance/souffrance); il permet l'accès à la texture imaginaire du réel (Cf. M. M. Ponty, 1964).* Le champ perceptif des objets n'est pas seulement réduit à des spectacles ou des vues; mais il engendre de plus l'intuition comme auscultation ou palpation en épaisseur pour appréhender les objets dans leur "*contact distant*".



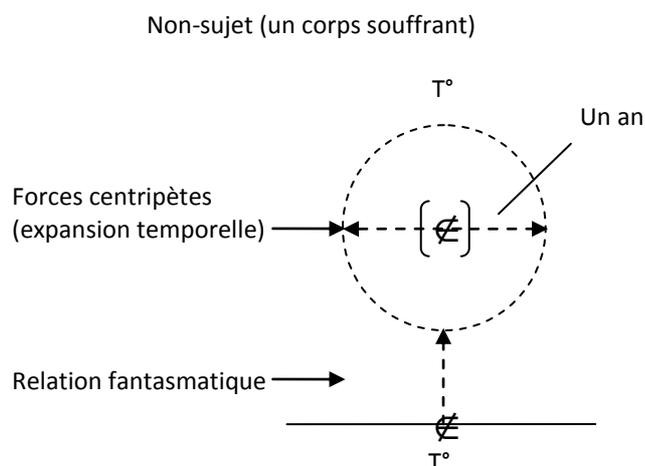
M- Epanouissement circulaire de l'être : subjectivation du temps du non-sujet à visée imaginaire

L'instance corporelle (non-sujet) et non celle du jugement (sujet) expérimente la durée à partir de la perception de faits et non celle de vision d'évènements : expérience d'un corps "*percevant*", "*plaintif*", ou désirant un objet qui arrive dans certains cas même à concilier les deux extrêmes de temps "*lenteur/vitesse*", en fixant le regard sur un objet mobile. La superposition des deux expériences inachevées fonctionne en un dédoublement (l'un dans l'autre), et l'absorption du temps dans le seul présent sur le mode fantasmatique.

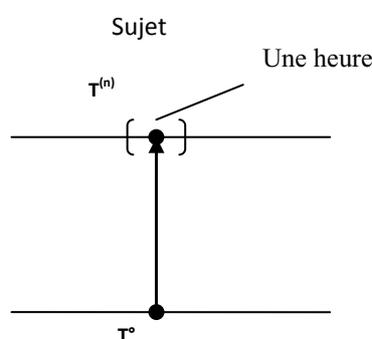


N- Dédoublement du temps de l'objet par un non-sujet en un présent répétitif sur le mode fantasmatique

Bien entendu, le temps du non-sujet n'est pas réservé à la fiction romanesque, mais il renvoie également au temps du mode commun. Ainsi, du côté des instances romanesques, les dialogues permettent un certain appui entre le sujet et le non-sujet dans une sorte d'alternance de position (s) interactionnelles. A la question : "*comment faites-vous pour ne pas vieillir?*" La réponse comprenait un temps subjectivé, présenté par contre sur le mode fantasmatique : «*C'est un secret. D'ailleurs cela ne me dispense pas d'être malade. Cet après-midi, j'ai vu mon médecin traitant : tension artérielle : 29/13. Elle ne m'a pas laissé partir et m'a gardé un an. IL sembla surpris par la réponse qu'il venait de faire et resta interdit : il avait dit un an; il voulait dire une heure.*» (J. C. Coquet, *Op. cit.* : 100). Dans ce monde imaginaire, le temps objectivé est déployé d'une heure à un "an"; il est devenu subjectivé même si la numérotation appartient de droit au temps objectivé. Par ailleurs, le lapsus est le signe verbal d'une perturbation psychique ou d'une angoisse qu'a fait prolonger le temps en une longue durée. Toutefois, la prise de conscience qu'il s'agit d'un lapsus a pris un moment de recul ou de paralysie, puis d'une mesure de rectification. Ces deux moments entrent dans le champ du monde commun.

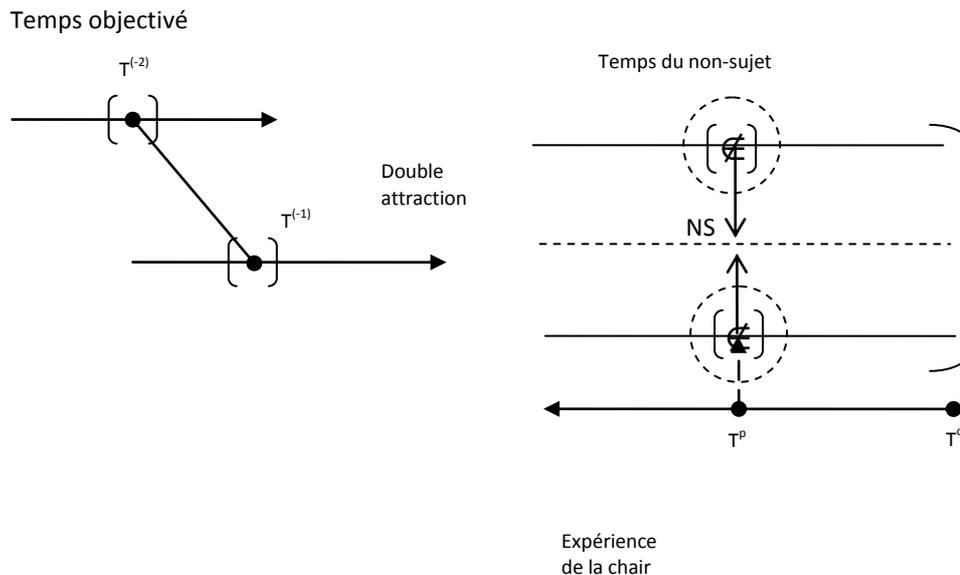


O- Expansion temporelle pour le non-sujet sur le mode fantasmatique



P- Prise de conscience du temps du non-sujet par le sujet (objectivation du temps subjectivé)

Un autre cas de figure est celui de "la mise en ligne du temps", dont l'expérience du non-sujet précède la prise de contrôle par le sujet. Il s'agit de deux expériences vécues et relatées par la même instance énonçante, mais objectivement les événements sont séparés par plusieurs années. L'histoire d'alors et du maintenant se confondent, s'entremêlent dans une unité étrange alliant souffrance du corps, et souvenir d'apaisement de cette souffrance : «deux moments disjoints chronologiquement deviennent concomitants à la suite de l'opération d'attraction effectuée par le non-sujet (plan médian en pointillé). Cette identification des expériences $T^{(-2)} = T^{(-1)}$ suppose ici l'atemporalité du corps propre et de la "chair". L'instance projetée par l'instance originaire, celle du narrateur-écrivain ($T_0 \rightarrow T_p$), prend ensuite en charge «un processus qui lui était de droit étranger.» (J.C.Coquet, *Op. cit.*: 102).



Q-Atemporalité du corps propre

En effet, le devenir phénoménal a affaire à une image-temps et à une image-espace du moment que tout récit règle son ordre « *tantôt sur des dessins d'une topo-logie, tantôt sur les exigences d'une chronologie.* » (Ph. Boyer « *Topographies pour jeux de pistes* », 1982 : 9, Cité in P. Brunel, 1995 : 134). Or, la subversion de l'ordre des chronologies ou même des topologies appartient de droit à la nouvelle lignée du nouveau roman (*Ibid.*).

«Ce qui importe pour l'orientation du spectacle, ce n'est pas mon corps tel qu'il est en fait, comme chose dans l'espace objectif mais mon corps comme système d'actions possibles, un corps virtuel dont le lieu phénoménal est défini par sa tâche et par sa situation. Mon corps est là où il y a quelque chose à faire.» (M. Merleau-Ponty, 1945 : 289)

Ainsi, la spatialité du corps suppose une possibilité d'engagement dans l'espace vécu non pas comme espace géométrique de déplacements et de positions, mais celui d'un pouvoir de prise dans une situation. La spatialité du corps, et celle des mouvements se

trouve, alors, modifiée par un certain pouvoir d'action géré, à son tour, par "*des annexes techniques*" : le cas du bâton de l'aveugle qui devient l'analogue d'un regard, que son extrémité se transforme en zone sensible "*le toucher*"; il s'agit bien à partir de l'habitude d'exprimer le pouvoir de dilater l'être au monde, ou de changer l'existence en s'annexant de nouveaux instruments. En effet, « [*l'espace*] *ce n'est ni un objet, ni un acte de liaison du sujet, on ne peut les observer, puisqu'il est supposé dans toute observation, ni le voir sortir d'une opération constituante, puisqu'il est essentiel d'être déjà constitué...* » (M. Merleau-Ponty, *Op. cit.* : 294). L'espace, où se situe les objets ainsi que les mouvements du sujet, ne se constitue que par "*l'activité perceptive*" (Ch. Lenay, F. David-Sebbah, "*La constitution de la perception spatiale. Approches phénoménologique et expérimentale* », in 2001, http://www.intellectica.org/archives/n32/32_02_lenay&sebbah.pdf). Cette dernière tient compte de la dimension de la profondeur, en lui permettant de caractériser "*un corps propre*" doté "*d'une spatialité originare*". Certes, d'un point de vue opérationnel la profondeur n'est visible que si elle s'offre à une analyse réflexive, faute de la distance ainsi que de l'impression sensorielle relative à la dimension orthogonale au plan des capteurs (la rétine), mais une sorte de "*grandeur apparente*" fait que l'image psychique constante de l'objet devient une image physique ou pathologique dépendante de l'expérience de la convergence et de la taille de l'objet perçu. La grandeur de l'objet est saisie de façon inconstante en fonction de sa convergence oculaire : l'objet devient plus petit que sa taille réelle en étant un peu distant; il retourne à sa taille ordinaire puis se voit grandir en s'approchant de l'image rétinienne. Il se trouve que la perception de la distance est fortement liée au "*stéréoscope*" et aux "*illusions de la perspective*". Toutefois, la variation de distance d'un objet en profondeur se comprend comme une variation d'un pouvoir de prise sur lui : Merleau-Ponty assimile la distance à «*la situation de l'objet à l'égard de la puissance de prise.*» (*Ibid* : 303), dont l'éloignement : «*offre [au] regard des prises moins nombreuses et moins précises, qu'il est moins strictement engrené sur [le] pouvoir explorateur.*» [*Ibid* : 302]. La quasi-synthèse des perspectives est temporelle; elle est celle de "*transition*" et du passage de l'une à l'autre dans une sorte de redécouverte de l'origine de la position spatiale dans la situation ou «de la localité pré-objective du

sujet qui se fixe à son milieu. Ainsi, l'expérience elle-même du corps propre devient conditionnée par l'action comprise comme motricité «*pensée objective du mouvement ou réalisation d'une intentionnalité originaire*».

L'espace constitué est en amont non thétique mais corporel rattaché à l'action comme un "*je peux*", et non pas uniquement comme un "*je pense*". Les relations organiques du sujet et de l'espace proviennent d'un "*sujet au-dessous du moi*", d'un esprit captif et naturel, celui de la "*corporéité*". Ce système de «fonctions anonymes, qui enveloppent une fixation particulière dans un projet en général, n'est pas réduit à un corps momentané en tant qu'instrument des choix personnels se fixant sur tel ou tel monde; mais il correspond à un premier niveau d'orientation spatiale, d'une "*tradition pré-personnelle*" ou d'une "*préhistoire*". Sachant que «*convergence, grandeur apparente, et distance se lisent l'une dans l'autre, non que le sujet de la perception pose entre elles des relations objectives, mais au contraire parce qu'il ne les pose pas à part et n'a donc pas besoin de les relier expressément.*» (M. Merleau-Ponty, *Op. cit.* : 302), toute perception est assimilée à une activité incarnée dans un corps mouvant et actif dans une dynamique concrète de son couplage dans le milieu. Décrire l'apparaître des phénomènes consiste, de prime à bord, à mettre en valeur "*l'épochè*"²⁹, et par voie de conséquence valoriser une description à la première personne "*je*" est "*tous*" au sens de "*chacun*" et non "*n'importe qui*".

D'une certaine sensibilité à l'espace en saisissant au mieux «*l'état poétique* » du texte, la spatialité tend à faire parler l'espace en organisant sa propre représentation. A suivre G. Genette (1969 : 44), une spatialité est tout d'abord élémentaire dont : «*ni l'espace géométrique ordinaire ni l'espace de la vie pratique ne nous permettent de ressaisir l'originalité.* » (M. Blanchot, *Ibid* : 45). Sous un mode d'être spatial, cette forme, inhérente au système langagier essentiellement implicite, se voit manifestée et accentuée dans le dit littéraire ; sa reconnaissance dans le texte ne doit être tenue

²⁹ -Rediriger l'attention sur ce qui apparaît à la conscience.

pour accidentelle ; il s'agit bien d'une « *disposition atemporelle et réversible des signes dans la simultanéité d'un texte.* » (P. Anraix-Jonchière et A. Montandou, 2004 :87), voire une topo-poésis ou pure topique (J-G. Tamine, 1996 : 73).

Toutefois, les contrées inconnues dans lesquelles transportent ses lecteurs, une sorte de géographie textuelle dicte la configuration et commande la visualisation des phénomènes physiques d'un espace. Le terme, en effet, est d'une élasticité marquante dans le sens où « *combinant intentionnalité et infigurabilité, l'espace ni pas le lieu, on dira plutôt un rapport au lieu, et à ses orientations.* » (M-C. Ropars Wuillemier, 2002 : 09). Ainsi, l'espace requiert l'essence ou l'abstraction pure sous un mode singulier ; tandis que le lieu localise en termes de la singularisation les frontières et les territoires, voire d'une géographie : « *le lieu donne donc corps à l'espace, en est la manifestation tangible, tandis que l'espace fait vivre le lieu, en actualise les virtualités dimensionnelles.* » (P. Anraix-Jonchière, 2004 : 6).

Au demeurant, l'espace symbolique se définit, en dehors des aspects géométriques, comme « *celui dans lequel le sujet est en mesure de se représenter lui-même.* » (D. Souiller, W. Troubetzkoy, 1997 : 26). A l'encontre de l'espace naturel, espace perçu dont les structures relèvent d'une logique géographique, de dynamismes, de causalité qui rendent raison de l'évolution des paysages qui le constituent (*Ibid* : 27) ; l'espace symbolique, espace social, « *est balisé de marques et de repères, par lesquels les hommes se l'approprient en l'intégrant à leurs systèmes de rencontres.* » (*Ibid*) ; un espace de rencontre ou de présence de l'autre est un lieu de socialisation, et par conséquent, de représentation. A ce propos, toutes les dimensions, et les valeurs des objets se fixent et se représentent dans l'espace (*qu'il s'agisse d'espace de scène ou de perspective*). Pour ainsi dire, l'espace symbolique rompt la continuité homogène de l'espace perçu par le mode de la territorialisation, à la base de division et de morcellements structurés à partir des dynamiques de relations sociales et institutionnelles ; à titre d'exemple l'espace de voisinage est à la fois une espace privé et espace de proximité « *il s'agit d'un paysage familier de communication permanente*

et non occasionnelle ». Contrairement à l'espace négocié ou conventionnel, qui organise les équivalences symboliques entre les partenaires ; l'espace de la confrontation, est imposé par un rapport de forces, en mettant en cause la pérennité même de la socialisation. A vrai dire, l'espace symbolique est un espace de pensée, de rationalité qui autorise des appropriations de l'espace par le sujet, sa forme culturelle et symbolique se cristallise en un usage ritualisé, institutionnalisé, ou même poétisé. A cette rationalisation symboliquement fonctionnelle s'ajoute une sorte de rationalisation de l'espace par une géométrie, non par la réalité de sa perception le sujet en une sorte de « *d'espace pensé* » (Ch. Bouleau, 1974) d'un calcul de sa géométrie se rationalise la perception et l'espace acquiert un statut épistémique : d'un côté, de par la scientificité de sa géographie, l'espace requiert un statut didactique ; d'un autre côté, de par sa persévérance dans le temps, l'espace fait appel à une mémoire constante ayant conscience de sa dimension temporelle. Straboniski parle de « *signe mémoratif* » dans (J. Starobinski, J.-J. Rousseau, 1957 : 294-295) : « *le signe mémoratif est donc une médiation, mais qui intervient pour établir la présence immédiate du souvenir,...Ainsi, l'herbier, par une sorte d'artifice légitime, constitue une réserve de passé, et par là-même une réserve de plénitude heureuse.* ».

Mais quelle « *poétique des lieux* » incarne-t-elle la singulière spatialité en oscillant entre « *un encore vide* » à un « *trop plein* » ? Une véritable refondation ou création, après tout trans-port, et trans-fert de l'espace se fait suivant d'indéfinis dosages, de déplacements, et de métamorphoses : des territoires vierges à des géographies saturées, s'effectue une interminable reconfiguration du « *réalème* », une sorte de référent-repère transposable à merci (P. A-Jonchière 2004 : 6). Or, le réalème se perd parfois dans le mot, dans le cas d'un espace amorphe, ou dans la déterritorialisation, lorsqu'il s'agit de parasiter les possibles connexions avec le réel. Cet artifice scripturaire aspire à une sorte de libération et d'éclatement des repères, en échafaudant des lieux inédits par le truchement de juxtaposition, d'interpolation, de surimpression, ou de constructions erronées, et de textualisation très nuancée. A ce

niveau, une géographie imaginaire s'impose pour jouer des liens diffus avec le réalème, et déjouer les affects de l'instance esthétique à partir de transcription de foyers fantasmés, parfois même anarchique et de scène, du pathogène à la transgression, etc. Par voie de conséquence, la poétique des lieux est une invention de lieux à travers une picturalisation du monde extérieur métamorphosé par des référents iconographiques, une médiation esthétisée des lieux architypaux, sans qu'il y nécessairement ancrage référentiel, ou une distanciation par un point nodal d'une cartographie intérieure «*site élémentaire et existentiel*» (J.A. Jonchière : 2004 : 8). Pour ainsi dire, la conscience de l'écrivain voyage d'une géographie ordinaire à une géographie psychologique à partir du processus d'intériorisation : l'espace privé s'incorpore avec le soi scripturaire, dont le refus du monde et l'affirmation de soi vont de pair ; une dénaturation du lien est indice de déstabilisation de l'être, dont l'ignorance d'une clôture constitutive porte atteinte au lieu avec une psyché à résonance psychopathologique «*principe d'immixtion*». Suivant ce principe un lien consubstantiel entre espace/corps, ou espace/psyché se constitue dans une sorte de scénographie intime renvoyant à l'inconscient du sujet. Une telle «*psycho-topologie*» ou «*spatialisation des affects*» étudie une perception mystique intériorisée suivant une étendue «*universelle, symbolique, et psychogène*». Du coup, la spatialité détachée de tout réalème peut transfigurer même l'architecture globale du texte via une identité textuelle. Du reste, un entre-deux jouant l'indécidable traduit des aspects proprement binoculaire ou interstitiel d'architectures ou de géométries atypiques, indifférenciée, étant hybrides ou labiles. Au carrefour des possibles, le lieu s'érige en un non-lieu, une sorte de délocalisation à partir d'un lien bifacial, mobile ou intermédiaire parfois fortifié, et clos, d'autrefois fragilisé et bifurqué étant théâtre d'apories de différentes natures (*existentielles, politiques, mondaines, métaphysiques, etc.*). Le carrefour, quant à lui, il prône un processus de transmutation, ou d'entrecroisement en déplaçant de nouvelles possibilités de rêveries. Ainsi, les lieux d'entre-deux tendent à désancrer partiellement ou totalement le co-texte de tout référent contextuel «*déstabilisation par le chaos et l'indéterminé.*». D'ailleurs, les lieux

ontologiques rendent des aires mystérieuses de psyché concrètes en touchant aux fantasmes et aux pulsions de l'être. Le cas de la poésie, par exemple, tend à une organisation bipolaire de l'espace, dynamique tensionnelle et notamment phénoménologique. L'appréhension subjective de l'espace impose une sorte de son éradication en tant qu'étendue fixe « *un lieu sans lieu* », ou « *un entre-lieu* » constitutif de l'être profond du scripteur. Cette écriture migrante suppose à la fois une certaine forme d'étrangeté à soi-même, une sorte de *translocalisation* assimilant un voyage intérieur. Pour la trans-localisation, elle se fait également entre « *des zones incertaines* » en dépassant les périmètres d'un lieu concret : ce *tropisme des lisières* « *prend en compte à la fois le contour d'un ensemble unique et la co-existence de deux entités frontalières, dont la partition reste floue. [...] La lisière fait donc bouger le tracé des lignes ; devenue extensible, elle provoque l'empiètement et le déplacement des lieux.* » (M.-Cl. Ropars Wuillemier, *Op. cit.* : 95). C'est une sorte de combine entre lieu ordinaire, et lieu imaginaire. Reste à traiter esthétiquement la topographie dans des configurations métatextuelles : c'est une représentation de l'étendue du dedans et du dehors par les êtres fictifs. Eu égard au contraste ménagé entre le dedans et le dehors, des lieux poétiques offrent une optique contrastée d'un égarement et d'une errance labyrinthique oscillant entre espace clos et espace ouvert. A juste titre, l'ouverture pure épouse un resserrement de l'intimité, comme pour copier « *le rythme biologique, celui de la suffocation et de la respiration, de l'asphyxie et de la bouffée d'air.* » (M. Raimond, 1989: 167), ou comme pour projeter le mouvement et le repos des êtres. D'ailleurs, certains hauts lieux romanesques, des endroits où domine une vaste étendue, semblent être des foyers de regards mobilisateurs ou sources de métamorphoses de l'univers naturel et ordinaire ; l'espace devient un « *théâtre de fantasmes et la manière incessante de manipulations inventives.* » (M. Raimond, *Op. cit.* : 172). Ce montage spatial peut être élucidé à travers l'absence d'une continuité temporelle dans une construction thématique, en une sorte de « *tournoiement et de vertige autour des mêmes images.* » (*Ibid*). Toutefois, la corrélation de l'espace « topographie », et du temps « chronographie » dessine, le contexte de production à

l'intérieur duquel se positionne le sujet parlant « la scénographie » (E. Bordas et all., 2004 : 59). Une scénographie dite matérielle garantit la persévérance du même cadre scénographique fondateur de toute production narrative échafaudant les structures actantielles à partir de l'invention de la deixis « utilisée au service de la crédibilité de « l'effet-fiction » (Ibid : 60). Or, l'énonciation matricielle dans sa conduite générale pourrait être altérée, voire menacée dans son homogénéité, par l'intrusion d'un énoncé étranger, une sorte de pause réflexive à valeur morale. Le régime énonciateur conducteur se trouve ainsi modifié immédiatement par un énoncé sentencieux ; le temps de sa narration, essentiellement ponctuel, devient suspendu au profit d'un temps élargi et à valeurs aspectuelles plus floues ; le tempo peu ou prou rapide du rythme énonciatif se ralentit ; une détermination collective et universelle supplante les déterminations individuelles et singulières sur le mode du « il » (*les êtres fictifs principaux*) ; et la figuration d'une disponibilité référentielle de démonstration « à partir de la doxa » supplante l'assignation d'une exactitude de la désignation (*Op. cit. : 60*). En effet, ces deux discours, narratif et moraliste, engendrent une double scénographie de niveau premier et second, et de multiples identités narratives. Toutefois, « Locke réduit l'idée nécessaire, absolue et toute rationnelle d'espace à l'idée, contingente relative et sensible du corps ; pour lui l'espace ne peut être rien autre chose que le corps lui-même : le corps agrandi, multiplié d'une manière indéfinie, le monde, l'univers, et non seulement l'univers réel, mais l'univers possible. » (K. Nounnemacher, « Au royaume des aveugles. L'espace négatif de l'art moderne », Cité in P. A. Jonchière, 2004 : 165).

I-3-3- De la transtextualité aux idéologèmes ou du scripturaire au second degré

« Il y a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre subject : nous ne faisons que nous entre-gloser [...]. Nos opinions s'entent les unes sur les autres. La première sert de tige à la seconde, la seconde à la tierce. » (Montaigne, 1950 : 1199, Cité in A-C. Gignoux, 2005 : 8). Sphère

phénoménale³⁰ de rencontres et de malentendus, de bouclage et de brouillage tant langagier qu'idéal, voire perceptif, un texte littéraire est le foyer par excellence d'interrelation entre différentes *rationalités connassantes* ou différents *idéologèmes*³¹, dont le propre de leurs formations « (...) est de dissimuler, dans la transparence du sens qui s'y forme, l'objectivité matérielle contradictoire de [l'interdit], déterminant cette formation [textuelle et] discursive comme telle³² ; (...) objectivité matérielle qui réside dans le fait que « ça parle [ou ça se dit] » toujours avant, ailleurs, et indépendamment. » (M. Pêcheux, 1975 :146-147, in *Ibid* : 14). Or, la logique, qui sous-tend cette objectivité matérielle contradictoire, est celle d'une apposition d'un sceau d'individualité sur l'œuvre (J. Kristeva, 1978-1984 : 282). Pour ainsi dire, sous la domination du complexe de formations idéologiques se moude la trans-subjectivité et sous l'écran du scripturaire se joue l'ambivalence esthétique, voire l'ambivalence de l'écriture (J. Kristeva, 1969 :149). Entre transmutation créatrice et éclosion de l'originalité³³, le scripturaire littéraire engendre des inter-dits et des inter-pensées où il s'agit tout autant d'un égo écrivant aux prises avec la pensée d'un alter-ego ; l'appréhension du sensible sous différents écrans, à savoir celui du créateur, ceux des êtres de papiers incarnés dans son écrit, et ceux des alter-ego tant réels que virtuels³⁴ rend l'idée de l'ambivalence de l'écriture plausible. Faut-il dès lors parler d'inter-écrans ?

Ainsi, pour dire le littéraire l'égo écrivant alterne réflexivité et hétérogénéité, pour ne pas dire structuration³⁵ et dialogisation³⁶ en une sorte d'intro/extéroceptivité

³⁰ - Roland Barthes fait remarquer pour l'opinion courante que le texte « est la surface phénoménale de l'œuvre littéraire. » (Article « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis, Corpus 22*, 1975 :371).

³¹ - « L'idéologème d'un texte est le foyer dans lequel la rationalité connassante saisit la transformation des énoncés (auxquels le texte est irréductible) en tout (le texte), de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social. » (J. Kristeva, 1969 : 53).

³² - Dans une conception plus holistique en se constituant dans et d'un espace à la fois textuel et discursif de déjà-dit ou du déjà ailleurs (J. Authier-Revuz, 1995 : 236).

³³ - « Le style est la transmutation créatrice à partir des textes d'autrui, l'appropriation de l'écriture d'autrui pour faire éclore sa propre originalité. » (A-C. Gignoux, 2005 : 20).

³⁴ - Il s'agit du monde des êtres concernés par les différentes lectures faites par l'écrivain ainsi que le monde des lecteurs virtuels.

³⁵ - « La sémiologie que nous nous réclamons, considérant le texte comme une production et/ou comme une transformation, cherchera à formaliser la structuration plutôt que la structure. » (J. Kristeva, « problèmes de structuration du texte », in *Séméiotiké*, 1969 : 299). Ainsi, à ce sujet, J. Kristeva adopte une position

cosmique impersonnels: « [...] écrire, qu'on le sache ou non, qu'on le veuille ou pas, c'est accéder à un temps et à un espace impersonnels où les auteurs ne font que prêter leurs noms à une écriture qui se transmet sans eux. » (M. Schneider, 1985 : 60). Loin d'une dépossession de l'être, d'une confiscation foncière du verbe, ou d'une usurpation à la fois timide et ambiguë de la pensée d'autrui (M. Schneider, *Ibid.*), le dit littéraire modélise au second degré le scripturaire d'une « personne-sujet de l'écriture », et ce à partir d'autres histoires de textes dans la mesure où « il les relit, les réécrit, les redistribue dans son espace ; il en découvre les jonctions, les soubassements à la fois formels et idéologiques qu'il fait servir à sa propre séance. » (Ph. Sollers, « Niveaux sémantiques d'un texte moderne. », Cité in J. Kristeva, 1968 : 323). De ce système hétérogène dépend la créance chez l'instance esthétique, qui tend à visionner la présence d'un alter-ego en compulsant le caractère opinable, probable, et stéréotypé d'un dit littéraire hétérogène : « inconscient, refoulé, jamais assumé comme tel, qu'on identifie aisément chez les autres mais dont on n'a jamais conscience pour soi-même. » (Ch. Grivel, 1980 : 81, Cité in J. L. Dufays, *Ibid.* : 98). Toujours est-il, signifiante et pertinence de ce dit -maximes sous-jacentes aux textes, et circonscrits dans un champ de pertinence particulier dites « idéologèmes » - s'investissent bel et bien dans « les innombrables décontextualisations, et recontextualisations auxquelles il est soumis. » (M. Angenot, 1989 : 894, Cité in R. Amossy, 1997 : 65). De la sorte, en décryptant l'idéologème du romanesque à partir d'une lecture transcendante du texte (G. Genette, 1982 : 7), une littérature au second degré se doit d'être déployée; elle « s'écrit en lisant. (...) Un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes. Celui-ci n'échappe pas à la règle : il l'expose et s'y expose. » (G. Genette, 1982 : 4^{ème} de couverture). Dans cette constellation textuelle à méticulosité connexionniste, une dynamique temporelle de production textuelle « met en évidence la présence de l'hétérogène, de l'altérité au sein de chaque énoncé et même chaque mot. » (E. Bordas et al., 2004 : 86).

neutralisante dans le sens de faire considérer une structure en mutation « le texte ». Au lieu de mettre l'accent sur l'incarnation textuelle du monde extérieur « la référencement », Kristeva repense le processus de structuration à partir de la notion d'idéologème.

³⁶ - Terme dû à M. Bakhtine, (1978-1984 : 271).

Pour ainsi dire, la présence de l'hétérogène, soit-elle de l'ordre de l'extensif ou de l'intensif, déploie nécessairement des inférences intra/inter-langagiers au travers d'une entreprise de modélisation artistique ou d'esthétisation. Inférences dont leur principe d'être est de spécifier la proprio-ceptivité du spectacle littéraire -socle de la créance, d'une part, par l'intéroceptivité ou modes de : *l'Architextualité, la Paratextualité*, et la *Métatextualité* ; d'autres part, par l'extéroceptivité ou modes de *l'Intertextualité*³⁷ (rapports de co-présence et de dérivation sous l'étiquette d'*Intertextualité* et d'*Hypertextualité*).

Qu'il s'agisse des processus re-distributifs (destructifs/constructifs) ou des corrélations logiques entre séquences translinguistiques³⁸, et séquences inter/ intratextuels, l'idéologème³⁹ tend à concilier la *productivité* (*Ibid* : 52) du texte aux coordonnées historiques, et sociales, voire idéologiques dans un mouvement circulaire et triadique de l'hétérogène⁴⁰ ; celui de la genericité textuelle, celui de la thématique, et celui de l'énonciation.

³⁷ - Le travail d'un texte « est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent. » (J. Kristeva, 1968 : 75).

³⁸ - Le texte en tant qu'appareil translinguistique : « redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs et synchroniques. » (E. Cros, 2003 : 52).

³⁹ - L'idéologème renferme une valeur supra-segmentale des énoncés suivant un ordre tant textuel du roman (*programmation initiale du texte romanesque, les écarts, les enchaînements, etc.*), qu'extratextuel, (à provenances extra-romanesques).

∉ ⁴⁰ - Première boucle (V. Chklovski, 1965 : 170, Cité in J. Kristeva, *Op. cit.* : 60) expose tout le trajet romanesque tantôt en justifiant le choix de la genericité textuelle et son intentionnalité (le comment/le pourquoi), tantôt en conceptualisant la programmation textuelle avant même la réalisation du projet créatif ;

∉ La deuxième boucle est située au niveau thématique du message textuel. Le texte est thématiquement axé à partir de divers jeux d'oppositions exclusives, y compris la présupposition initiale du tiers-exclu (un choix forcé d'exclusion de l'un des termes opposés). Le cas échéant, l'exclusion ou l'irréductibilité des termes doit rompre le vide spatial du tiers-exclu par des combinaisons sémiques ambiguës, voire par un réseau de remplissages, d'enchaînements, de déviations afin de feindre ou de masquer la négation. Cette dernière s'affirme par une forme de duplicité, voire de « possibilités douteuses » de sorte que la disjonction qui ouvre le roman et le clôture, cède la place à un oui-non (à la non-disjonction) (J. Kristeva, *Op. cit.* : 61). Ce premier mouvement de programmation romanesque serait suivi par un second mouvement de déplacement de la duplicité ; puis par un troisième mouvement de l'oubli de la non-disjonction par la transformation du négatif au positif ; en perdant de vue la feinte avec l'acceptation d'une interprétation univoque et erronée d'un message double. En effet, le silence imposé par cette valeur disjonctive de la boucle thématique programmatrice du roman se trouve combler, d'une

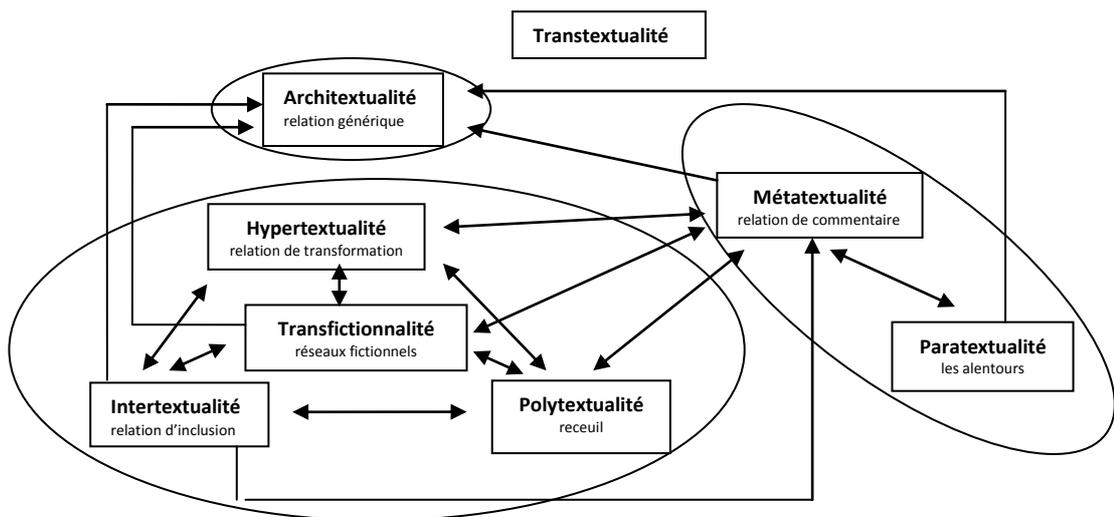


Schéma n° 6 : La proprioceptivité du spectacle littéraire : l'hétérogène textuel en question(s).

Quelle qu'elle soit l'hétérogénéité textuelle, constitutive ou montrée⁴¹, les rapports entre dits littéraires et d'autres sortes de dits, soient-ils de l'ordre des inter-dits, des inter-pensées ou des inter-écrans, semblent traduire les rapports dits inter-sémiotiques (A. C. Gignoux, 2005 :54), voire trans-sémiotiques. A vrai dire, la transcendance sémiotique est l'expression même d'une certaine circulation d'autorité dans l'acte d'écriture (M. Butor, 1974 : 442, in A. C. Gignoux, 2005 : 55); ou en quelque sorte de

part, en absorbant la duplicité pivot-relance des écarts (le dialogisme) de la scène, d'autre part, en soumettant cette même duplicité à une univocité de la disjonction symbolique garantit par l'instance transcendentale ou l'instance scripturaire. Le trajet textuel rafistole sa possibilité en conciliant la contingence de l'opposition (mode aléthique : nécessaire, possible, etc.) au mode de la réunion des contraires (mode déontique : réunion obligatoire, indifférence défendue, etc.) ;

∄ La troisième boucle du trajet textuel est dite d'énonciation. Elle s'incarne en deux moments distincts : celui de la parole assumée par l'instance scripturaire sous forme d'un énoncé référentiel « narration » ; et celui de la parole attribuée à une autre instance énonçante imposant son autorité sur l'instance scripturaire dans des prémisses textuelles « la citation ». Ces deux moments s'enchevêtrent dans le trajet textuel jusqu'à l'absorption l'un de l'autre, et l'échafaudage d'un mode d'énonciation inférentiel (non-syllogistique) : des séquences soit référentielles ou citationnelles ; prémisses véridictoires de l'inférence conditionnent l'affirmation par le sujet de l'énoncé romanesque d'une séquence concluante de l'inférence. De la sorte, l'inférence romanesque procède suivant un processus d'agglutination du discours de l'instance scripturaire, et de l'instance énonçante. Des agents inférentiels portent caution de l'adjonction et de la juxtaposition d'un énoncé référentiel et des prémisses textuelles dans un mouvement à la fois progressif et itératif. Ainsi, en nouant ou en totalisant les deux énoncés narratifs et citationnels, les agents inférentiels sont dits internucléaires ou « jonctifs ». Or, dans le cas où ces agents transposent un énoncé d'un espace à un autre en transfigurant son idéologème ; ils sont dits intra-nucléaires ou translatifs. De fait, le geste inférentiel réalise une constellation énonciative à la fois de symbolisation de la vérité par le verbe, et de déplacement de l'instance scripturaire d'un niveau discursif (communicationnel) à un niveau textuel de productivité.

⁴¹ - Termes dus à Authier-Revuz (1984 :98-11).

traductibilité transcendante de la visibilité. Peu ou prou consciente de l'influence d'autres activités écrivantes, toute instance scripturaire convoque, soit de façon illicite ou affichée, constitutive ou montrée, d'autres systèmes perceptifs et énonciatifs. Dans un premier mouvement de réécriture, le « faire » de l'activité répétante est envisagé sous l'écran d'une neutralité déguisée « *un énoncé répété et une énonciation répétante.* » (A. Compagnon, 1979 :56, Cité in A.C. Gignoux, *Ibid* : 56). Elle l'est parce que l'insertion ou la greffe même d'autres dits dans le dit de l'instance créatrice est effectuée, d'une part, pour renforcer et susciter un nouveau effet sémiotique dans un emboîtement parfois vertigineux de re-contextualisation, et de re-énonciation (A.C. Gignoux, *Ibid* : 58), d'autre part, pour afficher une sorte d'authenticité à partir du dit convoqué, garant d'un raisonnement par autorité. C'est le cas de la citation « *la forme simple d'une relation interdiscursive de répétition.* »⁴² (A. Compagnon, *Ibid* : 55), mais dont son insertion dans le nouveau dit littéraire pourrait favoriser des ambiguïtés discursives étant : « *le départ d'une discussion infinie.* » (A. Gide, *La symphonie pastorale*, Cité in A.C. Gignoux, 2005 :56-58). A ce niveau, le dit convoqué acquiert en plus d'une valeur d'autorité une nouvelle de vérité co-textuelle complexe de valeurs de répétition (*d'ornement, et d'illustration*). Cette dernière valeur traduit le transfert, et l'emprunt de premier degré d'une expérience étrangère en une sorte d'adaptation réflexive avec le dit de l'instance créatrice sans pour autant qu'il y ait transformation langagière. Or, la greffe elle-même d'un autre dit dans l'espace textuel littéraire immane d'une gymnastique intellectuelle qui projette la rencontre de deux cogitos à visée dialectique, voire différentielle. A vrai dire, l'aspect différentiel n'est plus de l'ordre du répétitif (réécriture), mais de l'ordre du sélectif (chiasme cosmique). Le choix des effets de prisme est tributaire du double écran du visible et de l'invisible, voire du dit et du non-dit. Les moments de coïncidence du paraître-apparaître entre les deux écrans se fait quand la valeur de vérité cotextuelle dissipe les malentendus générés par

⁴² - « *L'intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu'il est lui-même l'entre texte d'un autre texte, ne peut se confondre avec quelque origine du texte : rechercher les « sources », les « influences » d'une œuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation ; les citations dont est fait un texte sont anonymes, irrepérables et cependant déjà lues : ce sont des citations sans guillemets.* » (R. Barthes, 1971 ; 1984 : 73)

une déformation volontaire ou par erreurs (auto-citation/citation cachée)⁴³. De surcroît, la valeur de vérité peut être renforcée soit par la référence, soit par l'allusion. Ainsi, ces deux dernières modalités permettent d'authentifier la présence même d'un dit étranger : « *Antoine Compagnon fait remarquer que la référence oblige à se déporter de la vérité de l'énoncé à l'authenticité de l'énonciation.* » (A.C. Gignoux, *Op. cit.* :59). Ainsi, la référence porte *caution d'absence de plagiat en une sorte de contrat moral* « renforcer la confiance ». Or, ce n'est pas toujours le cas pour les références fictives qui tendent dans certains contextes à égarer l'instance esthétique dans un labyrinthe de citations et de renvois. Certaines habitudes déconcertantes des « *jeux d'érudition* » dans le dit fictif multiplient les écrans sémiotiques pour détourner l'utilisation trop rigide de l'intertextualité. Nonobstant l'indiscrétion des enjeux de référentiation pour dire l'interdit, l'allusion⁴⁴ comme deuxième modalité de citation, renforce la discrétion et l'implication :

« *Figure macro-structurale, selon laquelle un même signifiant prend une signification par rapport à un autre signe du discours, et un signifié différent par rapport à un ensemble d'informations extérieurs à ce discours. [...] Il y donc production de sens soit efficace ; mais il faut que chacun soit homogène et que la rencontre se fasse, au point où l'un se ferme et l'autre s'ouvre, par un signe congruent aux deux isotopies.* » (G. Molinié, 1989 : 12).

Entre affichage et discrétion des deux phénomènes intertextuels « allusion »⁴⁵ et « référence », et loin des détails microstructuraux du texte (un énoncé, voire un mot), se placent d'autres sortes de phénomènes langagiers dans un second mouvement de réécriture parfois totalement visibles. Pour ainsi dire, le faire de l'activité répétante touche à des unités sémiotiques macrostructurales : phénomènes d'inter-dits de

⁴³ - Quant à la citation, elle fait corps avec le texte principal, mais le degré d'hétérogénéité est plus exhibé grâce à des éléments aisément repérables dans le texte (*guillemets italiques, retraits, etc.*). Le geste intertextuel insiste sur le morcellement, et la fragmentation de tous les énoncés ; et « *se met paradoxalement au service d'une entreprise de dissolution de la mémoire dans la démultiplication de la référence.* » (E. Bordas, *Ibid* : 92).

⁴⁴ - L'allusion pourrait être de nature artistique comme elle pourrait être de nature culturelle, historique, politique, personnelle, idiomatique, ou même purement linguistique « jeux de mots ».

⁴⁵ - Entre allusions et réminiscences, le régime intertextuel serait soumis à deux modes de reconnaissance interprétative ; le premier est dit aléatoire, est fonction du calcul interprétatif de l'instance esthétique ; le second est dit obligatoire, se présentant sous forme d'agrammaticalité sémantiques, syntaxiques, morphologiques, s'identifie à partir de la présence lucide d'un autre texte (A. Tossel, A. C. Gignoux, 2001 : 58).

transformation et d'imitation (parodie, pastiche)⁴⁶. Ainsi, l'activité répétante du style «*manière d'habiter le mode ou de reprendre le monde réel dans le monde fictif.*», consiste pour le premier cas de figure à «*reprendre un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots [...]* ; (G. Genette, 1982 : 28) ; la forme la plus rigoureuse de la parodie⁴⁷ est la transposition d'un texte à visée humoristique ou ludique. La transformation tend à rappeler par de très nombreux détails le scénario original du texte parodié même si l'aspect transformationnel touche aux éléments les plus constitutifs du texte : êtres fictifs, cadre spatio-temporel, intrigue, etc. Tout au contraire, le pastiche est une activité répétante dont le faire suggère à reprendre «à la manière de» l'instance scripturaire les tics langagiers, mais cette fois-ci, il se présente comme un exercice de réécriture en partant d'un déjà-écrit pour parvenir à autre chose à partir de ce matériau. L'imitation d'un style est loin d'être satirique, mais elle met l'accent sur une part involontaire de reconnaissance de l'expérience singulière de l'expression propre à une autre instance créatrice :

«J'attends avec impatience le vaccin littéraire qui me délivrera du sortilège que me suis-je infligé à dessein par l'entremise de Thomas Bernhard transformant l'observation et l'admiration de son écriture. [...] Un motif parodique d'écriture en menace pathogène, en s'aida, écrivant par là un livre essentiellement bernhardien par son principe accomplissant par le truchement d'une fiction imitative une sorte d'essai sur thomas bernhard, avec lequel j'ai de fait voulu rivaliser... » (H. Gibert, 1990 : 216-217).

⁴⁶ Les pratiques de dérivations ou de réécriture entre un hypertexte et un hypotexte visent « soit (...) détourner le sens de l'hypotexte, et le réécrire, le plus souvent dans une intention parodique, soit (...) reproduire le style dans une production textuelle nouvelle. » (M. C. Albert, M. Souchon, 2000 : 155). Soit d'ordre descriptif ou intellectuel, la dérivation se spécifie par l'évocation manifeste de l'hypotexte sans nécessairement le nommer « transformation », ou par une sorte d'« imitation » modulée ou forgée. Dans les deux cas de figures, le régime de la relation soit-il ludique, satirique, ou sérieux donnent lieu respectivement « pour la transformation : la parodie, le travestissement burlesque, et la transposition ; et pour l'imitation, le pastiche, la charge et la forgerie. » (E. Bordas et al., 2004 : 87-88). A la différence de parodie, « imitation caricaturale d'une œuvre connue. Le parodiste amuse ses lecteurs en se moquant des tics stylistiques, des faiblesses de l'œuvre célèbre prise pour cible. On peut parodier un genre, un style ou une œuvre précise ; on peut parodier l'œuvre entière ou une page connue, une simple phrase, un simple vers, un simple titre. », le pastiche tente d'imiter une œuvre en s'en rapprochant le plus possible, au point de tromper parfois sur l'origine ou de semer le trouble sur l'intention de l'auteur (jeu, canular, plagiat, imitation sérieuse et créatrice... ?).

⁴⁷ - « Para-oûdé ; parôdein, d'où parô-dia : chanter à côté, c'est-à-dire déformer, ou transposer, une mélodie (G. Genette, 1982 :20).

En effet, quelle qu'elle soit la visée⁴⁸ de l'acte singulier de réécriture⁴⁹, « satirique » ou admirative, la transposition d'expériences langagières dans le cadre du fictif démontre jusqu'à quel point les inter-écrans, ou les inter-spectacles sauvegardent l'individualisation tout en manifestant l'esprit de collectivité « *rencontre de double expériences de traduisibilité du monde réel dans le monde fictif.* ». Modes non moins empirique et efficace pour constituer des métatextes. Or, qu'en est-il pour le plagiat ?⁵⁰ Problème plus juridique que littéraire, il est parfois à consolider l'intersubjectivité entre expériences esthétiques :

« ...En dehors des cas de plagiats serviles et de recopiage à la lettre, on découvre le travail étonnant de l'écrivain et ses méthodes d'écriture : fascination pour une couleur et un rythme verbal étranger, tentative d'appropriation et de prolongement de sa propre identité à travers l'autre. L'écriture, ou la réécriture, expose l'auteur au risque d'aliénation comme à la promesse d'une nouvelle naissance. » (H. Maurel-Indart, Cité in A. CC. Gignoux, *Op. cit.* ; 71).

Reprendre à un niveau macrostructural des passages en entier sans pour autant mentionner leurs sources est en définitive qu'un entassement d'expériences personnelles dont la reconnaissance de la valeur d'esthétique va de soi sans pour autant promouvoir la transparence intellectuelle⁵¹. Cette dernière reste de l'ordre du suggestif en mettant en jeu la confiance (*l'expérience lectrice*) de l'instance esthétique. Toutefois, sur un mode réflexif « *procédé du blason* » (A. Gide, 1948 : 41, Cité in L. Dallenbach, 1977 : 15) qui consiste à incarner une œuvre au cœur même de l'œuvre nouvellement produite : « [...] *un petit miroir convexe et sombre reflète à son tour*

⁴⁸ - Chez le pasticheur, les signes ne réfèrent pas uniquement au monde, mais aussi à l'instance créatrice imitée.

⁴⁹ - Ce concept est sauvegardé pour désigner l'imitation ou la transformation sérieuses, comme chez Genette par « transposition » (1982 : 132-160).

⁵⁰ - Le gommage de tout effet d'hétérogénéité dans le cas du plagiat ou de « l'impli-citaion » en copiant le discours de l'autre sans aucun signe démarcatif singularise l'incorporation la plus complète. Or, la présence de certains indices se référant à d'autres discours crée un « *effet de rupture* » même s'ils sont dilués dans le discours principal : cas de l'allusion, et notamment de la référence.

⁵¹ - Une discontinuité, une rupture, et un certain écart sont revendiqués à partir de textes conçus comme juxtaposition de fragments affichés typographiquement en parallèle avec le texte principal : le morcellement de la narration et l'insertion de fragments hétéroclites dans le texte se concrétisent dans l'épigraphe ou le collage. « *C'est en effet la tension entre deux énoncés hétérogènes qui donne son sens à l'intertextualité, et le travail interprétatif du lecteur vise à combler cet écart. (...) L'effet d'intimidation pour provoquer le recours à l'érudition se transforme, grâce à l'interprétation construite par le lecteur, en une relation de complicité avec l'auteur.* » (E. Bordas, 2004 : 90).

l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte.» (A. Gide : *Ibid*). En ce sens, ce phénomène d'inter-dits littéraires appelé «*mise en abyme*» concerne et la microstructure et la macrostructure ; modalité de réflexion «*texte spéculaire*» ou de «*duplication intérieure*» (A. C. Gignoux, *Ibid* : 73), la mise en abyme est «*tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée, ou spéciuse.*» (L. Dallenbach, 1977 : 52). Pour le premier cas de figure, «*la réduplication simple*» offre des similitudes dans la structure enchâssante pour retenir une méta-signification à quelques variations près ; alors que la «*réduplication à l'infini ou répété*» ; deuxième cas de figure, prolonge l'enchâssement des fragments suivant un emboîtement infini. Quant à la réduplication spéciuse ou aporistique provient d'une identité d'où la mise en scène de la production de l'œuvre elle-même sur un mode intra ou méta-diégétique ; le fragment est «*censé inclure l'œuvre qui l'inclut.*» (L. Dallenbach, 1977 : 51). La manifestation de la mise en abyme dans le texte est faite par des êtres fictifs «*garant de vérité*», ou par des fragments enchâssés qui se doivent de refléter le contenu fictionnel, métatextuel, ou transcendantal du récit enchâssant⁵². Facilitant l'identification des phénomènes intertextuels ou inter-discursifs, une sorte de discordance temporelle caractérise la mise en abyme en perturbant le déroulement chronologique du récit enchâssant :

«*[...] l'on distingue donc trois espèces de mises en abyme correspondant à trois modes de discordance entre les deux temps : la première prospective, réfléchit avant terme l'histoire à venir ; la deuxième, rétrospective, réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs comme point d'ancrage dans le récit.*» (L. Dallenbach, *Ibid* : 83).

Or, la visée prospective pourrait être déployée dans le texte sans qu'il y ait emprunt ou greffe ; et ce à partir du paratexte. De par son laconisme quant à la peinture du spectacle littéraire, le paratexte (titres, sous-titres, préfaces, notes, épigraphes, illustrations, jaquettes, autographes et allographes, avant-texte, esquisses, etc) (G. Genette, 1982 : 10), un des piliers du pacte (contrat) générique et par là même du calcul

⁵² - Il existe cinq cas de figures de mise en abyme de la nature de ce qui est reflété ; la mise en abyme fictionnelle (de l'énoncé) : dimension référentielle de l'histoire racontée qui est dédoublée dans le récit réflexif ; la mise en abyme textuelle (refléter la littérarité du texte) ; la mise en abyme énonciative ; la mise en abyme métatextuelle (celle du code et de la poétique) ; et la mise en abyme transcendantale (métaphore de la réalité originaires du texte).

interprétatif, « *est surtout une mine de questions sans réponses.* » (G. Genette, *Ibid* : 10), notamment parce qu'il est fait d'un discours d'escorte. Si le paratexte entreprend une relation moins explicite et plus distante avec le texte, l'architexte, quant à lui, entre en relation muette avec le texte en évoquant en filigrane la généricité textuelle. En toute évidence, les séquences supra-segmentales, dont il est question dans la conception de J. Kristeva, incorporent dans leurs relais, y compris le paratexte, des indices sur le statut générique du texte « *effet de loupe* » (Y. Reuter, 2005 : 115).

Quant à l'ancrage à la fois social et idéologique du texte, il se révèle de prime à bord dans des configurations métatextuelles dans la mesure où la relation de commentaires réside foncièrement dans le métatexte : « *ce qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer. (...) C'est par excellence la relation critique.* » (G. Genette, *Ibid* : 11). Qu'il s'agisse d'explication réflexive du projet romanesque (E. Bords, 2004 : 87), ou de commentaires métalinguistiques renonçant à la fonction référentielle (F. Eurard, 1997 : 53), le métatexte porte une réflexion imminente sur l'esthétique littéraire, et par voie de conséquence sur l'idéologème textuel (F. Dugast-Portes, 2001 : 117-119).⁵³ Ce dernier s'incarne de façon plus importante dans les potentialités hyper/hypo/intertextuelles de l'œuvre⁵⁴. « *La relation, qui unit un texte B à un texte A qui lui est antérieur et avec lequel il ne se situe pas dans un rapport commentatif, mais d'imitation et de transformation, à des fins ludiques, satiriques ou sérieuses.* » (Y. Reuter, 2005 : 113) singularise des textes « *au second degré* » par cette propriété de dialogisme avec la constitution d'une matrice de dérives narratives. Des possibilités d'hybridation au sein des textes entre ces diverses

⁵³ -Le métatexte problématise la configuration esthétique par des réflexions sur le choix des stratégies scripturaires et programmatrices du texte en déplorant non sans ironie le monde de transcription langagière de certains propos ; le commentaire dénonce toutes sortes d'échec ou de programmation extérieure par des prétéritons sur le parcours scripturaire, et par une admonestation propre à celui qui tient la plume. La quête de propos plus pertinent, accompagne une recherche constante d'idéologèmes propices au projet créatif. La fonction générale de la littérature se trouve ainsi démentie puis refondée sur la base de la réflexivité dans le métatexte.

⁵⁴ Il faut faire la part des choses entre l'intertexte « *ensemble de textes que l'on retrouver dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné.* » (De Man, 1981 : 25), et l'intertextualité « *phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire.* » (M. Riffaterre, 1981 : 4-5-6).

pratiques de dérivation démontrent la complexité d'une radicale hétérogénéité entre les deux textes : l'absence de l'un « l'hypotexte », en effaçant toutes les traces de collage, ou de son intégration, est camouflée par la présence explicite d'un « hypertexte » se l'étant entièrement approprié.

Ensemble de marques matérielles concrètes, et tangibles ; les agrammaticalités peuvent tendre vers la grammaticalité lorsqu'il s'agit d'exégèse en exégèse (Y. S. Limet, *Entre-temps Intertextualité et critique*, Cité in *Cahiers de Narratologie. Nouvelles approches de l'intertextualité*, Op. cit. : 324) : c'est une sorte de translation de l'espace littéraire, texte principal, vers l'espace méta-littéraire, espace de jeux interprétatifs d'auto-réflexivité, d'où « *la résidence contale ne serait rien d'autre que la souveraineté du neutre.* » (M. Blanchot, Cité in Op. cit.: 327). Un tel déplacement de la thèse intertextuelle problématise la notion même de métatexte, et la supplante par le truisme « *d'un dialogisme ressasseur* », et critique. La réduplication démultipliée suppose une parole infinie de commentaires ; ou une sorte de discours superflu qui « *vient se greffer sur les œuvres tel un parasite.* » (J.-H. Miller, « *The critic as Host* », Cité in H. Bloom, et al., *Deconstruction and Criticism*, 1979 : 225, Cité in *Ibid* : 329) . La duplicité est d'ordre expressif : toute œuvre se dévoile en se taisant d'elle-même ; autrement dit, tout manque, vide ou une distance inexprimés étant recouverte par l'expression, impose au texte une sorte de redites exigeant la référence non explicitée au métatexte. Ce jeu d'intertextualité critiqué est de prime à bord un jeu du temps du moment que la préposition latine « inter » dénote « entre-temps ». Il s'agit, à ce niveau, d'un temps ontologique qui incarne le dialogisme : « *comme subjectivité, comme communicativité, ou pour mieux dire comme intertextualité.* » (J. Kristeva, 1969: 88, Cité in Y. S. Limet, *Ibid* : 331). Pour ainsi dire, « *s'il y a dans les œuvres une sorte d'exigence de la reprise, de la répétition, d'impossibilité à advenir seules, et que révèle leur inscription dans le temps de l'histoire littéraire, c'est parce qu'elle se joue une relation fondamentale à l'autre qu'on pourrait nommer ici intertextualité.* » (Y. S. Limet, *Ibid* : 332). Or, un canevas conceptuel ricardonien repense l'intertextualité suivant deux modes : le premier dit interne « *rapport d'un texte à lui-même, aussi appelé intratextualité- l'autotextualité de Dällenbach ou encore le texte*

narcissique de Brian Fitch.», le second dit externe « *intertextualité externe ou le rapport d'un texte à d'autres textes.* » (Ibid). Lequel canevas modélise d'autres sortes d'intertextes mais cette fois-ci en

« notons que pour Kristeva, tout texte se constitue à la fois comme un idéologème en soi et comme l'idéologème d'autres textes qui lui sont extérieurs et/ou antérieurs. L'idéologème n'est ainsi que « textuel », là où l'intertextuel (n') est (qu') une idéologie structurée ; (...) les idéologèmes se précisent alors dans l'optique d'une hégémonie discursive ; ils fonctionnent à l'instar des lieux (Topoi) aristotéliens, comme des principes régulateurs sous-jacents aux discours sociaux auxquels ils confèrent autorité et cohérence. » (M. Angenot, Cité in R. Amossy, 1979 : Op. cit. : 63-64).

De fait, la cosmogonie littéraire ne retrouve ses socles qu'à partir d'une mathésis générale qui à la fois fait, et donne sens à une certaine productivité interne du texte littéraire ; d'où l'ambivalence de l'intentionnalité scripturaire quant au choix des esthésies d'ordre épistémique:

« Lisant un texte rapporté par Stendhal (...) j'y retrouve Proust par un détail minuscule [...]. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la mathésis générale, la mandala de toute la cosmogonie littéraire [...]. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini -que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie. » (R. Barthes, 1993 : 58-59).

En cela la cosmogonie littéraire féconde les mystères de l'acte de sublimation en témoignant de la présence d'un sujet vivant miroir d'une hétérogénéité tant constitutive que cachée des foyers de perceptions et des pensées-écrans à partir desquels l'écriture devient parlante.

« L'un des mystères ou des miracles de la sublimation (suivant la vision de Freud) est que le désir, bien que dévié de ses fins sexuelles, ne connaisse aucun refoulement. Le sujet y serait, en quelque sorte tout entier, corps et âme, bien que "sublimé", soit transporté dans une sorte de corps immatériel. C'est pourquoi il n'y a pas d'œuvre littéraire sans que s'y inscrive la présence du corps, comme témoignage de l'activité d'un sujet vivant, qui s'inscrit dans le langage, et, de la sorte, rend l'écriture parlante. » (2002 :132)

Terrain de présence de corps phénoménaux, et de tensions psychiques de tous les ordres, le littéraire tend à cristalliser la Doxa au travers des esthésies corolaires à la fois de l'activité répétante de l'instance scripturaire, et celle de la quête d'une

totalisation sémiotique de la part de l'instance lectrice. Aussi, est-il judicieux de voir dans le littéraire un corps phénoménal en soi, dont la chair engendre des corps vécus incorporés dans des configurations fictives; laquelle incorporation est issue d'une appropriation peu ou prou dénaturée des objets du monde réel. Ce système de configurations, qui gouverne la perception, débouche sur des modes d'actualisation de mondes possibles, et conditionne par là-même "l'experire", ou le degré de croyance et le mode d'appréhension de la plénitude du monde énigmatique et emblématique du texte.

A vrai dire, l'écriture ne devient parlante que si elle fait parler ce monde simulé dans le texte. A ce propos, Dumoulié emploie le terme "*d'ingénuité*" pour qualifier le comportement du lecteur : censé pouvoir articuler à la fois naïveté et originalité dans la quête du sens, son labeur doit être solitaire et provenant d'un désir de récréation ou de reproduction du monde textuel; aussi ingénieux, soit-il, son exercice des jeux perspectivistes doit passer par l'appropriation de la puissance d'engendrement. Ricœur vulgarise ce discours épistémique en parlant de l'arc herméneutique qui : *«s'élève de la vie, traverse l'œuvre littéraire et retourne à la vie. L'application constitue le dernier segment de cet arc intégral.»* (1985 : 286), après la compréhension et l'explication. Par la médiation de l'application ou de l'appropriation, le texte littéraire devient parlant et atteint sa signifiante remplie et la plus subtile.

Force est de reconnaître que *«l'achèvement de l'intelligence du texte dans une intelligence de soi caractérise la sorte de philosophie réflexive, (...) appelée réflexion concrète.»* (P. Ricœur, 1986 : 170), qui surplombe l'ouverture du monde du texte sur son dehors, sur son "autre" transcendant; elle lui ouvre droit à quêter son chevauchement avec le monde refiguré par l'instance lectrice en vue de déployer son fond. *«Entre l'histoire mystérieuse de la production d'un texte et la dérive incontrôlable de ses interprétations futures, le texte en tant que texte constitue encore une présence confortable, un paradigme auquel se conformer.»* (U. Eco, 1992 : 151).

II- PARADIGMES NARRATIFS EN PROCES ET FICTIONNALISATION

« Certes, aucune analyse ne démarre sans grille conceptuelle explicite ou implicite. Mais cette grille ne peut être qu'un instrument provisoire nécessairement transformé dans la pratique de l'analyse. (...) Le concept adéquat n'est jamais déjà là, il est toujours à produire et se forge dans le jeu dialectique entre les concepts déjà produits pour rendre compte d'autres réalités (...). » (A. Djeghloul, 1980: 7).

Qu'il s'agisse de réalités abstraites, ou de réalités concrètes, une grille conceptuelle indigente ou improvisée n'apporte rien de judicieux à la pratique de l'analyse sans que la vigilance épistémologique ne soit atteinte de bricolage, ou d'ambition désaliénante. Pourtant, de par la nature peu ou prou emblématique des phénomènes littéraires, toute sorte de grille fluente pourrait porter caution d'une modélisation quasi-opérante au stade d'une révision attentive aux moindres détails du socle sensible de l'expérience littéraire. A ce niveau, une épistémè idoine à essence phénoménologique prend corps en s'efforçant de retrouver le sens d'être au projet littéraire, laquelle épistémè se défait du « *vêtement d'idées* » (J. Fontanille, 1999 : 226), qui se laisse surprendre par les illusions d'optique pour problématiser l'émergence du sens, ou le devenir du projet signifiant.

Toujours est-il, comme « *comprendre est l'acte même du devenir de l'esprit.* » (J. C. Coquet, 1997 : 127), saisir l'intuition sensible dans le monde fictif « *l'aperception* »⁵⁵ est l'acte même du devenir épistémique sous-jacent au flux perceptif dans l'expérience esthétique. De fait, le devenir de *l'aperception* dans le dit littéraire est conditionné tantôt par l'estimation de la profondeur de *l'intentionnalité fictive*, tantôt par la synthèse d'*esquisses*⁵⁶ dans le projet d'artisation. Pour ainsi dire, toute sorte de régression systématique et contrôlée sur le flux perceptif dite *Emotion esthétique* émergerait grâce au corps occupant le centre de présence « *l'instance discursive* », et

⁵⁵-« *L'aperception est la première des activités signifiantes : elle interprète simultanément la signification des objets de son champ, les rapports entre ces objets et leurs rapports avec le sujet percevant, en termes logiques (inclusion, causalité, etc.), narratifs (attente, imminence, menace, etc.), et affectifs (désir, crainte, etc.).* » (D. Bertrand, *Sémiotique littéraire*, in *Questions de sémiotique*, (sous la dir.) A. Hénault, Op. cit., 313).

⁵⁶ - *Concept husserlien qui désigne la manière dont les objets se donnent au sens de façon nécessairement partielle ou fragmentaire* (D. Bertrand, *Ibid.* : 314).

rendrait compte de l'existence d'une esthésie de plénitude, et par là-même des défauts d'être : *« l'émotion esthétique née de ce corps à corps entre le texte et l'instance de discours, et plus précisément entre le discours et son énonciataire, elle serait alors produite par l'intuition de plénitude, que procurent fugitivement l'esthésie, et, plus durablement, le sentiment de cohérence, de cohésion, et de perfection. »* (J. Fontanille, 1999 : 239).

Eclairage nouveau, et fécond, certes, mais qui ne saurait satisfaire aux exigences d'une modélisation de la présence sans que cette dernière ne soit schématiquement modulée; elle arbore des résonances sur la profondeur des phénomènes, et moins davantage des simulacres authentiques. De fait, pour dire l'amplitude d'une approximation sémiotisante du phénomène littéraire, Benoît fusionne différents réseaux épistémologiques en vue d'une plénitude esthétisante : *« La littérature s'y rencontre régulièrement avec la philosophie [;] la description phénoménologique peut déboucher sur des considérations politiques [;] la préoccupation éthique s'appuie sur des réflexions esthétiques ou psychologiques. »* (D. Benoît, *Ibid* : 90). A vrai dire, à partir de cette constellation cogitative l'existence s'investit dans le littéraire sur le plan tant éthique que spirituel; entre mode d'expression artistique et doxique, la description phénoménologique trouve sa raison d'être pour dire les défauts d'être.

Sans que le présent projet de sémiotisation prétende à l'exhaustivité du point de vue d'une optique phénoménologique, une telle investigation engendre pour l'essentiel les ingrédients d'une lecture herméneutique tout en rendant compte de l'hypothèse que *« (...) le roman est le seul genre littéraire où l'éthique du romancier devient un problème esthétique de l'œuvre. »* (L. Goldman, citant Lukacs, 1964 : 33).

Pour ce faire, une mise en perspective sur le corps des êtres esthétisés au travers des phénomènes langagiers se voit exploré dans le corpus romanesque de B.SANSAL. « De la singularité de l'œuvre : du déjà-dit au déjà-pensé », du « projet créatif sansalien : de l'intentionnalité narrative dans le métatexte », et « des géographies psychologiques

aux paysages d'âme dans le romanesque » offrent une vue d'ensemble sur quelques ingrédients de la matrice constitutive du dit littéraire sansalien. «*Dits littéraires en mouvance et artefact textuel*» est la suite logique d'une réflexion sémiophénoménologique sur ce dit fictif ; elle engendre : «*De la totalisation sémiosique en perspective*», «*de la chrono-topie comme forme de vie*», et «*des interférences discursives à l'effet-sujet*». Le Dire fictionnel entre artifices et faire institutionnel permet en définitive de porter un regard critique sur le dynamisme ontologique, sur le devoir d'Histoire, et sur le politique entre idéologèmes et stéréotypes.

II-I- Glissement méthodologique du corps au corpus : l'œuvre de Boualem Sansal en question (s)

« *Quels sont les anneaux nécessaires d'un beau style ?* » (M. Proust, 1987-1989 : 889). Selon Proust, il s'agit de la différence pure ou qualitative qui réside, d'un côté, «*dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il y avait pas d'art, resterait le secret éternel de chacun*» (Cité in D. Bertrand, 2000 : 15); d'un autre côté, dans l'étrangéité linguistique : «*les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère.*» (Cité in D. Bertrand, *Ibid*). De la sorte, l'art transcende la projection uniformisante des objets et des visions sous-jacentes à l'appréhension quotidienne et empirique du monde pour concevoir une pluralité de mondes virtuels et singuliers.

« *Ainsi, l'écrivain touche à la vérité, [et subséquent] (...) il accède aux essences, mais révèle qu'elles n'existent que dans des êtres, dans des corps pétris de langage, dans un langage qui n'est que celui des corps. Le style, peut conclure G.Deleuze, (Proust et les signes, PUF, 1970), n'est pas l'homme, mais l'essence elle-même, autrement dit, la différence qui se répète, et qui fait que le style d'un grand écrivain est toujours le même et toujours un autre qu'il est absolument singulier et transindividuel.*».(C. Dumoulié, 2002 : 114).

Déplaçons la réflexion de Proust et de Deleuze vers le corpus étudié; celui de l'œuvre de B. Sansal, il y aurait matière de traiter des bien-fondés de son projet créatif : qu'y a-t-il de véritablement singulier dans l'œuvre de Sansal ? Sachant que ses premiers écrits relèvent du domaine de l'économie, quelle sorte de marque sémiosique singularise-t-

elle sa conscience intentionnelle -visée programmatique de son projet créatif en littérature-, et perceptive -différence qualitative pure dont parle Proust- ? En tant qu'homme de lettres, comment au travers d'une certaine *urdoxa* artistique (D. Bertrand, *Op. cit.* : 314) accède-t-il aux essences des objets du monde à incarner? Le choix délibéré d'une certaine forme de corporéité langagière traduit-il, de la sorte, une *aperception* absolument singulière et transindividuelle? Entre le paraître et l'apparaître ou les paradoxes de l'apprésentation, recourt-il à une cosmogonie figurative, dans le sens de paratopie ou de scénographie, basée sur une appréhension empirique et sensible du monde tant réel que fictif? De par le choix des modes de figurativité, de narrativité, et d'affectivité, quels sont les anneaux nécessaires pour qualifier son écrit d'inédit- ou reconnu par la communauté littéraire en tant que tel?

Pour bien traiter de la singularité de son œuvre, un parcours démystificateur de l'arrière fond de son projet créatif « du déjà-dit au déjà-pensé », « de l'intentionnalité narrative dans le métatexte », et « des géographies psychologiques aux paysages d'âme » cristallise une certaine proximité aux essences phénoménologiques dans ce projet romanesque.

II-1-1- Singularité de l'œuvre : du déjà-dit au déjà-pensé :

«Les taupes ont besoin de toucher pour voir, rétorquais-je en plastronnant. J'avais un compas dans l'œil, j'étais fier de ma lucidité. Le sens de l'observation s'émousse avec le souci et des ennuis, j'en ai plus que ma part, je ne les vois plus arriver. Et l'âge n'arrange pas la vue.» (B. Sansal, « La vérité est dans nos amours perdus.», in Algérie littérature et arts, 2003 :257).

Aussi visionnaire qu'il soit en alliant l'expérience perceptive à celle de la réflexivité ; aussi consciencieux qu'il soit en s'élevant contre les simplifications hâtives et l'enfermement dans l'ornemental, l'immuable, l'accidentel pour épouser l'errance, et le vertige dans l'appréhension de l'inachevé et de l'imperceptible mouvement de la vie ; Sansal rattache -au delà du dégoût, de la répugnance, du désespoir, et de l'égarement dus aux forces contraignantes de la nature et de la vie- le principe de la corporéité à celui de l'affect pour dire le littéraire. Fier de sa lucidité en quête les

réalités apocalyptiques et flatteuses qu'elles quelles soient, il se livre à une charge virulente et corrosive dans une langue sensuelle, brutale (B.Sansal, *Le serment des barbares*, 1999 :4^{ème} de couverture), et colorée pour décaper les vernis derrière les apparences des êtres :

« Si Boualem Sansal ne pourra jamais courir plus vite que les balles, sa lucidité et son franc-parler voyagent à la vitesse du son laissant derrière lui les pourfendeurs de nos libertés. ». (K.Madani, *Le fantastique pour issue ? 2002 :11*, in <http://www.inventaire.invention.com/Sansal.htm>)

Cette écriture truculente, et pamphlétaire, tout en étant singulière, traduit une forte tendance d'inscription « *buissonnière* » qui porte les signes à la fois de l'Altérité et de la redécouverte de « soi » au travers des poncifs et des stéréotypes à caractère démystificateur, moralisant et sentencieux. Pour ainsi dire, c'est une littérature qui dénie l'enfermement, déconstruit patiemment les limites géographiques, et « *démonte les paysages mentaux pour reconstruire un espace plus grand que celui dans lequel veulent le confiner à tout prix, [...], les hasards de la naissance et le piège des frontières politiques.* » (K. M. Ammi, *Op.cit :94*).

Ce nouvel espace expressif sansalien démonte a priori les poncifs tant bien que mal dénigrant de la langue française, et des français ; car pour lui : « *avec le temps on aurait réussi à en faire de bons algériens.* » (« *L'algérien de la Littérature Française Boualem Sansal* », in www.Marianne-en-liqne.fr, n° 328, 2003). Affichant ainsi son engagement quant à l'expression d'une *Mémoire en chantier* (A.Mahiou, J-R Henry, « *L'Histoire tue* », 2001 : 333), Sansal s'adonne à l'écriture romanesque tout en déployant des paraboles, et une sorte d'épistémè empirique pour légitimer son dire au travers du dépouillement et de la persuasion.

Quoiqu'on en dise sur cette prise de position stéréotypie et tranchante (décisive) « *[le dit sansalien est] un paidoyer injurieux d'un révisionniste nostalgique de l'Algérie Française.* » (« *A qui prêter le serment des barbares* », in *Algéria interface : 2000*), il faudrait croire

que les processus de *productivité textuelle*⁵⁷ tiendraient compte du devenir de l'œuvre au-delà des procédés d'artisanation : c'est un devenir assumé pleinement, d'une part, dans l'incomplétude de l'appréhension du sensible par le sujet percevant « *le clivage de son être entre le paraître et l'apparaître ; lequel clivage est conçu à travers « l'absence-présence de son inconscient »* ; d'autre part, dans la grossièreté des objets perçus car :

«[...] nous ne sommes pas assez subtils pour apercevoir l'écoulement probablement absolu du devenir ; le permanent n'existe que grâce à nos organes grossiers qui résument et ramènent les choses à des plans communs alors que rien n'existe sous cette forme. L'arbre est à chaque instant une chose neuve, nous affirmons la forme parce que nous ne saisissons pas la subtilité d'un mouvement absolu. [Le texte est lui aussi cet arbre dont nous devons la nomination (provisoire) à la grossièreté de nos organes] ». (F. Wahl, « le texte » Cité in Todorov, « texte », Appendice, Cité in O. Ducrot, T. Todorov 1972, Cité in Encyclopédia Universalis, 2004)

A notre sens, rien n'est plus garant de la non flexibilité de la conscience intentionnelle et perceptive que les procédés d'intellection sous-jacents à l'expression de la corporéité dans des labyrinthes textuels tant réels que fictifs. Il en est ainsi en raison du caractère irrécusable, et indélébile de la surface phénoménale de toute œuvre littéraire ; à savoir « le texte ». Toutefois, il se trouve que cette matérialité reste une forme d'authentification provisoire dans le dit littéraire même si elle constitue un attribut inestimable du langage de « *sécurité mnésique* ». Ce même champ phénoménal, mondes doxiques d'institutions d'objets à la fois perçus et perceptibles, s'élargit à la suite des opérations de restitution du signifiant et d'interprétation canonique du signifié en un peaufinage analytique, et même spéculatif ; ou en quelque sorte en un champ phénoménal de productivité de la signifiante. *Qu'en est-il pour le dit littéraire sansalien ?*

Dans le dit littéraire sansalien, la mise en perspective des phénomènes s'appuie sur des configurations narratives essentiellement mimétiques, qui émergent du profane pour épouser une attitude dénonciatrice des mondanités et des contingences historiques en quête d'un monde incorruptible dans l'imaginaire :

⁵⁷ - Cf. Julia Kristeva sur la notion du texte in Encyclopédia Universalis, 2004.

«J'ai besoin de raconter des histoires vraies. Je n'aime pas la fiction. Je m'inscris dans le réel et dans des histoires auxquelles je suis personnellement mêlé. [...]La réalité est complexe, derrière elle il y a un monde insoupçonnable, un monde imaginaire ; notre âme se tapie derrière cette réalité, alors je déplace cette réalité dans un autre univers.» (A. Hannifi, Entretien avec B. Sansal, Littérature, quotidien, etc., 2006, in www.pied-noir-en).

Cet univers fictif nécessite une médiation sémiotique, une certaine projection de l'intentionnalité subjective, qui inscrit les objets du monde perçu dans l'engrenage esthétisant d'une chaîne signifiante, et qui, *« soumise à tout moment à l'apparition soudaine d'un signifiant iconique, motive le frayage d'une pulsion scopique propre à pourvoir le sujet de la perception d'une intentionnalité tendancieuse, qui participera toujours à tracer le graphe symbolique du procès subjectal. » (J. Gérard, 1999 :14).* Par un simple concours de circonstances, mais aussi par une vocation hasardeuse, l'écrit sansalien se revêt d'une intentionnalité tendancieuse consolidée par son expérience perceptive en tant qu'ancien Haut fonctionnaire de l'industrie. Agissant contre la léthargie d'un régime politique, à ses yeux, anarchique et barbare (*cf. Poste Restante : Alger, Ibid*), il se voit investi de briser les murs du silence et des exclusions pour mettre à nu la cruauté du réel : *« je relate la situation de manière crue et violente. Lorsqu'il s'agit de choses extrêmes et douloureuses, je ne peux accepter la prudence, cela me semble être une chose mièvre de la lâcheté. Ici, le style allusif ne sert à rien. » (Odile Le Biban, 1999 : 5).*

Affirmant son engagement en quête de la mémoire collective dérobée, Sansal *« ruse avec l'Histoire »*- telle est l'expression de Hanifi (*Ibid*). Il arpente cette part d'Histoire refoulée, et déguisée pour jouer le rôle d'un chroniqueur à la fois acharné, et obsédé par la visite de territoires perdus, et enfouis dans l'absence. Son Ecriture ethnographique surinvestit l'Histoire pour la calibrer, pour remédier au trouble de la conscience collective, et pour faire face à ce *réflexe amputatoire* du propre de l'Histoire : *«L'histoire n'est pas l'histoire quand les criminels fabriquent son encre et se passent la plume. Elle est la chronique de leurs alibis. Et ceux qui la lisent sans se brûler le cœur sont de faux témoins. » (Le serment des barbares, 1999 : 461).*

Force est de constater que le souci de porter un regard pénétrant, avec une clairvoyance accrue au point d'engendrer des critiques désobligeantes ou mêmes cocasses ne singularise que l'écriture sansalienne à moins, pour rejoindre M. Blanchot dans « *Le paradoxe d'Aytré* », de saisir cette violence d'écriture comme corollaire d'une écriture de la violence : « *l'écriture apparaît lorsque quelque chose dans la vie se dérègle : pour écrire(...) la première condition, c'est que la réalité cesse d'aller de soi, seulement alors, on est capable de voir et de donner à voir.* » (M. El Houssi, « *Apulée ou la création aventureuse* », in *racines du texte maghrébin*, 1997 : 151).

Rétablir un continuum de la mémoire des *lieux*, et authentifier le dit littéraire par des témoignages sur l'actualité ne dénote que les propriétés intrinsèques de la littérature algérienne de *l'urgence*. Celle-ci ne retient pour l'essentiel que la dimension référentielle en déjouant l'intangible, en enrichissant l'espace textuel par un certain brouillage évènementiel, par une sémiosis *iconoclaste*, par des isotopies du voyage, du retour, et de réminiscences, et plus particulièrement par un labyrinthe temporel à géométrie parfois rotative, d'autres fois cosmique ou spiraloïde. Ayant pour motif l'expression de la violence et de l'amertume collective, cette forme d'écriture dite *blanche* (CH. Bonn, « *Paroles Déplacées* », in *Migrations des identités et des textes*, 2004 :7) cesse de l'être en adoptant tantôt la violence de l'écriture dans le roman noir, tantôt des déplacements génériques par la délocalisation des paradigmes- un certain éclatement et subversion des genres repensant la notion même de la *littérarité*.

Ainsi, en restituant dans l'écrit, essentiellement *pamphlétaire*, la charge esthétique de l'oral, l'écriture fictionnelle installe un répertoire langagier subversif oscillant entre *barbarisme*, quand une syntaxe erronée est si fréquente dans l'expression, et oraliture, quand l'écriture puise dans l'héritage fictif oral. « *Force est de constater que [pour Sansal], comme pour d'autres écrivains algériens et francophones, la langue française, langue de leur écriture, est un lieu de mise en œuvre de la charge contestataire et créatrice de l'oralité première.* » (J-R. Henry, (*Sous la dir.*) de A.Mahiou, *Ibid* : 338). Au demeurant, ces forces contestataires et créatrices à la manière tentaculaire

projetent, recopient, et même façonnent le fond culturel dans une perpétuelle mouvance en fonction des impératifs esthétiques, et même des tracés idéologiques souvent empruntés inconsciemment : « *Les écrivains maghrébins s'enfoncent dans le grand fond du culturel pour se ressourcer. Le roc se mue en or, la racine transmet le brut de l'éthique et cet ébranlement de l'identité devient la matrice de toute interrogation esthétique. Mais [...] l'albatros maghrébin sait-il que le poids « empêche de voler » ?* » (H. Salha, H. Hamaidi, *Préambule, in racines du texte maghrébin, Op. cit. : 5-6*).

Certainement pas pour B. Sansal car son projet de création artistique devient le produit d'aventures et de quêtes inlassables en s'imposant comme un lieu décisif de retraits, de métamorphoses, et d'incarnations ; même si, dans son écrit, il s'investit : « *On a tout l'air d'un albatros tombé du ciel dans un panier de bachi-bouzouks.* » (*L'enfant fou de l'arbre creux, 2000 : 18*). Les effets de prisme se traduisent, a fortiori, dans le texte soit de façon emblématique sous forme de textes d'idées, de pamphlets, de textes d'humour noir, etc. (*Poste restante : Alger Lettre de colère et d'espoir à mes compatriotes, 2006*), soit de façon sarcastique en démasquant l'invisible pour outrepasser l'ordinaire et dire l'extraordinaire : « *dans le texte, fut-il lapidaire, il y a décidément un mystère où l'on ne peut jamais le scruter impunément. Avant de dire, les mots résonnent.* » (*Ibid : 261*). Echos et résonances du « dit » se réfugient dans des configurations sibyllines *le serment des barbares, Dis-moi le paradis*, tantôt pour démasquer les mouvements mythiques « *à coup d'images féroces (...) [pour] une magistrale leçon du passé.* » (*Le serment des barbares, Ibid*) ; tantôt pour « *faire table rase* » de ce même passé « *pour croire en l'avenir en toute quiétude.* » (*Dis-moi le paradis, Ibid : 10*). Or, « *on dit pour se libérer.* » (*E.F.A.C. : 11*), mais « *dans le malheur, on est autiste par prudence, on ne veut ajouter à sa peine celle de ses semblables, on dit ce qu'en veut bien dire, on tait sa vérité avec sa méfiance se voulant d'abord réprobation, on ajoute avec le désir de convaincre.* » (*Ibid*).

Dans « Harraga » (2005), et « Petit éloge de la mémoire » (2007) la vérité est portée vers celle de l'Autre ou de l'Étranger soit par le truchement de l'émigration physique « brûleurs de route », ou par l'évasion morale et le voyage dans le temps :

«C'est le plus lointain, celui que j'aime à explorer qui ne donne le plus de frissons [...] Remplissez bien votre clepsydre, le voyage compte quatre mille et une années et il n'y a pas de halte. Jadis, en ces temps fort lointains, avant la malédiction, j'ai vécu en Egypte au pays de pharaon. J'y suis né et c'est là que je suis mort, bien avancé en âge ... » (Petit éloge de la mémoire, 2007 : 4ème de couverture).

L'Histoire se donne à lire comme une variable idéologique du présent. De par ces moments d'idéologisation de la fiction, la réinterprétation idéologique de l'Histoire s'inscrit dans le texte sous la forme d'un déjà-pensé collectif retravaillé par les procédés de textualisation :

«L'imaginaire c'est la restitution d'un réel plus vrai que lui-même, et doté par surcroît de ces multiplicateurs que sont les qualités propres de la nouvelle et du roman : l'autonomie du conteur, la tension sur un ou plusieurs axes, l'accent portant au gré de l'auteur, sur le débat philosophique ou social, l'aventure romanesque, le chatouillement affectif, la recherche stylistique etc. Cette diversité d'accentuation caractérise les développements les plus récents du genre.» (J. Berques, 1974 : 248-249).

Le déjà-pensé est de prime à bord matérialisé dans toute configuration fictionnelle par « un déjà-dit d'une existence préexistante au roman. »⁵⁸; à savoir par des intitulés. Or, c'est bien dans une optique sémiotisante du déjà-pensé que ce déjà-dit déterminerait les modes d'appréhension du monde fictionalisé dans le déjà-exprimé «le scriptible», soit par certains jeux de référentialisation, ou d'approximation ; soit par des modes de symbolisation, voire de distanciation partielle ou de dénégation différenciatrice. De la sorte, l'efficience de la chaîne métaphorique s'installe par une première base sensible de la présentification en rétention ; celle du paratexte manifestant une médiation extéroceptive de territoires du visible et de l'invisible « *le littéraire* ».

Le déjà-pensé dans l'écriture sansalienne est traduit par un déjà-dit fondé sur l'incomplétude ou le défaut d'être de la *dicibilité* dans *Le serment des barbares*, et *Dis-moi le paradis*, par le défaut d'être pathémique dans *L'enfant fou de l'arbre creux*, et

⁵⁸ - Conception de Claude Duchet sur le titre « une écriture de la socialité », Cité in T. Vauterin, « Codes littéraires et codes sociaux dans la titrologie du roman québécois au XXe siècle, 1997 : 7.

pragmatique dans *Harraga*. Les flux perceptifs agencés dans ces déjà-dits engendrent des esquisses ou des silhouettes sur le monde esthétisé ; esquisses miroirs de l'aperception et de l'intentionnalité auctoriales. L'incomplétude inhérente à la visée sensible tiendrait, en l'occurrence, aux modes d'esthétisation en modulant des effets de présence ou d'existence.

A ce titre, la « *dicibilité* » est un monde déictisant de l'énonciation, impliquant ad hoc l'esquisse d'une présence d'acteurs ou de « diseurs ». Dans le premier roman *Le serment des barbares*, l'esquisse des acteurs est faite suivant un mode dénégateur de l'éthique, un mode d'étrangéité : le vocable « barbare », mot d'origine grec (XIV^es), représente celui qui est incapable de parler le grec, donc c'est un étranger inculte (*J.Mathieu-Rosay, 1985*) ; il désigne aussi par étymologie les borborygmes de ceux qui ne parlent pas (*D Bognoux, 1999 : 101*). De surcroît, il est un être non civilisé, sauvage, impitoyable et cruel ; et de par sa nature grossière, il est incapable de s'entendre avec les autres, de s'entretenir avec eux, ou même de tenir à ses paroles. Comment, alors, des barbares pourraient-ils prêter serment ? Tandis que le serment dénote un engagement personnel vigoureusement exprimé en ce qu'il affirme solennellement une idée « une parole tenue » ; des barbares prêtent ce même serment pour faire persister leur cruauté dont le refus ou la méconnaissance et la négation des acteurs, l'aveuglement de leurs actes, le défaut d'être d'une volonté de droiture sont les prémisses d'une appréhension problématisante de la visée intentionnelle : qui sont les acteurs ? Sont-ils de simples étrangers ou plutôt des gens impitoyables ? Entre promesses et leurres, quelles sont les conditions de félicité supposées compenser ce défaut d'être ? Il revient aux *fonctifs textuels*⁵⁹ sous différents degrés sensibles de spécifier la présence perceptive, et par là même de construire l'effcience nécessaire à l'établissement de la fiducia « *ce croire collectif lié au processus interprétatif* ».

⁵⁹ -Concept dû à J. Fontanille (*M. Costantin, et al. (Sous la dir. de) J.C. Coquet, 1996*).

Il n'en demeure pas moins que ce même défaut d'être, celui de l'incohérence ou de la performance de l'engagement ne tient pas uniquement au serment mais il caractérise toute sorte de « dit ». L'incomplétude se joue entre l'expression du vrai, et celle du faux. Ainsi, dans « Dis-moi le paradis », le vrai est probablement rattaché au premier vocable « dis », le faux est par contre déguisé dans le dernier vocable « para-dis » dont le préfixe veut dire « à coté de ou protection contre ». Un au-delà du déjà « dit » permet, dès lors, de postuler la part réservée au réinvestissement des moments de l'histoire révolus de la diction en une expérience narrativisée et singulière. D'ailleurs, la forme tonique du « moi » manifeste l'attitude psychologique d'un être « ego » cherchant à impliquer un « alter-ego » dans sa quête de ce lieu « le paradis » où les âmes des justes jouissent de la béatitude éternelle. Quant à la valeur explétive du « dis-moi », elle est à s'arc-bouter à l'expression pour faire entendre l'insistance sur l'incarnation de ce lieu inéluctablement « terrestre », par un agent-diseur, et omniscient comparativement au sujet avide de connaître plus sur cet espace. L'intimité caractérise le rapport entre les deux êtres implicites -rapport corps à corps- sans pour autant que leurs identités soient identifiables ou perceptibles. Nonobstant cette concision à valeur allocutoire, le déjà-pensé semble être programmé sous forme d'épistémè narrativisée, autrement dit la plénitude d'ordre sémantique ne serait affectée qu'à travers la densité des isotopies figuratives « *polyisotopie figurative* », « *la synesthésie* », et « *la perception multimodale* ». ⁶⁰

L'incomplétude essentiellement d'ordre pathémique dans *L'enfant fou de l'arbre creux* découle d'une inquiétude cachée, d'un manque ou d'un complexe d'ordre affectif qui fait qu'un enfant s'attache follement à un arbre creux. Par ailleurs, le vocable enfant dérive du mot latin (XIe) *infans* pour désigner celui qui ne parle pas. Encore une fois « le dit » constitue un défaut d'être. Chez un enfant la quiétude provient des affects précaires, et fugitifs rattachés à des images-écrans, des certitudes incertaines, et des voix ambivalentes, mais toujours innocentes.

⁶⁰ - Le flux perceptif engendre les parties saillantes dans l'instance narrative qui a valeur pour elles-mêmes « iconicité » ou pour d'autres « typicité ». (J. Fontanille, Cité in Costantin (M.), et al., *Op. cit.*, 181-182).

Ainsi, sa propre voix est celle qui :

« pourchasse les stéréotypes, (...) doute du bien fondé de l'utilisation d'un mot -ce qui conduit à préciser le jeu entre personnage enfant et narrateur adulte- discute de la capacité perceptive de [l'enfant], à faire la part des choses, à nuancer les jugements, à déceler la source d'une souffrance latente. Elle tend aussi les pièges, propose de combler les lacunes de la mémoire, mais Enfance conserve sa dislocation, sa dispersion, ses interrogations, son lot de souvenirs-écrans non élucidés, son opacité, les tropismes y prolifèrent plus que les événements : répulsions et passions enfantines, mouvements de diastole de systole, angoisses et bonheurs paroxystiques. » (F. Dugast-Portes, Ibid. : 134).

Ce dynamisme et cette vigueur dans l'expression des sensations et des états d'esprit tiennent au fait de la caractérisation par l'emploi du qualificatif « fou ». Tout en étant exorbitant et intense, le sentiment d'inclination affective ou même de déraison à l'égard de l'arbre reste l'objet d'un entendement perplexe : le vocable « fou » renvoie à une personne qui n'est pleine que de vent ; elle est « d'un esprit vide », c'est le cas de l'arbre qui est « évidé » ou « creux ». Du coup, un croisement des essences des deux apparaîtres s'installe dans leurs paraîtres ; à savoir l'enfant, une personne vide d'esprit est éprise d'un objet vide de l'intérieur « l'arbre ». Paradoxalement, un arbre (arbor Xle) requiert le sens botanique ou celui de la filiation. De fait, le signe de la vitalité, et notamment de la généalogie se trouve corrompu par le vide, et par extension « la mort ». L'apparaître indique, par contre, la gratuité de l'attachement affectif entre l'être et l'objet en raison non seulement de l'innocence, et de la crédulité du sujet mais aussi de l'aridité de l'objet. Or, « est ce un hasard au demeurant si le latin de liber désigne à la fois l'écorce de l'arbre utilisable comme surface d'inscription et la qualité d'homme libre? » (D. Bounoux, 1999 : 92).

Tandis que ce déjà-dit proclame la fusion emblématique entre deux corps, le déjà-dit *Harraga* suppose une dislocation ou même une séparation des corps : celui des « brûleurs » avec celui de la terre natale « le pays ». C'est une sorte d'exode clandestine et illicite, quoiqu'elle émane d'un désir d'éloignement justifié, ses moyens ne le sont pas. En effet, «Harraga » n'est qu'une mesure prise par certains « aventureux » afin de fuir leur réalité cherchant peut être « la terre promise » ; il s'agit bien d'un manque à combler qui mérite même de risquer sa propre vie rien que

pour vivre un seul moment de bonheur comme celui dans lequel baigne les *Autres*. Relativement à cette vision pessimiste sur le monde réel, le monde virtuel devient la seule issue : l'a-venir n'est radieux que lorsque le goût de la vie serait ressenti par un devenir prometteur. Ainsi, des questions d'ordre à la fois éthique et mythique sont incarnées dans un seul vocable d'origine arabo-dialectal celui de harraga : comme brûler les étapes consiste à franchir rapidement les échelons d'une hiérarchie, et aller trop vite dans une action ; brûler la route c'est franchir rapidement les portes d'un pays « douanes », sans pour autant se soumettre aux formalités administratives en préparant la papperasse imposée ; c'est aussi franchir rapidement les frontières sans que cette action ne soit parfaitement calculée.

« C'est une malédiction qui se perpétue de siècle en siècle, depuis le temps des Romains qui avait fait de nous des circoncellions hagards, des brûleurs de fermes, jusqu'à nos jours où faute de pouvoir tous brûler la route nous vivons inlassablement près de nos valises. » (H. : 95).

Pour ne pas trop s'écarter de cette fugue physique des êtres empêtrés, une fugue d'ordre moral maintient la même visée locutoire. Il s'agit bien de sillonner rapidement les aléas d'une pensée subversive ; ou du moins de pallier les défauts d'un entendement de l'au-delà et l'en deçà sans pour autant y être prédisposé. Indubitablement, être harraga dans son entendement fait allusion à un être « mutilé » dépourvu de moyens d'escapade, ou du moins de résistance quant aux paradoxes et aux absurdités de la vie.

Cette forme d'oraliture marque une entreprise postmoderne de « décentrage » (M. Laronde, *L'écriture décentrée : la langue de l'autre dans le roman contemporain*, 1996 :10, Cité in C. W. Francis, 2002 : 129), à savoir celle d'une plénitude contestable quant à la forme dans la mesure où elle constitue une rencontre de deux mondes distincts, ou de deux étrangéités ; le fond culturel algérien incarné dans un dit littéraire en langue française. Le décentrage tient, d'un côté, au double identitaire qui fait que l'auteur, algérien de souche, est loin de s'inscrire dans un eurocentrisme quoique manipulant une langue européenne (le français), d'un autre côté, aux jeux de langues ; procédés par lesquels l'auteur opte pour des lexèmes de charge connotative exceptionnelle, et parfois

insolite dans l'une ou dans l'autre langue (français/arabe dialectal, etc.). Cette alternance de codes se joue à l'intérieur même de la langue française ; l'auteur « casse la langue de bois » créée de toute pièce pour réprimer :

«... moi qui n'aime pas la fiction je pars d'histoires réelles que j'explore que je dépasse pour me retrouver dans un au-delà de la réalité, dans la fiction ou plutôt dans un univers magique. On se rend compte que la langue du récit ne suffit pas pour rendre compte de ça. Il faut une langue magique pour ce faire, mais comme il n'y a malheureusement pas une langue magique, j'essaie avec ce qu'il y a de meilleur dans la langue française, que je malaxe et qui me malaxe afin de pénétrer cet imaginaire abstraction.» (A. Hanifi, Op. cit.).

Une langue omnipotente mais qui formate les esprits (A. Hanifi, *Ibid.*), un tel cliché n'est sûrement pas gratuit ; il émane d'une attitude révélatrice des effets de la mondialisation. En dépit de toute tentative de stigmatisation de cette littérature hybride par certains penseurs algériens, Sansal tient fortement à l'expression en cette langue étrangère estimant qu'il se l'approprie (*Ibid.*). C'est en ce sens qu'il se donne plein droit de la manipuler tant au niveau systémique qu'énonciatif pour pénétrer ce monde d'*imaginaire abstraction*.

« L'écrivain est celui qui sait se faire étranger à sa propre langue, il creuse en elle des possibilités inédites, inaperçus jusqu'alors. Il la force à devenir autre. La littérature exerce donc, par nature, une fonction critique sur la langue qu'elle met, dans chaque œuvre, en porte à faux avec elle-même.» (D. Bertrand, 2000 : 15)

Se faire étranger à une langue d'écriture proportionnellement étrangère pour le sujet - créateur est en soi une mesure d'originalité. Chez Sansal, cette technique de déconstruction-reconstruction langagière est fortement opérante dans la mesure où l'étrangéité expressive interroge un double fond symbolique. A titre indicatif et non restrictif, *L'enfant fou de l'arbre creux* compresse une image visionnée en guise d'empreinte fantasmagorique plutôt que de transcription figurative d'un objet et d'un être au monde. Prospector le monde textuel n'est donc pas toujours évident ; la rupture d'isotopie avec le déjà-dit n'est issue que de cette transposition de la mise en perspective en une mise en discours littéraire ou d'un chiasme entre la conscience intentionnelle et la conscience perceptive. La part entière de la prospection intersémiotique entre un déjà-dit et un déjà-pensé se réfugie dans des configurations sibyllines de nature simplificatrice.

Même si les déjà-dits sansaliens sont de par leur paraître d'une signifiante figée à configuration à la fois réflexive (*intrication des niveaux syntaxiques par les procédés de nominalisation et de détermination généralisante*) et prospective (*la focalisation des faits sur des actions à déployer dans la narration*) ; les isotopies entre ces déjà-dits, eux-mêmes, concordent dans leur mode de fonctionnement discursif étant donné que l'emploi référentiel des vocables est d'ordre assertif ou même injonctif. Ainsi, la marque ontologique caractérise les quatre titres par la présence de valeurs ontiques pour certains *étants et êtres*; à savoir celui des barbares, de l'enfant, de l'arbre, de harraga et celui d'un diseur du métaphysique à l'être du scripteur. Certainement, une lecture préalable des déjà-dits sansaliens ne prévient en rien l'état éthique assignée à ses êtres fictifs; mais elle anticipe du moins leurs modes d'existence ou d'être. A vrai dire, la fonction thématique caractérise les titres sansaliens (*G. Genette, Op. cit. : 15*), dont le contenu est mentionné soit de façon métaphorique, soit antiphrastique (*ironique*).

Pourtant, ces discours d'escorte (les déjà dits) (*J. Vincent, 1997 : 12*), et d'amorce tendent à représenter le monde textuel ou plutôt à le rendre présent en programmant en grande partie sa réception. En l'absence d'une connaissance préalable du projet créatif de l'auteur, ces discours toujours mystérieux et équivoques restent le signe par lequel le programme romanesque s'énonce : « dès le titre, l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent. » (*Ch. Grivel, 1973 :173*). Le fictif constitué puis résorbé par le texte se trouve soit projeté soit anticipé dans le déjà-dit.

II-1-2- Projet créatif sansalien : de l'intentionnalité narrative dans le métatexte

« *Plus vide est la vie, plus on se trouve d'encre pour en parler et de force pour s'accrocher.* » (*B. Sansal, D.M.P :34*). D'où, alors, émergent les scénarios fictifs matérialisant l'inspiration créatrice sansalienne, et d'où provient l'élan modulateur de sa programmation narrative ; du déjà-dit jusqu'au déjà-pensé ? Même si l'intentionnalité narrative fait partie d'une phase pré-rédactionnelle de l'entreprise littéraire, le projet créatif sansalien s'affiche nettement dans son discours à la fois

métatextuel et paratextuel. Or, le premier critère à considérer quant au rétablissement du projet créatif de l'auteur est celui de la généricité textuelle. Ainsi, une écriture qui se veut à la fois fictive et vertigineuse au travers de la libération de l'instinct et des affects ; une écriture qui se présente en une sorte d'organisation indicielle des étants et des êtres de par leurs essences situées sur l'axe discursif d'un passé opaque et d'un a-venir indéterminé (Cf. M.Raimond, 1989) n'indique autre chose que la création romanesque.

Comme le nouveau roman⁶¹ est soucieux de s'en tenir « à l'idée, au symbole s'intéressant non aux choses mais à leurs rapports, assignant au langage une traversée verticale de l'étude plutôt qu'un dénombrement de ses figures. » (M.Raimond, Op. cit. : 23), l'écrit sansalien puise bel et bien de la techné de cette littérature de la « quintessence ». C'est un écrit qui démonte la complexité croissante des choses ; déchiffre les mystères du monde en ressortant à l'exposé patient des contingences et à la temporalité accentuée ou spiraloïde d'un enchaînement de circonstances. Dans ce sens, une nécessaire stylisation de l'Histoire à partir de leçons d'êtres et de choses contribue à une construction dramatique et conflictuelle des épreuves et des aventures vécues par les personnages. Il ne s'agit pas de renoncer à l'affabulation, encore moins de copier le réel selon le schéma d'un scénographe, mais d'exprimer la nature en gérant le monde fictif selon une certaine philosophie phénoménale. Pour ainsi dire, le cas de la création romanesque sansalienne se réfugie dans des configurations fictives à péripéties mystérieuses ; c'est une sorte de mosaïque qui « révèle toute une société, comme un squelette d'ichtyosaure sous-entend toute une création. De part et d'autre, tout se déduit, tout s'enchaîne. » (H. Balzac, *La peau de chagrin*, Cité in F. Rullier-Theuret, 2001 : 8).

⁶¹ - Le nouveau roman a prétendu « faire disparaître l'aventure et le personnage (...) [en donnant] l'impression d'avoir cessé, d'avoir pris sur l'Histoire; [car l'homme lui même devient chose parmi les choses], sa vie programmée comme celle de tous ses contemporains, sa conscience réduite à n'être qu'une bande enregistreuse de perceptions et de sensations. » (M.Raimond, 1989 : 23).

Ainsi, son premier produit artistique *Le serment des barbares* est étiqueté d'un roman policier dans lequel les policiers, les criminels, les agents doubles et les témoins vivent en marge en exécutant leurs actes dans les coulisses de la vie quotidienne. Pourtant, la puissance de l'esprit du policier détectif est telle qu'il parvient à force d'intuitions et de déductions à la fois perplexes et contiguës à trouver les clefs de l'énigme exhibée en tant que nœud de l'histoire. Cette détection criminelle est une clef de voûte pour la démystification de l'Histoire collective. Le tout se joue dans une sorte d'aventure intellectuelle qui fait que la résolution de l'énigme reste suspendue en piquant la curiosité du lecteur ; ce dernier va reconstituer complètement le puzzle. C'est bien ce labyrinthe fictif, à ambition pédagogique, et appartenant à la série noire en faisant introduire un univers de haines inexpiables, de crimes affreux, de massacres et de vengeances terribles, qui donne à étourdir. L'étourdissement est dû au suspense raffiné d'une histoire si mouvementée : « *Boualem Sansal aborde un nouveau genre, le pamphlet. Nouveauté relative, d'ailleurs, puisque ses romans ne sont évidemment pas dépourvus de cette dimension.* » (A. Semmar, *Boualem Sansal...Le conteur insolite*, <http://www.limag.refer.org/Textes/SemmarSansal.htm>, 2000).

Le vertige s'étale comme puissance créatrice dans le second roman *L'enfant fou de l'arbre creux*. Ayant les propriétés d'un roman historique « de témoignages », ou d'un roman d'aventures⁶²; ce second produit artistique rend compte d'une totalité d'expériences sensorielles et mnésiques à travers les réminiscences, et les cogitations des acteurs. Une certaine volonté de dépaysement et de relecture du passé autorise une sorte d'hybridité entre les conventions d'une imagination stéréotypie et une exigence de vérité dans la peinture des mœurs et des idées reçues. La rêverie complaisante n'est que le garant de cette même volonté de démêler le vrai dans le désordre des passions en procédant d'un effort de lucidité à partir d'un répertoire d'états d'esprit des criminels condamnés à mort. Situation forte intempestive et

⁶² - «... dans la mesure où le roman est aventure, l'histoire est le pivot même de l'aventure- de toutes les aventures. Le roman d'aventures par excellence est le roman historique, et, en sens inverse, le roman où l'histoire joue est roman d'aventures. » (P. J. Rémy, *Nouvelle Revue Française*, 1972, Cité in M. Raimond, *Op. cit.*:35).

inoportune en relatant le traumatisme, la désolation, la haine de soi, les remords, le délire, les regrets et l'attente tumultueuse : « *Boualem Sansal montre toute sa générosité satirique. Il confronte deux destins dans une épopée truculente et lucide, émaillée de paraboles sur un pays dévasté par la violence, la méfiance et la corruption.* » (A. Semmar, *Op. cit.*).

Tandis que ce schéma narratif et figuratif demeure identique d'un roman à l'autre ; le champ perceptif dans *Dis-moi le paradis* s'élargit en profondeur : les regards perceptifs signalétiques sont portés par des personnages dotés d'expériences diverses de par leur statut d'intellects, de magiciens, ou plutôt de sujets âgés mais visionnaires. L'affinité de leurs opinions tient non pas à leurs modes de raisonnement mais à l'investigation des moments opaques constitutifs de la mémoire collective. Pourtant, le goût de railler et de dénoncer les tares et les ridicules de la société contemporaine subsiste côte à côte avec l'exploration des gisements du moi profond, « *ce tassement de secrets* », et l'exploitation du monologue intérieur. A vrai dire, une constellation de scènes situées en des temps et des espaces séparés forment une sorte de nébuleuse dans un monde réel décentré, dispersé, et absurde. Il l'est ainsi parce que les vérités dissimulées sont le signe du désarroi, mais aussi l'emblème de l'anarchie :

« *Cette œuvre témoigne aussi de l'ancrage du génie romanesque de Sansal dans le réel et dont l'histoire tend à broser un portrait critique de l'Algérie d'aujourd'hui, avec un piment d'humour noir et de son de glas.* » (A. Semmar, *Op. cit.*)

En ce sens, le dernier roman *Harraga* tente de donner sens à ce désordre, quoique de façon subjective mais figurative, en photographiant avec amertume les torts du temps présent. Entre fiction et source documentaire, les péripéties narratives se perdent dans des moments de lucidité pour avoir été supplantées par des tableaux synoptiques d'un témoignage personnel du narrateur. Loin de respecter les obligations « d'un pacte autobiographique », cette création romanesque constitue une occasion pour le défoulement, « vider le sac », et pour certains règlements de comptes rien que pour mettre en évidence quelques expériences singulières. Façon singulière de donner

consistance aux fantasmes et aux rêveries, elle insiste non pas sur le monde mais sur le reflet du monde dans une conscience sous forme d'images qui naissent dans l'esprit au contact du réel. Ainsi, l'action passe au second plan dans ce genre de roman-miroir de la société valorisant l'expérience sensorielle du monde extérieur par le truchement d'un réseau fécond de métaphores. A la manière proustienne (*M. Raimond, Op. cit. : 75*), le narrateur déploie une double expérience celle de la mondanité et celle des passions : délaissant temporairement « la sacro-sainte intrigue », l'univers sensible de l'espace et du temps n'est plus un décor posé par le romancier pour servir de cadre à l'histoire, mais il renforce les rapports entre la conscience et les choses en multipliant les spectacles, et les itinéraires intellectuels conduisant des aspects des êtres et des choses du monde aux signes puis aux sens.

La généralité textuelle adoptée par Sansal tient, dès lors, à instaurer une convention constituante et fondatrice par la suspension volontaire de l'incrédulité qu'elle offre à la conscience perceptive. Son texte affirme et affiche sa singularité par rapport à un horizon générique, dont il s'écarte, qu'il module, et qu'il subvertit. Considérée comme des airs de famille, des règles de conduites, ou même des visions du monde (*Cf. Cours d'Antoine Compagnon, « La notion du genre », 2007, 8*), la généralité permet à l'œuvre de s'individualiser sur un fond institutionnel plus ou moins charpenté suivant l'expérience acquise ; et même de déconcerter ce même fond de façon régulatrice dont ce « *non-respect* » des conventions scripturaires n'interdit pas l'accès à l'intention créatrice de l'auteur : « *on ne sait ce qui est vrai comme chose vécue et ce qui est faux comme idée reçue. Comme on ne sait pas, on invente. On affabule en puisant dans les vieux récits.* » (*E.F.A.C.: 16*). Le jeu est ouvert en justifiant la subversion comme quête d'une certaine convenance entre la forme et la situation.

Du côté de l'instance perceptive, la pénétration de ce sanctuaire énigmatique de la conscience où naissent les mots et les images revient à reconstituer le geste créateur incorporé dans la trame romanesque en se replongeant dans l'esprit qui a donné

l'essence à l'œuvre. Pourtant, l'écriture n'est ni entièrement contingente ni résolument méthodique ; elle est «*parturition chaotique*» (J. Dugay et al., 1995 :54) : «*l'in vraisemblable se nourrit de l'excès et dans le mesuré, la vérité ne pèse pas lourd. Au bout de l'emmêlement, dire et délire ne font qu'un.*» (E.F.A.C.: 16). Chez Sansal les degrés de lucidité de la gestation littéraire s'insèrent dans des configurations métatextuelles à la fois elliptiques et impatientes ; mais qui annoncent, même partiellement, une certaine correspondance programmatique entre l'intention fictive et la création artistique. La finalité de telle technique est de créer une attente pour garantir une certaine reconnaissance ou réception. Entre dévoilement créateur et procès subconscient de l'écriture, la création littéraire sansalienne est assimilée au «*demi-jour*» d'Albert Béguin (J. Dugay et al., 1995 :54) dans la mesure où des moments de respiration scripturaire, source intérieure d'inspiration, sont captés dans le texte de façon le plus souvent récurrente : des relais référentiels et figuratifs s'installent dans le texte suivant un rythme saccadé d'où le recours soit à des commentaires programmés à caractère coercitif, et explicatif, soit à des adages, des maximes, et des poèmes synoptiques d'ordre moins ornemental que réflexif. Un tel dépassement des péripéties narratives permet, d'une part, de restituer les motifs les plus intimes et épars propres à l'inspiration et à la programmation du projet créatif, d'autre part, de poursuivre la complicité de la subjectivité créatrice en distinguant les affects des attitudes les plus rationnelles. La valeur opératoire de cette révélation esthétique «*du secret préexistant* » de l'auteur (J. Rousset, Op. cit. : 64) est à expliquer par la volonté du créateur de nuancer ses dits pour susciter l'adhésion du lecteur ou du moins pour l'inciter formellement à s'interroger sur certains faits réels en faisant appel à la mémoire collective.

Or, Sansal prend du recul «*Je ne sais s'il faut tout dire, il y a des limites au dévoilement.*» (E.F.A.C.: 16). Ainsi, de la régression du moi à la lucidité vigilante, il se réfère à des timbres esthétiques autoréférentiels ; une sorte de discours foncier chargé de résonances, d'échos, de connotations symboliques et emblématiques, voire

de « réflexivité » à travers lequel il « réfère à sa propre activité énonciative dans une intrication extrême de niveaux (énoncé, commentaire sur l'énoncé, méta-commentaire) » (D. maingueneau, 2001 : 163). Cette configuration de brouillage artistique ou de transcendance textuelle, « tout ce qui met le texte en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes. » (G. Genette, 1982 : 7), octroie un mécanisme d'autolégitimation aux confessions de l'auteur. Le projet créatif s'y insère pour situer l'œuvre par rapport aux lois du discours à partir des « bouclages textuels », ou des « méta-textes » en commentant d'autres textes sans nécessairement les convoquer, à la limite en les évoquant allusivement ou silencieusement. Raison pour laquelle « il n'existe pas de métadiscours de l'auteur qui surplomberait l'œuvre, le discours sur le dire s'inscrit dans le dire. » (D. maingueneau, 2001 : 128), d'où l'enchevêtrement entre manifestations scripturaires du Moi créateur et du Moi social⁶³. Mais qu'y a-t-il de véritablement singulier dans ces phénomènes auto-référentiels dans le projet créatif sansalien ?

Dans *Dis-moi le paradis*, Sansal interroge non seulement le système idéologique algérien mais aussi les rites et l'Histoire collective : « l'histoire est une affaire troublante. Ceux qui la vivent finissent par l'oublier et ceux qui l'ignorent s'embarrassent à l'écrire. » (D-M.P. : 432). Confession venue en retrait par rapport aux moments choisis par l'auteur pour servir de témoignages en interpellant explicitement le lecteur ; à savoir successivement les pages 285, 286, et 287 : « Il est bon de temps à autre de s'arrêter et de regarder autour de soi. Non pas qu'on soit aveugle mais pour voir que tout est perdu (...) », les pages 390, 391, et 392 : « Il fallait aussi, impérativement, que nous nous arrêtions un moment sur l'université (...) », et les pages 417, 418, 419, 420, 421, 422 : « nous avons à parler de l'éducation nationale (...) ».

Des arrêts volontaires, évoquant des témoignages en guise de sources documentaires, se propagent par la suite dans le texte sans pour autant que le lecteur soit averti :

⁶³ - Conception proustienne (Cité in D. Berguez, et al., 1990 : 11).

Sansal a voulu expliciter son texte par une sorte de méta-discours incorporé à l'intérieur des faits fictifs pour mettre en évidence sa logique existentielle et sa philosophie de la vie : « *On ne peut pas vivre et se taire à jamais.* » (E.F.A.C. : 16). Ainsi, à caractère ethnographique et didactique, le contenu de ces méta-discours porte des enseignements sur les modes de vie, et de pensée, et sur les tares de la société : « *Laissez-moi vous conter une histoire. Moi, je la tiens pour véridique et si elle ne l'est pas, on peut au moins en garder des enseignements. C'est l'histoire de (...).* » (S.D.B. : 136).

Nonobstant cette technique de balayage artistique qui tend à réajuster, à rationaliser, ou à ratifier le dit : « *Une fois de plus, la réalité et l'illusion s'étaient fondues sous nos yeux sans que nous y comprenions goutte. Tout est devenu latent. Il faudrait beaucoup de mots pour en parler.* » (D-M. P.: 219), le non-dit, de par la présence de certains indices discursifs, annonce l'amplitude des questions à devoir traiter tout en ouvrant des parenthèses sur les prochains projets créatifs. A cet effet, faisant allusion à son deuxième roman Sansal s'amuse à questionner l'essence même des mots : « *Un arbre, c'est une écorce plus une âme et toutes les interpellations de la nature ; pourquoi de ce bois fait-on des phrases creuses et des armes de combats?* » (S.D.B. : 148). La suite de cet énoncé peut transcender le monde de la nature vers celui des symboles et des sémiotiques : « *Bien que ça attire les ennemis, la vieille garde aigrie et critiqueuse s'en réclame avec fierté de cet héritage que les jours sombres elle proclame butin de guerre.* » (Ibid), mais sans que l'intentionnalité de l'auteur ne soit corrompue car il s'agit bien dans le second roman d'un entretien entre un « arabe » et un « français ».

Quant au troisième roman, l'auteur a à maintes reprises mentionné l'image du « paradis » (P.118, P. 150, et P.349), mais de façon plus holistique :

«Ne parlons pas de la religion c'est une bombe à mèche courte ; on ne peut même plus dans le chienlit de ses peurs rêver de son paradis sans tomber entre les mains de ceux qui le gardent comme une forteresse. A quoi se raccrocher quand on n'a pas ses yeux pour pleurer? Certes, il y a l'enfer des apostats ou le néant des athées ou encore le paradis des camés, mais sont-ce des aspirations dignes (...) » (S.D.B.: 282).

Au demeurant, en citant l'espace où se déroule l'histoire du troisième roman tout en évoquant son toponymie, l'auteur consolide les rapports intra-textuels : *« le bistrot s'appelle « le coin des amis » ; et en resterait ? Il se promet d'en être. Bientôt, dans peu quand sonnera l'heure du repli. »* (S.D.B. : 417). Aussi, en optant pour cette écriture pamphlétaire, Sansal s'efforce-t-il à anticiper et les méditations de son lecteur en amplifiant sa « fiducie » par la multiplication des procédés de véridicité, et ses attentes en l'incitant à l'adhésion préalable à ses propres stratagèmes d'artisanation pour que son intentionnalité fictive soit détectée avant même le repérage des indices de didacticité. Outrer la complexité et le brouillage scripturaire motive la mise en perspective et la portée proprioceptive du lecteur. Dans un registre plus approprié, les configurations de projections et d'identifications textuelles ou dites méta-textuelles permettent de ménager des effets de proximité et de distance (L. Burlo, et all., Cité in D. maingueneau, 2001 : 103-105) avec l'instance perceptivo- effets propices à la réflexion et au jugement. Sansal rejoint en ce sens la perspective du romancier moderne, pour qui :

« L'enjeu principal consiste donc à imposer son autorité figurale à un texte dont il feint de se désolidariser. C'est de cette logique paradoxale que découlent les différents modes de dédoublements énonciatifs [...]. [C'est bien pourquoi], le nouveau roman sera [...] habité d'entrées par plusieurs énonciateurs entre lesquels l'auteur réel distribuera ses effets de voix et aussi ses désirs, rendant ainsi le lecteur incapable de reconstituer à coup sûr les contours du « sujet-origine », pour reprendre l'expression de Käte Hamberger. » (M. Courtier, 1995 : 73).

A cet égard, Sansal aménage cette logique paradoxale en transfigurant son autorité figurale par une sorte de retraits provisoires dans l'énonciation des faits tant fictifs que factuels; l'attitude identitaire se doit d'être incorporée aux cogitations philosophiques sur l'être et même sur son essence:

« Qui suis-je, misère ? (...) une simple question sur soi et l'on se ne connaît plus. Dur de passer du connu à l'inconnu, de soi à l'autre, tapi en nous même comme dans une boîte de pandore. Il y a quoi entre Je et Nous ? Un trou noir, un écheveau gluant, un brouillamini de mirages ? (...) C'est ainsi une peau ne peut être habitée par deux hommes. Et avoir un grand cœur ne suffit pas pour contenir tant de mystères. » (E.F.A.C.: 47-48).

Cette attitude interstitielle impose une esthésie singulière *« la perte ou la crise d'identité »* ; celle de saisir l'être en l'appréhendant à la fois à travers le mouvement existentiel habité en lui, et à travers la position impersonnelle et décentrée qui l'égaré

en tant que sujet dit «*sans territoire* » (J. Fontanille, 1999 : 158), ou en tant qu'être mutilé entre un paraître mystérieux et un apparaître partagé avec l'Autre. L'argument en est dans la mise en perspective, ainsi que dans l'expérience personnelle : « *Peut-on sentir la brûlure d'une braise sur laquelle on ne marche pas ? L'histoire de (...) est une aberration, une rupture brutale, une descente aux enfers, tu ne peux comprendre.* » (E.F.A.C. : 48). Pourtant, le paradoxe d'une crise identitaire s'estompent une fois Sansal explicite le pourquoi de cette tension figurative : « *En cela, l'histoire est difficile à raconter, puisant à plusieurs sources, à deux langages, à deux visions du monde. Il y a aussi des oublis, et les ajouts empruntés à d'autres mésaventures.* » (E.F.A.C.: 21).

L'opérateur interstitiel contrôle les partitions sémantiques en produisant des images hermétiques sans que des échos sur « *la poussée en avant* » ou l'élan des « *forces de présence* » soient de portée significative « *réserve de logos* » (J. Fontanille, 1999 : 218) : « *l'histoire que nous rapportons a un début, (...). On restera sur sa faim, on est averti. On ne sait pas tout hélas. (...) De qui nous la tenons, n'est pas facile à démêler. La vie a ses coïncidences à expliquer rarement et des intentions éloignés de notre capacité à percer le mystère.* » (E.F.A.C.: 20-21). Le projet créatif devient, dès lors, un jeu de hasard et dans cette mouvance le flux d'attention se perd en permanence par la récurrence de figures éparses à intensité composite : « *Nos pas commencent ici, s'arrêtent là, mais l'infinitude est certaine.* » (E.F.A.C.: 24). Cette ligne programmatique du passé et de l'avenir des êtres dans le monde réel, voire leur « *infinitude* », quoique logique, est récusée dans le monde fictif par Sansal. A vrai dire, l'horizon esthétique dans *L'enfant fou de l'arbre creux* est, lui aussi, chaotique pour miroiter forcément la co-présence phénoménologique entre la personne du créateur et les autres êtres : « *Il y aurait une genèse à tout. (...) Mais pourquoi, diable chercher une genèse a une histoire quand on ne sait pas comment elle finit ? Celle-ci est d'ailleurs vouée à être tuée.* » (E.F.A.C.: 24-27). Mais, « *il me faut reprendre le fil du récit et rester clair.* » (E.F.A.C.: 84). « *Il n'empêche, l'histoire ainsi reconstituée reste quand même sujette à caution.* » (E.F.A.C.: 323).

De la sorte, le métatexte- pour ne pas parler de métadiscours du moment que la co-présence n'est décelée qu'à travers un langage en actes -actualise, contre toute attente, le pacte de lecture qui tient, pour une grande part, à ménager un équilibre entre l'emprise affective de l'instance réceptive, et sa prise de distanciation. Sansal rompt par ce dispositif scripturaire l'effet-fiction en neutralisant les scénarios esthétiques communs par une sorte de modélisation de la fiducia : «*On avait averti en ouvrant ce livre. La vérité appartient à Dieu, combien à ceux sur lesquels est passé la roue du destin.*» (E.F.A.C.: 341). Ce dévoilement légitime le recours à un dispositif fantasmatique rien que pour combler les carences d'une vision par optique; mais «*comment équilibrer son regard et dire juste?*» (E.F.A.C.: 343), sachant que «*le spectateur est un être fallacieux, c'est vrai mais nous en avons transcendé la stérile avidité pour nous mettre à la place des acteurs.* » (E.F.A.C.: 341). L'enjeu est inversé à ce stade et le créateur juge la personne du lecteur en tant que spectateur ingrat installé dans une scénographie simulée et prétextée. L'effet simulé à ce niveau est celui d'une adhérence beaucoup plus charnelle, corporelle qu'intellectuelle aux actes. Or, ce sont les esthésies de différentes natures qui portent preuve de cette adhérence charnelle aux spectacles : «*Ingratitude du spectateur, disions-nous, mais qui se veut témoin fidèle. S'il est des regards ingrats, il est des oreilles à la place desquelles on n'aimerait pas être. Non tout est vérité. Tout s'est passé ainsi.* » (E.F.A.C. : 343).

Trop de transparence référentielle dans la déclaration des intentions et des messages à retenir à partir de ce «*post-scriptum* » : «*l'important est de porter un message. Si fou soit-il.*» (E.F.A.C.: 344), fait dire que la logique de confession n'est pas aussi commode en rapport avec les contingences du moment. Pourtant, le pacte est conclu «*Nous étions tenus que de porter un message. C'est fait.* » (E.F.A.C. : 343). Sansal a répertorié le sort des êtres fictifs en une sorte de consolation ou d'aménagement des états et des faits mais dans un sens escompté. La consolation porte en elle la valeur interstitielle du vrai et du mensonge : «*le mensonge a sa place aussi. Quand il est produit, on doit le mettre quelque part.* » (E.F.A.C. : 361). Ainsi, le post-scriptum adopte un mouvement giratoire ; il

récapitule, esquisse, ratifie, rectifie, et module les mystères escamotés entre les lignes du labyrinthe fictif ; tout juste c'est « *un éclaircissement pour les malentendants.* » (D-M.P.: 180). Le régime romanesque exige des messages quelque part codifiés, entre autres une morale : au demeurant, Sansal polarise le sujet-interprète sur le contingent épistémique, dont l'illusion référentielle n'empêche pas la quête de la vérité : « *Y a-t-il une morale de l'histoire ?* » (E.F.A.C.: 362). A vrai dire, le parcours insolite que propose Sansal dans ce second roman en empruntant l'image « d'un enfant fou d'un arbre creux » laisse entendre que la morale n'est saisissable qu'à partir d'un regard innocent et limpide des faits « la vérité sort de la bouche des fous (enfants) ». Etant holistique, la morale est : « *Peut être celle-ci car l'heure est aux grandes questions : si la vérité a besoin d'une fraction de secondes pour éclater, il faut une vie et souvent davantage pour remettre de l'ordre dans ses idées. Vivre loin des menteurs est donc le chemin à trouver.* » (E.F.A.C.: 362). Morale d'une charge connotative très dense dans l'absolu, certes ; mais son contenu porte des enseignements sur les stratagèmes-clés d'une future entreprise d'esthétisation, non pas actuelle, qui authentifie la sémiotisation des faits fictifs ou réels quitte à banaliser la mise en perspective auctorielle et par voie de conséquence la fictionnalisation. D'ailleurs, dans ce second roman il annonce l'apparition de son troisième roman « *Rendez-vous au paradis* » (E.F.A.C. : 58), tout en prenant du recul : « *Il faut avoir l'oreille modeste et la langue courte* » (E.F.A.C.: 41) ; c'est une sorte de *mise en abyme*, qui a une incidence sur le développement temporel de la fiction « *prospective, elle contient avant terme l'histoire à venir, rétrospective, elle réfléchit après coup l'histoire accomplie.* » (J. Gardes-Tamine, M. C. Hubert, 1993 :125).

L'inscription auctorielle dans le texte, quant à elle, joue sur l'authenticité de la fictionnalisation ; elle la consolide quand le projet programmatique tient à expliciter le pourquoi de tel ou tel regard perceptif ou raisonnement ; elle l'encadre dans le cas où l'emprise fantasmatique tend à pourvoir le dispositif textuel de jeux de prévisibilité et de coïncidences forcés ou soulignés. Du reste, Sansal affiche son intention de garder le même parcours créatif comme celui du second roman : « *On ne s'étonnera pas que*

cette horrible histoire, Dis moi le paradis, sortie chaude du Bar, soit quelque part sans queue ni tête. Bien entendu, on aura du mal à la lire sinon ça voudrait dire quoi, que tout va bien dans le meilleur des mondes pour nous, or ce n'est pas le cas. » (D-M.P : 13) ; mais parfois «le schmilblic» (D-M.P. : 180), selon l'expression de Sansal, pour désigner la cohésion et la connexité textuelle ou l'union des forces scripturaires, exige de procéder autrement en intercalant des épistémès nécessaires pour l'apport de quelques éclaircissements :

- « Dis, le scribe, c'est quoi ce chapitre que tu nous as refile, on le case où ?*
 - Vrai, c'est un cheveu dans la soupe.*
 - Je l'ai trouvé dans les papiers du Doc et ma foi, comme il était parlant, j'ai pensé qu'il méritait d'être lu.*
 - Ce qui se lit est lié à ce qui précède et à ce qui suit, je vois les choses comme ça sinon c'est de la pub.*
 - Vrai, il ne fit pas avancé le schmilbliv. Mettons le en annexe...*
 - T'as déjà vu des romans avec des annexes, toi ?*
 - T'en as mis une à « L'enfant fou de l'arbre creux ».*
 - Tu permets, c'est un post-scriptum.*
 - Une annexe avec un autre nom. (...)*
 - Bon, décidons de qui va lire le papier.*
- Encore un vote. Ça commençait à bien faire mais la démocratie a ses règles, nous faisons avec. (...) Certains, démangés par l'envie d'écrire prenaient des notes. Ils y croyaient à cette histoire du Procope. » (D-M.P : 180-181).*

Brouiller les attentes ou au contraire les canaliser est le corollaire d'une sensibilisation des instances réceptives au cheminement confus et tumultueux du parcours créatif. Le texte devient un prétexte dans la mesure où plusieurs sujets-prétexte coopèrent dans l'échafaudage du réseau fictif : *« choisit-on son chemin ? En réintégrant le Bar des amis, je cherchais un coin et un verre pour commettre un texte sans prétention, sans portée aucune, un récit de voyage, un truc de dilettante, quelque chose de neutre qui ne nuirait à personne. » (D-M.P : 18).* Sansal, à ce niveau, amorce l'encadrement de la lecture tout en prévenant certains effets dénigrant sa programmation fictionnelle ; c'est une infraction partielle de fonction « paratonnerre » de l'assomption auctorielle (G. Genette, 1987, Cité in V. Jouve, 2001 : 16 -128), quoique cette infraction dénote la sincérité de l'auteur à faire apparaître l'authenticité de son projet. Cette fois-ci Sansal multiplie les entrées énonciatives pour une raison pragmatique, celle d'une révision vigilante et consciencieuse du jeu d'artisan : *« Unissons nos forces pour écrire ce livre. On fera comme dans tout jeu de cartes honnête : chacun son tour, un chapitre pour toi, un*

chapitre pour moi. A chacun son style. On arrange le tout et on corrige ensemble, ça nous fera deux fois moins de fautes. Ça paraît juste, non ? » (D-M.P. : 21). Cet artifice esthétique, qui tend à neutraliser la mise en spectacles à partir de regards très divers, ne vise autre chose que de bénéficier des rapports d'intimité pour les confessions à la place des rapports d'intrigue. Tout en annulant la raison par des « états d'inconscience et d'ivresse », le but est de supplanter les antennes ultrasensibles d'un sujet conscient, censé être créateur, par l'expression spontanée des êtres influencés par « *la dérélition dans l'éparpillement du sensible à l'unité ressaisie par l'organisation du texte.* » (M. Raimond, 1989 : 76). Or, le délire ne fait pas trop de miracles : « *on parle toujours trop, on va plus loin que de besoin, on se surprend à valdinguer entre le dénigrement et la révélation sans songer aux conséquences.* » (D-M.P. : 14). « *Et écrire quand tout a été dit, est ce malin ?* » (D-M.P. : 17). La réunion des forces créatrices permet de visualiser le monde en un artefact à constellation insolite « *nous sommes tombés dans une relation osmotique.* » (D-M.P. : 16) car « *d'avoir tant côtoyé le Doc, [(l'un des personnages censé participer dans l'élaboration de l'histoire)], j'ai perdu le fil des idées, j'ai épousé les siennes.* » (D-M.P. : 16). C'est un rapport corps à corps qui renforce le remue-méninge pour commettre un texte singulier ; c'est une sorte de gymnastique cérébrale féconde :

« Je pense à lui et hop, je suis dans sa peau (...) Peut être est-il habité de son côté, délirant comme moi à perdre le sommeil, errant telle une âme en peine, retournant les mêmes éternelles questions, plus cruciales à mesure qu'on s'enferme, cherchant des mots hors d'usage, des idées hors cadre, discourant à propos de tout et plus souvent de ce qui doit être tu, de ce qui est oublié, de ce qui sera à la fin du monde. » (D-M.P. : 16-17)

Mais quelle perspective à entreprendre pour que le projet créatif retienne l'intention de l'instance réceptive? Sansal n'hésite pas de compulsier ses pérégrinations artistiques, telle était son expression, rien que pour légitimer son dire. Le pacte prévoit la responsabilisation de sujets scripteurs, et dans certains cas des scribes :

« ..., nous avons un projet sur le feu. (...) A toi la parole, et fais-en bon usage. Souviens-toi, la poésie ne coûte rien, elle dit pourtant tout ce que nous ne savons pas concevoir, mais n'en abuse pas, tu n'as pas tant à dire. Un conseil, viens de loin, remonte aux origines, tu auras une belle perspective pour te raconter. Descendre est plus facile que grimper. » (D-M. P. : 25).

Pour une raison ou une autre la mission est lourde de conséquences : « *Mes précédents papiers m'ont attirés assez d'ennuis, je suis grillé, les oreilles fermées m'en veulent à mort.* » (D-M.P.: 19-20). D'ailleurs, « *on n'y cultive pas que la susceptibilité et le faux-semblant. Un ami m'a dit un jour en prenant ses distances : « T'as écrit, assume ! » Ça m'a donné froid dans le dos cette façon de dire : « numérote tes abatis, le facteur ne sonne jamais sans raison.* » (D-M.P.: 14-15). Quoi qu'il en soit, le chemin à rebrousser n'est pas aussi opportun qu'il faut l'espérer. Toujours est-il des écueils d'origines diverses restreignent le flux de pensées et les modes d'esthétisation en exigeant tantôt d'adopter une attitude travestie, tantôt de concevoir une programmation subversive quitte à déranger certains esprits : « *Pour une raison évidente la paix avec mes concitoyens, connus dans le monde entier par leur susceptibilité meurtrière, j'avais conçus un titre des plus innocents : Récits de voyage d'un Bantounais à Paris et en banlieue, et un avertissement précisant que l'auteur n'était en rien responsable des dires de son personnage.* » (D-M.P. : 19). Cette volonté de distanciation et de prise de recul, dont voulait l'être les aléas du métier, revêtit ad hoc le corps textuel d'une ossature à la fois canonique et invraisemblable dans la mesure où le contingent et le sibyllin doivent disparaître pour que les entrailles simplistes prennent place. Sansal en ce sens exhibe une pensée dialectique et probante sans pour autant clore définitivement le débat sur les effets d'artisation « *Double précaution, j'écrirai à la manière moderne, chirurgicale, en lieu et place de la forme emberlificotée qui est ma signature.* » (D-M.P. : 20). Les empreintes d'une sémiosis ultrasensible à la corporéité et aux dynamismes phénoménaux des êtres et des objets sont à omettre ; l'alchimie du verbe est celle d'une simple promotion d'un livre. En effet, la matérialité prime sur l'essence, et l'insipide sur l'inédit :

«Un sujet, un verbe, un complément, point à la ligne pas plus. Point de conjonctions qui donnent au texte une membrure par trop baroque, ni d'épithètes en grappe qui font décor paysan, haro sur la ponctuation, le piège absolu pour le lecteur mal entraîné, ainsi que l'adverbe sibyllin. » (D-M.P.: 20)

Gloser sur la platitude de l'écrit artistique en dénigrant l'ambiance caricaturale d'un monde fictionnel, soit démesurément mystérieux à « *dégligner* » le lecteur, soit trop lénifiant et phénoménaux à perdre de vue les

vicissitudes du monde réel, est l'objet de quête du scripteur-narrateur dans

Dis-moi le paradis :

« Ni cris de perroquets, ni hurlements de singes dans l'histoire, pas plus de vols de balbuzards au-dessus des têtes, ni d'ombres postées aux coins des rues, ni davantage cette rumeur crépusculaire qui sourd des pages, monte en puissance pour en définitive déglisser le lecteur, encore moins cette voix gutturale et geignarde en arrière-fond qu'on dirait celle d'un sorcier ayant perdu sa tribu au cours d'une cérémonie mystérieuse. Des sons feutrés, des odeurs légères, des couleurs pastel, des lignes souples, des formes sobres, le tout enrobé d'une lumière apaisante. La promotion de la chose sera du gâteau. » (D-M.P.: 20)

L'arrière-fond du déjà-pensé sansalien problématise la programmation textuelle inhérente aux choix de telle ou telle charpente conceptuelle stylisante « *le langage ne peut être transparent aux états du monde, il peut être signe, s'ouvrir à quelque chose d'autres que s'il réfléchit sa propre énonciation, s'il assume une part d'opacité.* » (D. Maingueneau, *Op. cit.* 163). En dénonçant le pouvoir illusoire des mots pour pouvoir les maintenir dans les relais à venir, le dilemme est dû selon Sansal, pour rejoindre O. Ducrot, T. Todorov⁶⁴, à la subtilité insaisissable de l'écoulement probablement absolu du devenir : le texte est incontestablement cet arbre qui n'ignore pas les nuances, mais dont l'appréhension ne retient pour l'essentiel que l'immuable en raison de la grossièreté de nos organes. Néanmoins, « *l'art est dans la vérité, pas dans le cinéma qu'on se fait, capito? Et c'est quoi, ça ? hein ? A quoi ça sert de se mettre à nu pour se cacher, hein ?* » (D-M.P. : 23). Raison pour laquelle, le brouillage des niveaux qui émane de la réflexivité peut aller jusqu'au paradoxe pragmatique, notamment dans le cas de certaines formes d'autodépréciation « *la promo d'un livre est ce qu'il y a de plus dur dans l'art d'écrire. (...) On a beau écrire, il faut encore parler, On se demande si lire signifie quelque chose.* » (D-M.P. : 14).

L'entendement Sansalien sur l'art d'écrire est affiché de façon astucieuse entre les lignes et les pages de son texte ; sinon pour être tenu à la complicité du lecteur, le projet créatif s'installe à la fois minutieusement et en vrac :

« *En contant les aventures...non, les promenades du Bantounais aux amis du bar, avec des fioritures et quelques arabesques quand même pour pas qu'ils*

⁶⁴ - Conception citée in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : 1972, in *Encyclopédia Universalis*, 2004.

s'écroulent d'ennui, je me mettrai en situation, je testerai mes formules, doserai les rubriques, réglerai le tempo. (...) J'étais entre deux feux. Je tenais à mon récit exotique, je piaffais de dire Msila et mes mystères infernaux. (...) Mais oui c'est ça, le récit et le drame dans un seul et même livre, voilà ! » (D-M.P. : 20-21).

Maintenir ce contrat devient chose péremptoire du moment que le tout se joue en toute transparence, et l'attitude modératrice se doit de concilier le drame au récit : « *Allez, va, avance dans la lumière et ne laisse pas ta plume trembler.* » (D-M.P.: 23). Ainsi, l'histoire du Bantounais est disséminée dans le texte comme histoires-prétextes (D-M.P. : 83-85, 190, 204, 238, 240,304) sans pour autant qu'elle occupe le centre d'intérêt du sujet scripteur : « *Le Doc se préparait à conclure son incroyable récit et j'en étais à chercher ce que pourrait bien dire le Bantounais. (...) Le retard est bon que si l'en rattrape avant la fin, or, l'échéance est là, le grand débat approchait. Il sera houleux,...* » (D-M.P.: 238). La gratuité de l'acte d'écrire s'évade et le temps de s'expliquer devient une urgence « *Où en est l'écrivain avec son Bantounais ? J'ai comme l'impression qu'il m'a eu. Son donnant-donnant, c'était donne d'abord, on verra après. Son idée était de me soutirer mon histoire à peu de frais.* » (D-M.P. : 190). Seulement pour tenir jusqu'au bout la lancée opératoire de tel stratagème fictif, Sansal se justifie :

«C'est cela qu'il faut leur administrer par l'entremise du Bantounais, une médication forte qui les ébranlera durablement. Reste à écrire le texte et à régler comme on arme une bombe à retardement. Réfléchissons. (...) Le centre du monde est là où on fait tourner le monde, pas où on le freine des quatre fers. Le Bantounais leur dira ça en guise d'apéro. » (D-M.P.: 240).

Le parcours à suivre pour appréhender ce brouillage esthétique ou ce « *bouclage textuel* » est vertigineux ; or, l'entreprise de sémiotisation s'écarte du simple projet de passe-temps, car « *qu'attendre d'un corbeau malade de la plume ?* » (D-M.P. : 96). Certes, « *tout sous sa plume [c'est-à-dire l'artiste] prend accent, relief, et tournure.* » (G. Genette, 1999 : 381), mais cette plume ne cesse de trembler et de changer de couleurs : « *le discours littéraire est une parole virtuellement menacée qui n'a jamais fini de se justifier qui mêle constamment l'institution de ses mondes et la légitimation de son dit.* » (D. Maingueneau, Op.Cit.: 164). Une réflexion dans ce sens s'incruste dans des relais intra-textuels en ratifiant le déjà posé dans un déjà pensé ; la sémosis se voit plurale

et porte garant d'un fond référentiel antérieurement exhorté et exhibé ; celui de marquer les stéréotypies afférentes à la vie dans un pénitencier :

«L'enfant n'est pas atteint à ce point, que diable, à son âge, on cicatrice, on oublie, on rêve! Alors, un mot par-ci, un geste par-là, une atmosphère tamisée, un peu de sucreries, et l'enfant m'ouvrira la porte. A défaut de libérer quelqu'un, on le rejoint dans sa cellule. N'est ce pas de l'intérieur que vont les évasions ? » (D-M.P.: 228).

Bien que le dit sansalien dans ce passage problématise son précédent projet créatif par le questionnement sur l'essence même de l'être d'un enfant; il se justifie par l'évocation du motif de la réclusion mais cette fois-ci la communion affective « *l'esthésie de compassion* », ou même spirituelle « *l'esthésie de l'absorption ou de l'évasion* » génère la contamination. Il est question, pourtant, de savoir pourquoi cette régression du réversible peut-elle par le biais de phénomènes autoréférentiels contribuer à créer du beau ? Selon Anzieu « *l'art affirme la communion possible et réelle entre l'objet le plus inanimé et le sujet vivant. Et c'est bien pourquoi il exige comme geste préalable, un repli affectif à la fois sur nos expériences vécues, notre histoire d'être, et sur nos réserves d'énergie.* » (D. Anzieu, Cité in CH. Mauron, 1996 : 342).

Un pareil geste préalable est explicité dans l'incipit du quatrième roman « Harraga ». Assurant la réversibilité du texte, ce discours d'amorce réduit immédiatement quelques possibles narratifs tout en restant un lieu d'ouverture. Il laisse présager un intrigue, plante un décor péremptoire nécessaire pour la lisibilité, échafaude un univers fictif intelligible, sans pour autant produire un effet de dramatisation (F. Rullier-Theuret, *Op. cit.* : 58). Il tend à cet effet à ménager les vides informatifs que le récit est appelé à combler. Ainsi, dans son « *avant-récit* » (CH. Grivel, 1973 : 91, Cité in V. Jouve, 2001 : 19) intitulé « *au lecteur* », Sansal exhibe son projet créatif en énonçant le canevas tracé pour échafauder le récit, et le comportement préconçus de l'instance réceptive. Dans son programme narratif, Sansal tient à piloter l'aventure désorganisatrice par une mesure de la négativité. Il formule son incrédulité quant au recours à des images fantasmatiques, et à la pure imagination :

« Cette histoire serait des plus belles si elle était seulement le fruit de l'imagination. Elle aurait tout l'air d'emprunter à la merveilleuse allégorie du

grain de blé mis en terre, elle dirait l'amour, la mort et la résurrection. Et puis, il y a des fantômes sympathiques à chaque page et des gens si colorés qu'on voudrait les porter sur sa tête. Mais elle est véridique (...) » (H. : 11)

L'histoire est tissée dans le but d'incarner : « *la misère d'un monde qui n'a plus de foi, plus de valeurs, qui ne sait plus que s'enorgueillir de ses frasques et de ses profanations.* » (H. : 11). Quoique Sansal tâche de donner une instruction de lecture qui engage pour une interprétation introspective de l'histoire, il ne cache pas son incertitude quant à l'aptitude du lecteur à discerner le réel de l'imaginaire ; archétype qui conditionne l'existence du livre comme négativité. Toutefois, il lui autorise de parcourir le texte à sa guise, tout en lui dessinant une trajectoire à suivre : quatre poèmes libres précédant quatre chapitres ou saisons. L'intérêt de chacun de ces poèmes est de programmer la lecture par l'invitation de l'instance réceptive à sémiotiser ces avants-textes : l'acte I intitulé « *Bonjour, oiseau !* » dénote à la fois la rencontre, et la liberté « *vol, petitesse, beauté,...* », mais le point d'exclamation soulève le questionnement sur l'identité de cet être occulte. Toujours est-il, une schématisation liminaire sera obtenue grâce à cette entrée in médias res - au cœur de l'action- (V. Jouve, *Op. cit.* :20) qui consiste à jouer sur le ressort dramatique. Le second acte II « *La mémoire ou la mort* » prévoit la plongée dans un monde de réminiscences quitte à tout perdre même la vie ; le passage n'est pas fortuit car il projette une dramatisation prononcée qui donne lieu à une destitution temporaire dans l'acte III « *Vivre ou périr* ». Mais l'acte IV ne porte pas de titre pour marquer un processus de création *autotélique* (Sous la dir. de Y. Baudelle, J. Deguy, 2004 :128). Tandis que le premier vers « *la vie est un conte de fées* » procure une esthésie du retour de l'espoir à cause d'un réel idyllique, le dernier vers parie sur le retour du printemps, ou le beau temps. Et pourtant : « *les mots dits, il faut se taire, prier dans son cœur, et, une fois le calme revenu, reprendre la route. Rien n'est jamais fini.* » (H : 309) ; il s'agit à ce niveau de l'amorce de l'épilogue qui restreint la latitude du créateur en étant hypothéqué par le déjà-dit. Cet épilogue « *entrebâille une fenêtre de l'avenir* » (H : 12) en laissant l'initiative aux mots ou à la fermeture énonciative. Il est négation de la clôture en négociant l'illusion réaliste des êtres fictifs (F. Rullier-Theuret, 2001 : 63), mais en

condensant les faits par le rappel du dessein des deux héroïnes « funérailles de l'une, résurrection spirituelle de l'autre » ; n'est ce pas la loi de la vie « *je rêvais déjà d'un monde nouveau.* » (H : 316).

Quant à son élan créateur, il se trouve que Sansal s'est inspiré son projet créatif d'une émission télévisée ou d'un reportage sur les brûleurs de route (H : 219 -240). Il a extrapolé, par ailleurs, l'image d'un harraga d'une personne *sans terre* à une personne *sans cœur* (H : 240). La créativité émane en ce sens d'une tendance de modulation de la grossièreté des objets du monde réel au travers des mises en spectacles.

II-1-3- Des géographies psychologiques aux paysages d'âme

« *Superstitions littéraires -j'appelle ainsi toutes croyances qui ont de commun l'oubli de la condition verbale de la littérature. Ainsi existence et psychologie des personnages, ces vivants sans entrailles.* » (P. Valéry, *Tel Quel*, Cité in PH. Hamon « *Statut sémiologique des personnages* », Cité in R.Barthes, 1977 :115).

Pourtant, la psychologie de ces êtres sans entrailles s'inscrit dans le rouage figuratif du texte pour certifier le fonctionnement de l'intersubjectivité ; psychologie et existence se matérialisent nettement au moment de l'aperception d'un certain « *effet de texte* »⁶⁵. En l'occurrence, l'oubli de la condition verbale de la littérature émane de cette faculté singulière, d'une part, du créateur-démiurge à jouer sur l'infinité des possibles « *en mettent en scène l'absence* » (M. Raimond, *Op. cit.* : 173), d'autre part, de l'instance esthétique à faire une plongée dans l'intimité de la conscience de ces êtres fictifs, et à détecter « *les paysages d'âme* » (M. Raimond, *Ibid*) faisant corps avec la personne dans un cadre spatio-temporel spécifique. Quoiqu'il en soit, la prise de conscience de cette intimité constitutive de l'être fictif est conditionnée par les regards perceptifs, d'un côté, de la trame romanesque, d'autre côté, de l'historicité herméneutique des lecteurs.

« *Par la pratique du personnage, l'écrivain s'inscrit dans le monde, l'interroge, le conteste, le représente, ou le valide ; par le phénomène de réception, la catégorie*

⁶⁵ - .Effets cryptés au travers d'une genericité spécifique, et exhibés dans l'architecture systématique et contiguë (ou rapports cause à effet) entre les signes figuratifs.

de personnage renouvelle l'appréhension du monde. Par la contemplation esthétique, le personnage ouvre la voie à une libération subjective qui transcende imaginativement les normes du comportement.» (J-PH. Miraux, 1997 : 8).

En effet, qualifiés d'êtres de papiers, ou d'êtres fictifs, ces êtres concrétisent la conception de « l'être-au-monde » en renforçant l'étrange réciprocité entre le pour-soi « l'écrivain » et le non-soi ou l'en-soi « le monde qui l'entoure ». La vision en spectacle permet un échange constant entre le monde visible et la conscience de l'auteur à travers le mouvement du monde extérieur vers le regard des êtres fictifs, ainsi que le mouvement des représentations mentales de ces derniers vers les choses (F. Marie-Laverrou, « Pour une approche phénoménologique de Wolf Solent », in <http://www.powys-lannion.net/Powys/LettrePowysienne/numbr 8.htm>, 2004 : 2).

Du moment que le style est l'emblème d'une manière d'habiter le monde, les flux perceptifs, que portent les êtres fictifs au travers de leurs modes d'existence, rendent suspecte l'authenticité de cet en-soi propre à l'auteur en se livrant à une sorte de brouillages élémentaires d'images-écrans, et de perspectives. A vrai dire, ce n'est principalement pas un brouillage d'ordre perceptif, mais d'ordre référentiel au moment où l'auteur devient le « *greffier scrupuleux de ces spectacles du monde.* ». (J. PH. Miraux, *Op. cit.*: 39). De surcroît, la philosophie de l'auteur s'intègre sciemment, et en filigrane dans le texte en cédant temporairement sa voix aux êtres fictifs ; et ce en vue d'interroger méticuleusement la logique tumultueuse de la vie et de ses empreintes à la fois raturées et estompées: « *la vie n'est que les errements des individus, et son livre un brouillon déplorable.* » (S.D.B. : 270).

Toutefois, l'errance constitutive du regard de l'auteur sur le monde extérieur débouche sur l'inscription d'un flot d'images fantasmatiques errantes elles aussi, mais bien aménagées dans l'univers fictif de façon à démontrer l'énigme de son insaisissable regard, et la métamorphose du voyant en visible :

« Mes personnages, à l'image des algériens, sont tourmentés. Par la violence, par les questions religieuses, identitaires. Mon pays vit dans une tourmente séculaire, voire millénaire. Les algériens portent en eux une profonde déchirure. Ils sont tourmentés, plus que la tourmente ils portent en eux l'incompréhension du monde.

Un esprit rationnel aurait du mal à comprendre mes compatriotes dans leurs tourments. Nous ne savons pas qui nous sommes, où nous allons. ». A la question : L'auteur et son écriture sont tourmentés ? Il répond : « Oh oui, je me pose beaucoup de questions sans trouver la moindre réponse. » (A. Hanifi, Op. cit.).

C'est bien ce chiasme originaire et cette adhérence charnelle au monde réel- sachant que l'auteur vit aussi cette profonde déchirure avec le peuple algérien- qui favorisent non seulement une esthétique du constat et de la qualification par optique, mais aussi une appréhension objectivée des phénomènes esthétisés dans la fiction ; voire dans un espace peuplé d'existants.

A ce titre, l'espace de présence ou de figuration du créateur, y compris de sa subjectivité, se trouve scindé en des géographies psychologiques (J-PH. Miraux, Op.cit. : 17); tantôt hermétiques et mystérieuses pour démontrer la déficience d'une appréhension métaphysique du monde, tantôt scandaleuses et choquantes jusqu'à problématiser et même nuancer son être le plus intime. Nonobstant cette géométrie vertigineuse et cette révision équivoque des images métaphoriques employées, le raisonnement sansalien tient d'une logique essentiellement encyclopédique ; celle de la quête d'une vérité insaisissable proportionnellement par des êtres-acteurs. Ainsi, à partir du regard d'un inspecteur de police dans *le serment des barbares*, Sansal inspecte les attentats suivant une quête programmée et motivée de la vérité. Rien qu'en déployant les rouages ténébreux des actes meurtriers, l'auteur s'efforce de faire table rase de l'Historicité : « *Larbi, un vieux flic brisé par la mort de sa femme, en porte dans une banlieue jadis florissante d'Alger, se lance dans une enquête sur la mort d'un va nu pieds [...] et découvre ce qu'il ne cherchait pas.* » (D-M. P. : 4^{ème} de couverture). Aussi, le tout se joue-t-il sur l'incertitude et de l'identité, et du sens « *en frôlant sans cesse l'autodestruction, la désagrégation.* » (Y. Reuter, 1997 : 107). Le roman instaure de par la distance-opposition de ses êtres fictifs un soupçon généralisé. (N. Saraute, 1956 :59, Cité in J.PH. Miraux, Ibid.: 96).

Au contraire, cette même quête de vérité va de soi dans le pénitencier de *L'enfant fou de l'arbre creux* dans lequel une sorte d'entretien tenu entre deux condamnés à mort

permet de révéler l'énigme de ce coin arcane. En fait, il s'agit d'un *tropisme* (N. Sarraute, 1972 :34) ; une certaine rencontre simultanée d'un soliloque et d'un discours doxique extérieur qui enseigne la rencontre d'un regard, et d'une conscience d'un moi social (moi collectif), voire d'une relecture des idées reçues :

« Un français y croupit en compagnie d'un criminel de cru [...]. Ils passent le plus clair de leur pénitence à échanger des monologues non miscibles par nature, cherchant par là la communion salvatrice. [...] Entre Pierre et Farid se tissait une histoire d'amour. La chose est insidieuse et finalement surprenante. L'amitié s'installe sur des malentendus inexpugnables et des méfiances venues des âges. » (E.F.A.C. : 11).

Cette même quête dans *Dis-moi le paradis* se manifeste accidentellement en puisant de deux sources légitimant « le croire », l'une est la voix de la science manifestée par la personne du Docteur, l'autre est celle de la magie exhibée en la personne du gnome : « Au bar des amis, sur les hauteurs de Bab El Oued, on discute beaucoup, on y refait le monde en général, et l'Algérie en particulier. [...] Chacun à son histoire à raconter sa vision de l'avenir ou du passé à faire valoir ou à inventer. » (D-M. P. : 4^{ème} de couverture) ; pourtant, leurs forces d'appréhensions sont inertes face à celle de l'Histoire.

Dans son dernier roman *Harraga*, les murs d'une maison servent de repères historiques pour son acteur fictif principal ; la plongée dans l'Histoire est simulée par le vide et maintenue par les fantômes habitant les murs : « Une maison que le temps ronge comme à regret. Des fantômes et de vieux souvenirs qu'on l'on voit apparaître et disparaître. » (H. : 4^{ème} de couverture).

Ce dynamique symbolique des êtres fantasmatiques a marqué au demeurant *L'enfant fou de l'arbre creux* et *Dis-moi le paradis* ; « il s'agit davantage de mettre au jour, par le biais d'une parole duelle, la part d'innomé qui gît dans certains des [êtres fictifs]. » (J. PH Miraux, Op. c it.: 100) : un mouvement pléthorique du langage assure la dissolution de l'être fictif en des simulacres dans un spectacle peu ou prou hallucinant. Ce sont des moments d'un écrit monumental ; une sorte d'espace phénoménal érigé en des cariatides où des êtres supportant l'immense système de focalisation perceptive

« Sansal le magicien nous fait miroiter des sorcières. Régression ou bien refuge salutaire dans un monde imaginaire ? Quand on est dans la situation de l'enfant fou, aveugle, instrumentalisé ; brisé, que reste-il ? La magie. ». (K. Madani, *Op.cit.* : 10). Le foyer de la perception glisse des yeux d'un être observateur impliqué dans l'achèvement de l'histoire fictive à un être infantilisé, emblématique, mais consciencieux : « un personnage mystérieux incarne le désarroi du peuple algérien : c'est un enfant mutique recueilli en route par Tarik. Qui garde les yeux grands ouverts sur un passé indicible. » (D-M. P. : 4^{ème} de couverture). Or, les modes d'intersubjectivité servent de moyens modulateurs de l'esthésie et même de la confiance. Ainsi, au bar des amis des ivrognes se mettaient à déployer par des commentaires l'inventaire dressé par Tarik sur l'Algérie contemporaine. Ses circuits littéraires autorisent un voyage dans le temps pour combler l'incomplétude historique des intentionnalités fictives antérieures :

« En passant, je leur dis l'histoire, ses hommes, ses drames, ses errements, et entre les mots, mes petites idées sur la question. En vrai ça les choque formidablement. L'habitude prise est de prendre ce qui nous plaît dans le catalogue, pas de nous laisser conter les plus et les moins des esprits chagrins, les si et les mais des mal pensants. J'attends donc des jours meilleurs pour leur balancer le plus mauvais. ». (D-M. P. : 305-306).

Ce parti pris de l'auteur-narrateur dénote son investissement personnel dans l'histoire fictive, notamment quand le ton pamphlétaire prescrit une certaine prise de recul perceptive quitte à altérer la confiance. Toutefois, la donation du sens est rattachée non à cette attitude négatrice du monde, mais au réinvestissement des moments de *présences-absences* dans le jeu d'échafaudage et d'escamotage de l'univers des êtres fictifs.

Ainsi, l'intuition narrative transforme l'écriture en un espace superflu, et pléthorique rien qu'en usant de l'empilement informatif, qui au lieu de donner consistance au corps, il le dissémine. En revanche, au-delà des artifices scripturaux *l'impersonnalité* comme mécanisme d'intellection permet dans *Le serment des barbares* de « rebondir de scène en scène avec un minimum des liens descriptifs qui nuiraient au tempo du récit. » (J. P. Goldenstein, 1985 : 40) ; pourtant, l'introspection psychologique de certaines confrontations d'états d'âme donnent lieu à des analyses détaillées et de longs

commentaires. Par ailleurs, le déplacement des perspectives narratives se fait en fonction des effets de dramatisation : la personne du policier n'est détectée dans le parcours narratif que tardivement par rapport au début de l'histoire, à savoir dans la page 30 ; et ce en raison de l'empilement référentiel portant sur l'univers fictif et le microcosme social considéré. L'auteur en dessinant un labyrinthe d'indices fictionnels⁶⁶ a préféré faire ressortir les marques d'exception à partir de quelques *leures* et *entorses*, voire de saturation de la mémoire par la surabondance, ou par l'emplacement ; d'où l'importance du « *dire* » et du « *voir* » pour reconstituer le « *faire* » et surprendre l'instance réceptive par des spectacles exhibés soit en « *paralipse* »⁶⁷, soit en « *métalepses* »⁶⁸, notamment en faisant des Haltes pour mentionner quelques personnalités politiques algériennes. « *Le crime est un prétexte, sa résolution est un post-texte* » » (Y. Reuter, *Op. cit.*: 50) et les scénarios possibles par conséquent sont ellipsés au profit de quelques scènes typiques d'aveux, ou de révélations pour laisser l'enquêteur rétablir la vérité, actualiser les mécanismes d'élucidation, et narrativiser la résolution du mystère.

Si larbi, être blasé, de par sa solitude affective et son oisiveté forcée, et hypertrophié intellectuellement, de par sa vieillesse et son ancienneté en tant que policier, est motivé par la prise en charge en plus de l'affaire de l'assassinat de Abd Allah Bakour de celle de Si Moh « Lekbir » : « *A l'écart, Si larbi observait les deux tableaux, l'un riche, l'autre pauvre, soumettant ses nerfs à rude épreuve. Le hasard se plait à faire scandale.* » (S.D.B. : 30). Deux microcosmes opposés se rencontrent au cimetière, putréfaction des corps et effritement des âmes qui réduisent l'être en poussière ; et pourtant les funérailles restent discriminantes pour le commun des mortels : le devenir de ces deux êtres est le même mais leurs passés les poursuivent jusqu'à la tombe « *les concurrents de Si Moh, de redoutables requins en djellaba, furent plus que suspectés(...). Qui pouvait mordre ce vieux renard sur le qui-vive et prompt à planter ses*

⁶⁶ - *Matériels ou circonstanciels liées à la géographie romanesque.*

⁶⁷ - « *figure qui consiste à omettre ce qui -dans la logique narrative choisie- aurait dû être dit.* » (Y. Reuter, 1997 : 44).

⁶⁸ - « *glissements d'un niveau à un autre avec des intrusions de l'auteur.* » (G. Genette, 1972 : 244).

crocs, si ce n'est ceux qui gîtent dans sa tanière ?» (S.D.B.: 28) ; « Quant à Abdallah, il s'en allait comme il avait vécu : seul et misérable. Larbi ne se trompait pas, Gacem [le frangin de Abdallah ; gisant sur un brancard de fortune] sacrifiait au rite. » (S.D.B.: 28). Ces deux tableaux panoramiques dressés par l'auteur offrent une perspective, à la fois déroutante et biscornue, de quête des acteurs-islamistes par rumeur- jusqu'à culpabiliser les hauts responsables : « L'hypothèse nous amena une autre : les services étaient sur la piste de ce trafic. Voilà qui expliquerait le dessaisissement du central de Ruiba de l'affaire Moh! » (S.D.B : 448). Hypothèses d'ordre pratique qui vont jusqu'à le noircissement de l'appréhension métaphysique de l'univers ; celle-ci est en définitive la vision du monde sansalienne incarnée dans un être fictif sobre et démissionnaire dans sa vie.

Les meurtriers, quant à eux, sont à anathématiser pourvu qu'ils soient motivés à titre individuel «*Nous l'appellerions génocide, n'était le refus des acteurs. »* (S.D.B. : 10). Le suspense trouve sa raison d'être à ce niveau ; tout est possible, Larbi « *risque sa santé, sinon sa vie.* » (T. Todorov, Cité in Y. Reuter, Op. cit.: 55). L'action criminelle se perpétue et l'intérêt se déplace de la rétrospection à la prospection. Toutefois, la machine figurative des êtres insiste sur un apparaître innocent et un fond soupçonneux dans la mesure où «le dit » contredit «le fait» ou «l'aperçu» ; en d'autres termes, l'être connaisseur, de par son expérience perceptive⁶⁹, déguise la vérité en circonscrivant le regard de l'inspecteur sur des propriétés identitaires trop superficielles. Larbi dispose, à cet effet, d'une double motivation, d'une part, la coïncidence des deux meurtres est loin d'être un jeu de hasard, d'autre part, le faux-dit ou le non-dit des enquêtés trace de fausses pistes de quête, mais ébranle l'esprit de Larbi pour démêler le vrai. En brandissant son individualisme forcené, il ne cesse de défier les marionnettes de ce monde machinal et tumultueux. Il procède par indiscrétion en balayant par son regard pénétrant l'univers de chacun des témoins ou des suspects ; le verbe n'est qu'un prétexte pour dessiner son rapport corps à corps avec administrateurs, journalistes,

⁶⁹ - Etre connaisseur de par ses rapports d'intimité, le cas de Gacem avec Abdallah, ou son statut institutionnel, le cas du médecin légiste chargé de l'autopsie de Si Moh, ou les responsables de police.

magistrat, etc., et pour visualiser le connu comme étant étrangeté méritant refonte et méditation.

Embrassant l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse, le cogito larbien se déclenche lors de chaque rencontre ou visite d'un lieu pour récidiver les tableaux d'un monde insaisissable enclin même à l'invisibilité. La géographie psychologique des êtres se présente sous forme d'un entonnoir ; elle calque la sculpture des êtres, notamment leurs caractères, sur le réseau descriptif du monde visible, et porte caution d'une transition référentielle du système doxique aux êtres pour faire preuve d'une sorte de concomitance entre l'appareil psychique et l'appareil sociopolitique. L'épaisseur psychologique de ces êtres est, par conséquent, mesurée à la pesanteur des faits produits ; raison pour laquelle l'onomastique est symptomatique de certains jeux positionnels (Grizzly ou l'inspecteur blanc comme un ours ; Zerbib, Aoudia deux gangsters malhonnêtes ; Hamidi l'historien sain et simple mais désespéré ; ...). Inversement, les êtres «réels» tels que Bellounis, Ouyahia, Tou, ..., sont présentés effectivement comme de haut responsables ; les vrais acteurs de la crise et de la barbarie. Le paroxysme de la culpabilisation est ainsi introduit dans des pages isolées, dites de témoignages ou de lucidité pour marquer les bien-fondés réalistes de la théorie de Larbi.

Toujours est-il, l'être-au-monde fictif est un être de soupçon ; il assure à la fois un possible égarement, une probable alliance, ou même une pénible conversion de par les tensions spécifiant son champ positionnel. A cet égard, l'expérience du corps, ou de la libération subjective, précède celle de la méditation et de toute réflexivité pour engendrer par suite de projections et parfois d'altérations tantôt une sorte d'imprégnation de la manière d'être au monde tantôt une distanciation en réfutant le contexte charnel de l'existence même. La distanciation chez Sansal se matérialise en la personne de « l'enfant fou » :

« On le laisse tranquille, on ne l'approche pas, on évite même de le regarder. Nul ne sait quel sortilège l'a enchaîné à lambèse. Un chanvre hérissé passé autour du

cou le lie à une ferrure scellé dans le béton au pied de l'arbre, mais est-ce là une chaîne? De quoi il se nourrit est un autre mystère. Il se méfie de ce qu'on lui jette (...) » (E.F.A.C., 15-16).

Etre à la fois allégorique et suspect d'être atteint de démence, est neutralisé, stigmatisé, et même marginalisé jusqu'au point de manquer de moyens de viabilité. L'image incarnée par Sansal est celle de réclusion symbolique et de dépendance affective dans le sens où tout le corps est scellé à cet arbre creux symbole d'effusion et d'attachement maternel ; mais « *l'arbre était vert et donnait des fruits (...) le volatile disparut (...) et l'arbre se dessécha.* » (E.F.A.C., 16) ; la source nourricière disparaît, et le rapport corps à corps, entre l'arbre et l'enfant, perd sa raison d'être alors que la force d'inclination affective devient illusoire et insensée.

Nonobstant le dynamisme incantatoire de cette incarnation fictive, l'authenticité de cette image est à remettre en cause « *il n y a aucune explication à l'enfant fou de l'arbre creux au milieu de la cour.* »⁷⁰ (E.F.A.C. : 365). Or, cet être fantasmatique, qui se coupe résolument du référentiel, pénètre paradoxalement les sentiers d'irréel pour déjouer le réel par suite de pérégrinations imaginaires d'autres êtres fictifs ; incarnation historique plus ou moins légendaire : « *un bâtard ne peut être ni héritier ni frère.* » (E.F.A.C. : 325), incarnation fantasmatique : « *on a parlé d'extraterrestres, l'enfant serait le produit de leur action sur une femme des Aurès.* » (E.F.A.C. : 325), incarnation issue de rumeurs : « *on dit aussi que l'enfant a été engendré par un prisonnier et une prisonnière de Lambèse.* » (E.F.A.C. : 326), ou incarnation symbolique « *Plus fort que les rodomontades des pitres, la révolte des gueux et l'assurance des méchants est l'image d'un enfant malingre enchaîné par la folie des hommes à un arbre sec.* » (E.F.A.C. : 179). La plénitude de cet être se trouve ébranlée, et le risque d'effritement à la fois de sa présence et de sa conscience, dû à son essence laconique, à la maxime et à son univers

⁷⁰ - Il s'agit bien d'une « *machine paresseuse* » (U. Eco, Cité in J. PH. Miraux, Op. cit. : 30), où le frémissement autolétique s'impose, où le seul dialogue révèle une présence possible et préhensible de l'enfant, et où « *la vertu maïeutique dudit dialogue suscite des évaluations du monde des prises de positions qui permettent de cerner non pas [l'être fictif] mais [sa dérision].* » (J. PH. Miraux, Ibid : 31).

de dissémination, n'est dissipé qu'à partir de l'effet de suspense qui suscite la technique de faisceau, et d'*apprésentation*⁷¹.

Une autre scène est apprésentée à côté de celle de l'enfant afin de marquer un certain ancrage du réel à cette solitude symbolique ; c'est la scène d'un être vagabond maladif, qui a perdu ses sens ; myopie rédhibitoire, perte de l'odorat et le sens de l'équilibre ; mais « *c'est l'ami que tous recherchent.* » (E.F.A.C., 15). Apprésentation paradoxale de cet être, qui est « le chien », dans le sens où sa présence dans le bain est inexplicable ; il est devenu un corps inerte. Ainsi, l'image de ce gardien, épuisé mais aimable, et celle de l'enfant, mythique mais moteur étrange d'un moment de narration, est inscrite dans un ordonnancement à la fois décoratif et vétilleux.

En dépit du fait que l'intitulé du roman met en exergue la scène de cet être emblématique « l'enfant attaché à cet arbre creux », l'intuition narrative dissout dans l'édifice imaginaire l'aspect sémiotisant de cette scène, et garde l'incognito. S'agit-il d'une formule incantatoire pour baliser l'anéantissement de l'être, ou d'une problématisation de l'être même en inaugurant un mode de questionnement différent sur son individuation ou son essence « *collectivisante* » ? Il n'en demeure pas moins que l'effet de déréalisation renforcé par l'effet de nuances permet à travers ces êtres soupçonneux de moduler la machine figurative en instaurant un écart critique par la fixation d'une instance de jugement (Cf. *infra*) mature en face d'une immaturité virtuelle de l'enfant ; dont les pleurs ou les cris sont annonciateurs de nouvelles calamités, alors que le tapage traduit le gondolage et les bêtises (EFAC : 39) ; « *c'est abîmer le concret comme tel que le désarticuler de l'existence, laquelle n'étant jamais qu'une existence, autrement dit un être en poursuite, une nécessité de « passer outre », et une impossibilité de dételer, n'admet pas de schisme, même contemplatif.* » (J. Corti, *Stendal et les problèmes du roman, 1953, Cité in J.P.H. Miraux : 41*)

⁷¹ - Cette dernière technique consiste à reconstruire ou à compléter l'objet perçu à partir d'une quête d'épistémè, ou de pressentiment personnels à défaut de presbytie, ou de méconnaissance du perçu.

L'imbroglie de l'esprit imaginaire du créateur et la mise à distance de sa conscience créatrice par rapport à son objet crée permet d'inaugurer une réflexion féconde sur le devenir des êtres fictifs tout en adoptant une instillation progressive de l'épistémè, notamment dans le post-scriptum (EFAC : 341-361) avec une projection plus ou moins concise du réel « *un témoignage en guise d'épilogue* ». Cette boîte gigogne des êtres fictifs fantômes engendre aussi des êtres fictifs momie, dans la mesure où ces mêmes êtres, certes de profondeur, sont sclérosés par leurs identités fictives, et stratifiées de par certains « *motifs statiques* » (M. Blanchot, 1988 : 19), mais dont les regards appréhensives du monde tiennent à une sorte de croisement « *galactique* » d'optique et de simulacres de virtualités ; pour ainsi rejoindre la conception de Céline sur la transposition des *existences* dans le scripturaire : « *l'illusion d'un bâton droit plongé dans l'eau et perçu comme courbe n'avait de signification que si le bâton était préalablement droit ; la ruse de l'écrivain pouvant consister à plonger un bâton déjà cassé dans l'eau, entraînant dès lors la question de l'illusion de l'illusion.* » (Cité in J. PH. Miraux, Op. cit : 41).

Pour ainsi dire, la machine figurative est mise en marche par deux instances perceptives brisées par la solitude, et par le noircissement de leur «a-venir», et forcés par ce même sort à la ruminant d'une conscience, et d'un dehors vu de l'intériorité ; c'est le cas de deux détenus, Pierre Chaumet le français, et Farid, un criminel algérien. La déchirure du « *gaouri* » (E.F.A.C. : 28), avant et après un verdict stéréotypé, est déployée dans la fiction à l'horizontal de façon à restituer, d'une part, son histoire individuel en tant qu'être écartelé par sa double identité, d'autre part, l'Histoire collective issue de deux visions du monde. Celles-ci sont manifestées dans un conciliabule en la personne du corbeau « Maître Laskri », et du magistrat du tribunal de Tissemsilt, pour qui le procès réglé par avance, par les vicissitudes d'un passé nocturne entre deux pays, est à écouter et à culpabiliser Pierre d'un acte de meurtre. Ce dernier, être minimisé, et incompris, est absorbé par le désappointement, puis par l'incomplétude de son être « *le sentiment de plénitude rend la vie inutile, il dispense de tout, de la vérité surtout. C'est une drôle de découverte quand ta vie a été une suite*

ininterrompue de questions. » (E.F.A.C.: 32). Ainsi, de « l'auto-effacement » à la redécouverte de soi que s'installe l'absurdité des spectacles dessinés par cet être fictif en revivifiant ses souvenirs d'antan, ceux de son histoire d'enfance à Avallon, et de son pèlerinage en Algérie. Les conciliabules entre Pierre et Farid démonte des paysages d'âmes, et des rouages vertigineux du système praxéologique algérien : Salim 22 le flic, Messaoud le gitan, Si Abdelkader l'envoyé spécial du chef suprême des prisons, le cadî, etc. L'organisation des regards perceptifs proclame des schèmes collectifs houleux, de l'incommensurable, et des descriptifs immodérément expressifs des mésaventures des deux détenus.

En tant que sujet pensant et énonçant, Farid devient le moteur de la fiction de par ses confessions, et ses méditations ; d'ailleurs, gratter ou fouiller le passé de « *Hadjra* » ou « *Galère* » (EFAC : 38), selon son expression, est l'affaire d'une certaine inter-corporité ou rencontre des âmes ; fusion qui participe dans la reconstitution du puzzle. Or, d'autres psychologies historiques font échos des réminiscences en affrontant une extériorité fragmentée, étrange, et difficilement préhensible : Derradji, Gourari, Meddouri etc., alors que Omar, et Aïcha, vrais parents de Pierre, sont diluées dans l'immédiateté de la perception ; dans un parcours d'une conscience psychologique déchirée. Au-delà des motifs statiques de la prosographie (*effictio, portrait physique*), et de l'éthopée (*notatio, portrait moral*) (J. Gardes-Tamine, 1996 :163) des êtres de papiers, l'écrivain, entraîné hors de soi par le dit littéraire, en quête de son essence, tente de par son intuition narrative de récupérer ce monde nié tout en le transfigurant ; les géographies psychologiques des êtres fictifs deviennent à ce niveau labyrinthique et tentaculaire au moment où ils s'inscrivent dans un espace paratopique.

La paratopie, cet espace intermédiaire entre référentiel fictif et réel, offre au dit littéraire une dynamique propre ; il ouvre à partir de certains prédicats et photographies spécifiques -genre de fiches signalétiques- de multiples voies de tensions, d'actions, ou d'évènements correspondant au paraître ; à l'extériorité

constitutive de cet univers. Chez Sansal, la géographie psychologique dans cet univers est bien celle de la caractérisation ontologique dans la mesure où toute peinture des êtres fictifs prend le réel comme tremplin. Inévitable, dès lors, est la constitution d'un espace romanesque dit paratopique sans pour autant que l'être soit un point d'ancrage pour la saisie de l'essence et de l'existence dans un monde fictif. L'être est assimilé aux phénomènes d'artisanation pour baliser les virtualités de la présence dans le scripturaire ; en parcourant du regard le monde tentaculaire des objets, en sémiotisant les silhouettes et les ombres, et en mesurant la consistance des corps pétris ou escamotés dans le texte.

Un descriptif tracé par des «*corps conducteurs*» (Claude Simon, Cité in J. Ph. Miraux, Op. cit. : 109) est la singulière inclination de Sansal renforcée de l'historicité, pour que la présence corporelle et phénoménale de l'être sauvegarde la fixation des distances, et l'enregistrement des mouvements de conscience. La transparence figurative revient, à partir d'une focalisation spécifique sur le cogito, à appréhender le flot de conscience d'une intériorité ; il s'agit bien de «*photographies retouchées*» (Ibid : 65) qui favorisent certes un mode de prélèvement et d'appréhension électif, mais qui transforme la provision de silhouettes des choses et des paroles à l'enfantement d'une sorte de perception surgissante, et de construction paratactique sous le chaos des apparences.

Dans *Dis-moi le paradis*, dès l'intitulé Sansal projette un scénario de co-présence symptomatique, d'une part, d'une provision de regards perceptifs à déployer, d'autre part, d'une attente à la fois suggérée et insinuée d'un transfert d'expériences et de visions. La corporéité fictive est, pour ainsi dire, inscrite dans une dynamique de rétrospection pour authentifier le dire, et d'introspection pour dépeindre le «*paradis*», au sens théologique et mondain du terme, et pour parodier l'image paradisiaque sur certains états d'âmes. Au demeurant, les rouages figuratifs restent pour l'essentiel témoins tantôt d'une prise de recul sensée, sagace, et tranchante, tantôt d'un investissement personnel accentué par le déploiement d'un réseau de

rappports interpersonnels via une filiation généalogique; lesquels rouages puisent des accidents comportementaux de certains êtres en vue de constitution virtuelle d'un microcosme de par et d'autre plénier à un certain niveau de visibilité et de complétude des spectacles incarnés. L'incomplétude du regard est palliée grâce au concours de triple forces tangibles à l'essor programmatique ; celle de l'art par la présence peu ou prou en puissance d'un écrivain, celle de la science chirurgicale manifestée en la personne du Doctorik ou le docteur « *Tarik* », celle de l'histoire par l'appui d'un ancien « *fellagha* » « *Ammi Salah* » le propriétaire du Bar des amis :

«Ammi Salah accepte que son établissement se transforme chaque jour en agora tapageuse. Chacun a son histoire à raconter, sa vision de l'avenir ou du passé à faire valoir ou à inventer. De ces tonitruantes controverses émerge plus particulièrement l'histoire de Tarik, l'un des habitués, médecin dans un hôpital à alger. (...)». (D-M. P. : 4ème de couverture).

Ainsi, l'acte objectivant de la diction à partir de la fiction doit pour Sansal, par une sorte de neutralisation des êtres, faire surgir des témoignages situés dans des régions marécageuses de la politique et de l'Histoire collective. Des tableaux d'oscillations intérieures, tantôt perceptibles à travers les banalités quotidiennes, tantôt imperceptibles à travers les clichés, les lieux communs et l'éthique, remorquent des mots d'esprits dans un recueil d'anecdotes, et puisent de la patience de l'instance réceptive dans l'achèvement du scénario fictif :

«Tarik raconte comment il a récemment traversé l'Algérie en compagnie de deux de ses cousines, revenues de l'étranger pour aller voir leur mère mourante dans le sud du pays. Un personnage mystérieux incarne le désarroi du peuple algérien : c'est un enfant mutique recueilli en route par Tarik, qui garde les yeux grands ouverts sur un passé indicible.» (D-M. P. : 4ème de couverture).

Le voyage accompli par Doctorik est mobilisateur d'un montage de scènes ontologiques ou scènes-prétextes ; le souvenir parasite l'incarnation des moments de silence accompagnant son déplacement, et dérange son bien-être : « *Bon, il faut scruter les visages, fouiller dans sa mémoire et remettre les choses en place.* »(D-M. P. : 64). En ce sens, un tableau synoptique liste un inventaire et un C.V. très condensés d'êtres fictifs, acteurs ou simples assistants dans le récit de pèlerinage de Doctorik; l'imprévisibilité de son être est détournée grâce à la bifurcation de regards apostillés d'êtres tapageurs, et jaseurs d'eux-mêmes. La liste quasi-exhaustive de ces êtres

comporte : Farida et Rachel ses cousines, les habitants d'el Haouch à Msila Ammi Ahmed l'oncle des filles, Omar le père décédé, la maman khalti fatouma, Kader et sa femme Aicha, Ali l'aîné de Kader, le père Abdeslam, Tringla ou Zalamite le fils de Abdeslam, Mohamed ou Momo, le cousin de khalti fatouma, Abadi et sa femme Mériem, et finalement le gnome ou le colonel, un être à part entière à la fois génie et démon ; reste à croire en sa force et en sa magie à faire face au mal « le choléra » qui guette Ouled Msif. Ainsi, Sansal étaye les liens accidentels ou naturels entre tous ces êtres rien que pour arpenter les rouages de cette machine figurative ; il « *tâche à enrouler les fils d'acier de l'intrigue et la complexité de [ses] pensées autour de ces petites bobines que sont chacun de [ses] personnages (ou êtres fictifs).* » (A. Gide, *Journal des faux-monnayeurs*, Cité in J-PH Miraux, *Ibid* : 81).

En l'occurrence, l'intentionnalité fictive sansalienne transfigure ces «*êtres bobines*» ou «*êtres de carton*» (F. Mauriac, «*Romancier et ses personnages*», Gallimard, «*Bibliothèque de la pléiade*», 1933 :857, Cité in J. PH. Miraux, *Op. cit.*, 67), en des êtres psychologiques, dont la logique de l'existence provient de la simple volonté de copier le schématisme d'un reportage ou d'une chronique avec pour objectif l'examen microscopique :

«Le monde des héros vit, si j'ose dire, dans une autre étoile, l'étoile où les êtres humains s'expliquent, se confient, s'analysent la plume à la main, recherchent les scènes au lieu de les éviter, cernent leurs sentiments confus et indistincts d'un trait appuyé, les isolent de l'immense contexte vivant et les observent au microscope.» (F. Mauriac, *Ibid* : 859).

Le mutisme et la fébrilité trouvent ainsi leur raison d'être dans ce jeu de sculpture des êtres ; tandis que l'image d'un enfant mystérieux du second roman se poursuit dans ce troisième roman pour insister sur l'urgence de la qualification par optique «*un enfant se tenait recroquevillé dans le coin comme un chien battu, la tête entre les mains, le regard fiévreux.*»(D-M. P. : 90). L'emblème de ce corps en petitesse pétrifié et sclérosé par la misère, quête le paradis terrestre, est en définitive la verve sansalienne.

Or, ce n'est plus la dernière image infantilissante dans le parcours romanesque sansalien ; une adolescente turbulente de 16 ou de 17 ans (H. : 16), non pas mutique, plutôt trop indiscreète est incarnée dans *Harraga* comme pour préserver l'innocence et

la naïveté. Cet être au monde nonchalant, écervelé, et irresponsable est, contre toute attente, mère-célibataire. Cette inter-corporéité insolite au sens de contrecarrer et l'éthique et le psychologique, sachant que cet être fictif s'appelle par humour Chérifa, fait basculer le projet fictif sansalien vers un mélodrame à coloration tendancieuse féminine. Une coïncidence de devenirs d'êtres fuyards, Chérifa et Sofiane, deux traînes misère en perdition et rêveurs de la terre promise, fait qu'une intersubjectivité féminine s'installe entre elle et Lamia, frangine de Sofiane, avec pour étrangeté à la fois répugnance et affection absurde. Le mystérieux, qui enveloppe cette scène de rencontre hasardeuse de Lamia avec cette inconnue, est dissipé au fur et à mesure que la monotonie et la solitude dans lesquelles elle vit se rompent à cause de la pagaille semée par l'étrangère :

« Tout au long de ce récit mené par Lamia, la jeune réfugiée prends, sous le regard et la voix de sa protectrice, des noms et des épithètes qui témoignent de l'évolution de leurs liens. Tour d'abord "étrangère" et "nymphé", elle va devenir "starlette", "effrontée", "oiselle", "donzelle" ou "péronnelle" ; plus loin "fille perdue" et "Lolita". Dans certains moments d'exaspération, elle deviendra "morveuse", "petite imbécile" ou "greluche égarée", avant que l'amour ne triomphe et qu'elle ne se métamorphose alors en "ma petite soeur", "mon enfant", "mon bébé"... offrant ainsi les mots maternels à cette histoire de tendresse et de filiation, à cette histoire d'amour non-avoué, à ce ratage des sentiments, à ces parallèles qui ont résisté au destin qui les invitait à se rencontrer. » (B. Magny, « Harraga de Boualem Sansal » : 2006).

Êtres imprévisibles en cours de constitution dans un univers en projet est, en fin de compte, la portée d'une programmation moins modélisante dans le scripturaire sansalien. D'où la co-présence, exhibée in medias res dans la première saison, de ces deux bobines vivantes qui se construisent à partir d'une véritable combinatoire de regards croisés et contradictoires, et autour de deux univers antinomiques de femmes, l'une un peu âgée et conservatrice l'autre très jeune et inexpérimentée. Deux univers qui projettent le dilemme entre le traditionnel et le moderne, entre l'enfermement et l'épanouissement, entre l'abdication au vivre et la rébellion, et notamment entre la haine et l'amour.

Le philosophique prend ce dilemme comme prétexte pour faire prononcer une question existentielle entre les lèvres de Lamia « Jusqu'à quel point, mon Dieu, notre

*vie nous appartient en propre ? » (H. : 16, 152,177, 216). Une morte vivante, fut-elle, Lamia incarne l'anxiété, celle due à sa solitude, et l'attente, celle due à l'absence de son frère «Harraga»; elle s'ingénie et s'évertue pour oublier ses afflictions et ses calamités, tantôt en invoquant la compagnie des fantômes habitant les murs de sa maison, dans une sorte de *prosopopée* (J. Gardes-Tamine, 1996 :235), tantôt en hantant dans ses rêveries l'image d'une ombre d'homme «Barbe-Bleue». Cette ombre furtive, qui «se dessine à contre-jour derrière les persiennes de la maison d'en face.» (H. : 38), est un passe-temps, source de curiosité, de crainte, et de détente morale. La mort de ses parents, sa mère, son père et son frère aîné Yacine l'absorbe entièrement dans un bouclier de paniques et de détresse pour n'apercevoir dans ce monde que les trépassés resurgissant au travers des murs, et des cloisons de sa demeure ; et partageant avec elle ses moments de claustration. La plénitude de son regard se fonde sur une sorte de remontée dans l'histoire architecturale en vue de particulariser les êtres fantasmatiques qui ont un jour séjourné dans ce labyrinthe exigu «L'œil en prend un coup. Le nez aussi, l'odeur de moisi fait partie des murs. Parfois, je me prends pour une fourmi tâtonnant dans le labyrinthe et parfois pour Alice au pays des merveilles.» (H. : 77). La maison de Moustafa ou le turc Mustafa Al Malik, la bâtisse de Rampe Vallée ou le gouverneur d'Algérie « le maréchal de France », la forteresse du converti le colonel de La Buissière Louis-Joseph ou Youssef après sa conversion à l'islam, la citadelle du turc ou le repaire du juif « le nez du corbeau ou la tanière du renard » de Daoud Ben Chhekroun juif de Bab-Azzoun, et puis de Tartem Crzhyk ou François Carpatius, la maison du pauvre le Docteur Montaldo, etc., et bien d'autres noms de l'ancien édifice labyrinthique de Lamia enseignant une mosaïque identitaire des propriétaires historiques de la maison, ou des fantômes qui ont inspiré ses rêveries. Une épistémè, aussi ample, quelle qu'elle soit, sur les êtres occupants son esprit et saturant ses moments d'évasions, lui sert de repère pour juger les gens à leur juste propre valeur. Inopportunément, la présence de l'étrangère « Chérifa » brise son image de soi et de l'autre, et renverse mêmes ses superstitions du passé, et ses*

totémismes ; alors que sa carrière de pédiatre l'accommode au nouveau mode de vie imposé par l'intrusion de Chérifa, et par la suite de son futur bébé.

L'indifférence et l'antipathie installées entre ces deux êtres fictifs prêtent au sensible une valeur opérante, dans la mesure où le « faire » anodin de Chérifa exhorte Lamia à procéder d'un transfert d'expériences perceptives. Ainsi, faisant appel à sa mémoire juvénile elle lui recommande d'apprécier l'art et de saisir la science de « Aznavour, Idir, Oum Kelthoum, Madonna, Terminator, Mickey Mouse, Bruce Lee, Madonna, Lara Croft, Zidane..., Gandhi, Mère Teresa, Rimbaud et compagnie, Newton, ... », et d'encombrer la mémoire des noms de politiciens « Bouteflika, Saddam, Ben Laden, Benflis, Zarquaoui,... », « *Que sais-je, c'est un souk, il y en a pour tous les goûts.* » (H. : 171-172). Vainement, ce parcours didactique est résolument rebroussé, à cause de la démotivation, l'indifférence, et les disparitions successives de Chérifa, pour être supplanté par une sorte de réflexivité sentencieuse des mœurs et des mondanités. Rien n'est plus probant que d'être harraga dans son entendement pour refaire le monde à sa manière. L'embrouillement allie puérité de conduite, et remise en cause de ses propres convictions : le regard détecteur de drames se voit transcendé dans la quête d'une certaine transparence figurative. Ainsi, Lamia s'apprête à délaissier toute son apathie, à rassembler toutes ses forces pour prohiber Chérifa d'accoucher son bébé n'importe où; quelle qu'elle soit l'infraction commise par Chérifa le cœur de Lamia arrive à la contenir rien que pour sauver une vie, celle de l'enfant. Le plan comprend tout d'abord la recherche de l'étrangère, puis son adoption comme sa petite fille. D'autres êtres adjuvants plaident pour sa cause à la récupération de l'étrangère qui suscite la pitié de tous ceux qui l'ont connu de près ou de loin : sa voisine Tante Zhora, le conducteur de Bus 235, le Mourad confrère de Lamia, Schéhérazade étudiante et sa copine de chambre, Sœur Anne.

Le drame fait balancer les choses jusqu'à atteindre l'hermétisme psychique des êtres ; Lamia incarne l'être sain d'esprit mais en perpétuelle remise en question des

balivernes et des manichéismes sociales ; quant à la personne de l'étrangère, elle incarne l'âme *syncope*, en crise d'originalité juvénile entre l'en-soi et le pour-soi ; celle revêt, de par la programmation fictive, d'une perplexité embusquée pour ne pas se laisser flanché à tant d'ennuis factuels. Or, le sort imprévisible corrompt les pulsions d'insurrection et châtie la volonté de Chérifa de se libérer des cultes et des traditions. Toujours est-il, la finitude des essences, et la relativité des intentionnalités libératrices devant l'avenir fait que l'être défie la fatalité et parie sur son bien-être mais vainement ; Chérifa a perdu sa vie en accouchant son enfant, d'où l'obéissance de la loi sociale aux lois de la nature.

Le tragique comme à-venir incontournable est, pour ainsi dire, le sort préconçu de tout le projet créatif sansalien. Il en est ainsi en raison du caractère tantôt détraqué et fugace des bobines fictives, tantôt parcellaire et labyrinthique des géographies psychologiques de ces mêmes bobines. A cet égard, la fictionnalisation en procès, nourrie par les modes d'existence potentialisés dans le texte, revivifie en chaque être l'entendement sansalien sur le dit fictionnel, et lui confère une sobriété exceptionnelle dans son projet de sémiotisation.

II-2- Dits littéraires en mouvance et artefact textuel

"L'analyse sémiotique des textes part du principe que tout discours est, non pas un macro-signe ou un assemblage de signes, mais un procès de signification pris en charge par une énonciation. (...) la théorie sémiotique a adopté un autre type de segmentation, pour mieux saisir son objet, sans toutefois le dénaturer : elle met en place un ensemble de niveaux de signification (...) Ceux des structures sémantiques élémentaires, des structures actantielles et modales, des structures narratives et thématiques, et des structures figuratives."(J. Fontanille, 1999 : 1-2).

Il s'agit d'approcher dans le texte littéraire les discours vivants ou les ensembles signifiants qui s'inventent au fur et à mesure que "*la parole littéraire*" se constitue (J. Ganinasca, 1997). La réévaluation des "*jalons*" de la sémiotique littéraire, à savoir le carré sémiotique, le parcours narratif, et la narrativité, revient à considérer la part dynamique et incisive d'inter-corporité et du discours en *actes*. Ainsi, le schéma de

catégorisation dessinée à partir d'un simulacre logico-sémantique "le carré sémiotique" ne prévient en rien "au nom de quoi" la catégorie prend-elle corps à partir de la perception ; la hiérarchisation des catégories mises en œuvre dans le discours, le parcours génératif et narratif, quant à elle, structure la mémoire sémiotique du sujet d'énonciation suivant un mode figuratif ascendant ou descendant sans pour autant donner sens au processus énonciatif à l'origine de la catégorisation; de même le principe d'intelligibilité, qui s'appuie sur la connaissance de la prédication phrastique, s'avère peu différentiel en quête de prédicats d'états ou du faire (transformateurs) à partir d'une signification déjà advenue et fixée, et non pas une signification "en actes" ou dite "vivante". En revanche, la perspective du "discours en actes" s'efforce de restituer le sens de l'expérience humaine suivant une sémosis de production et d'interprétation; ce processus saisit sous l'aspect inchoatif "sémosis émergente" traitant des conditions perceptives et sensibles (affectives) de la signification; sous l'aspect duratif "sémosis énonçante" s'axant sur le processus sémiotique en cours ou la présence signifiante, et sous l'aspect terminatif "la sémosis énoncée", dont l'achèvement de la sémiotisation est signalée. La sémosis se recentre sur "les voix d'accès" aux valeurs : saisie sensible et proprioceptive, saisie cognitive et éthique, saisie esthétique et figurative, à travers l'exigence herméneutique et heuristique d'une pensée mythique ancrée dans des sémosphères culturelles et dans une praxis énonciative.

Pour ainsi dire, la valeur opératoire d'une telle perspective se matérialise dans le dispositif identitaire et affectif qui se polarise sur la modalisation de la présence. La présentification des figures perçues varie en intensité et en étendue suivant un réglage progressif dans le champ sensible dit "degré de présence", comme elle attribue des modes d'existence différentiels des plus virtuels jusqu'au plus réels en fonction des "sentiments d'existence" reconnus par les instances de discours. L'existence des êtres, quant à elle, déploie une identité en "construction" ou en devenir ; dont la sémosis revendique "le projet de vie". L'engagement présent du sujet dans le transport

passionnel, ou le tremblement somatique de l'affect module la position d'un corps, centre de référence, et vecteur d'autres identités textuelles. A vrai dire, la parole littéraire devient le projet d'une sémiotique "en chantier" qui engendre -sous le contrôle de l'énonciation, de la perception, et de la sensibilité de l'instance de discours- et les rapports "corps à corps" de l'œuvre et de son sujet d'énonciation, et les médiations perceptives entre les corps émus, et la praxis énonciative articulée entre isotopie (le mouvement des figures), intertextualité (modes de schématisation), et généricité (modes de figurativité et de stylisation).

Techné aussi exhaustive, quelle qu'elle soit, tend à sémiotiser le phénomène littéraire pour se l'approprier dans le sens d'omettre provisoirement sa condition verbale ou sa matérialité, et de déceler les modes d'existence dans un monde vivant. Ainsi, porter un regard mouvant et pénétrant sur les sémiotiques à la fois énonciatives et culturelles dans le dit littéraire sansalien doit féconder une réflexion aussi astucieuse sur la totalisation sémiotique.

II-2-1- De la totalisation sémiotique en perspective

Le choix d'une architecture propre à une production artistique "schéma panchronique" est en soi une mise en perspective dans la mesure où il conditionne "le contrat d'énonciation", "le noyau dur de l'inexplicable", "l'interprétation rétrospective du texte", et "la praxis énonciative ou la sémiotique"... (J. Fontanille, 1999 : 159-161). Ainsi, l'organisation canonique suivant un schéma panchronique de quête du premier et de dernier produit artistique "S.D.B.", et "H." est caractérisée par "le déploiement" pour assurer une certaine cohésion; et ce en exploitant toutes les possibilités de l'expansion textuelle sémiotique émergente (aspect inchoatif), et énonçante (aspect duratif), mais en restant sous le contrôle d'un schéma globalement précis celui de la prévision d'une clôture; une sorte de sémiotique énoncée sous l'aspect terminatif (*Ibid* : 163). A l'encontre, les deux autres produits artistiques "E.F.A.C", "D.M.P." témoignent de la "récursivité" (*Ibid* : 162) du moment que la relance et l'emboîtement indéfinis caractérisent "l'élasticité du

discours". En effet, il se trouve que le choix sansalien d'une ouverture correspondante à la généralité textuelle est paradoxal : il s'efforce d'enfermer une pensée, des figures, et des blasons dans des sommaires allégoriques ou sentencieux sans pour autant que la clôture traite de ces dits de façon explicite; la dédramatisation met l'accent sur le devenir des êtres et non sur "l'intention créatrice" rattachée à des dits illicites. De fait, le contrat d'énonciation comprend une clause dynamique et singulière : "récursivité", et "déploiement" pour l'énonciateur; "cumul", et "synthèse" pour l'énonciataire.

Sur le plan discursif qu'intéresse le contenu " la cohérence"; il est question d'interroger le système de valeurs, et les conditions de leur actualisation et de leur reconnaissance dans le discours à travers les modalités d'énonciation; entendu que l'énonciation dans les textes sansaliens oscille entre discours (savoir et pouvoir) d'habilitation, et d'apprentissage (savoir-faire); sans pour le moins que les modalités de transfert d'expériences perceptives et performatives (persuader/inciter/habiller/réaliser); à savoir de croyances (assumer/adhérer), de motivations (vouloir/devoir), d'aptitudes (savoir/pouvoir), et d'effectuations (être/faire) ne soient insérées dans la trame romanesque. Ces modalisations contribuent à faire manifester des effets d'engagement ou de désengagement à l'égard des valeurs propres aux milieux sociaux mis en scène, voire de renforcement ou d'affaiblissement général de l'investissement axiologique. La mise en scène des valeurs suscite "une intensité" de l'adhésion tantôt forte tantôt faible avec une manifestation concrète parfois restreinte d'autres fois importante dans le discours. Ainsi, les valeurs véridictoires (le vrai), sans pour autant que les valeurs hédoniques et éthiques (le bon/le bien) soient marginalisées, dans les trois premiers romans (*S.D.B.*, *E.F.A.C.*, *D.M.P.*), oscillent entre valeurs participatives, dont la plupart des figures exploitées sont chargées d'un poids axiologique égal et d'une irrigation maximale dans tous les compartiments du discours avec saturation et intensité aussi importante de l'adhésion; et des valeurs diffuses omniprésentes mais avec un faible taux d'adhésion. Et pourtant, certaines valeurs s'infiltrèrent plus ou moins discrètement dans le cas de la dérision escamotée ou *orientée*.

Dans *le serment des barbares*, les valeurs véridictoires portent sur la destruction des paysages mentaux, une sorte de projection des tares de l'architecture urbaine sur la mentalité des citoyens *"Mais les murs gardaient leurs secrets. Forcés, les us et coutumes prirent d'autres chemins. On se demande si la construction traîne en longueur ou si la phase de démantèlement après faillite a commencé."*(S.D.B.:16); la confrontation des esprits de jeunesse et de vieillesse à l'origine de l'enfantement de la barbarie *"En face, les terroristes et les délinquants, aguerris à l'accès, non pas bouclé leur vingtième année et ne manquent de rien pour en abuser. Or Larbi avait la mentalité et les lenteurs d'un médiateur."* (S.D.B.:33); la discussion des abjurations mortelles des terroristes et l'infamie du système juridico-politique : *« Force reste à la loi, la justice doit triompher. Slogans creux pour le nombre aux abois et la minorité aux affaires; (...) abjurations mortelles pour le grand émir, provocations occidentales pour les arabophones du palais. »*(S.D.B.: 40); et la décantation des rouages de la machine anthropologique : *« le peuple est un monstre que n'a voulu ni Dieu ni l'homme sain d'esprit, le gouverner n'est pas une mince affaire. »*(S.D.B.:283). L'abnégation des valeurs partagées devient la seule issue pour faire circuler des valeurs diffuses et peu assumées par les êtres fictifs; c'est un glissement d'ordre éthique qui délaye l'idée de l'anarchie, du brouhaha, et de l'absurdité au travers des remords et des lamentations : *« Au café de la place, le brouhaha explosa, les mauvaises langues redoublaient de férocité »*. (S.D.B. : 40) ; *« le bruit omniprésent se maintient, lui invariable, au niveau douleur. Son absence, la nuit était un supplice. »* (S.D.B : 57).

La distanciation à l'égard des idées reçues consolidées par les Habitus, la leçon du caméléon et de la taupe (E.F.A.C. : 338), et non par ce que les valeurs humanistes exigent, particularisent les cogitations nocturnes des êtres fictifs dans *l'enfant fou de l'arbre creux*. D'ailleurs, cet être emblématique s'infiltré dans le texte comme catalyseur des mouvements doxiques, et comme *« échappatoire, défense ultime inespérée »*(E.F.A.C. : 38). Le fil d'Ariane est celui de la censure des mondanités par des

êtres en perte, et par la fuite des temps « *la violence des jours n'a plus de réalité, sinon comme un drame lointain et dérisoire.* » (E.F.A.C. : 38), car au bout de l'emmêlement et de la déraison quitte à perdre sa propre vie, le savoir être et le savoir devenir sont à repenser. La doxa se joue entre procès insolite et indifférence « *le problème n'est pas de savoir quoi faire mais de faire ce qu'on doit* » (E.F.A.C. : 97). Un dilemme doxique s'installe entre deux univers distincts à travers la co-présence insolite d'un français de souche, censé devenir algérien naturalisé, et d'un algérien de souche, dans un univers enclos. Remettre de l'ordre dans ses idées, et refaire le monde en entier ainsi que l'éthique émerge des incertitudes et des valeurs déchues : « *On est happé par le désordre. On gesticule bêtement, on se sent assailli, tripoté, violenté, occupé. On se méprise pour sa candeur, en hait le fraudeur en nous, on lui refuse le droit de parler et de se retirer. On veut se battre. Un drôle de combat...mystères* » (E.F.A.C. : 48). La terrifiante vocation de la mort ruse avec la fatalité et discute des valeurs anthropologiques, celles de la condition humaine, et du droit à l'existence « *La mort ne nous avais rien pris, elle nous laissait face à la vie, face à nous-mêmes, et là est sa terrifiante vocation.* » (E.F.A.C. : 45). Le système carcéral est un prétexte pour prendre du recul, réviser les embarras de la société, et renoncer à l'absurdité du régime post-colonial de l'Algérie contemporaine « *Si la terre avait une face cachée, l'Algérie officielle en serait le joyau. Mais la grande bleue tourne dans la lumière et là est le malheur.* » (E.F.A.C. : 88); « *Si règne la folie qui incriminer, le pays ou ses habitants.* » (E.F.A.C. : 119); dont les valeurs relatives à la démocratie, aux intentions économiques et politiques sont ceux de *contrevérités* et de *contre-révolutions* (E.F.A.C. : 199). La logique sansalienne va ainsi plus loin en remettant en cause les constances nationales « *Où finit le monde commence l'Algérie et là, quelque part, sur un esquif branlant vivant par miracle, nous attendons.* » (E.F.A.C. : 13).

Dans *Dis moi le paradis*, les valeurs véridictoires tendent à maintenir le dispositif auctorial, mais de façon plus manifeste en délivrant la mission de remédiation des insuffisances de l'acte d'écriture à la personne d'un écrivain, dont la présence

conditionnée émane d'une conscience créatrice : « *Nous avons peu dit dans nos textes, voilà pourquoi vous êtes partis si loin pour les comprendre. Notre idée est que rien ne sert de courir si l'on ne sait pas s'arrêter comme il ne sert à rien de savoir parler si l'on ne sait pas se taire.* » (D.M.P. : 131). Certainement, l'adoption d'une certaine mesure de productivité textuelle engendre d'autres sortes de valeurs, y compris ceux issues du nationalisme : « *Aimer son pays, c'est prendre son entier et lui dire son fait sinon il vaut mieux le haïr et le quitter en secouant bien ses semelles.* » (D.M.P. : 131). A vrai dire, ce roman exhibe, à partir d'une techné, si vigilante et astucieuse quelle qu'elle soit, une sorte d'éventail de valeurs tantôt paradoxales tantôt composites en raison de l'amplitude des questions traitées ainsi que des perspectives adoptées à la fois rationnelles et impressionnistes. Or, quelle doxa est en mesure de rendre compte de la conscience collective celle des réminiscences ou celle d'un présent attentionné? « *La mémoire est fantasque, le recul une vue de l'esprit, un piège insidieux. Les lois de l'optique sont bafouées par la remémoration (...) Nous sourions au souvenir de nos jours, nous soupirions de tristesse au rappel de nos peines. C'est se flatter la bosse, merde, c'est remuer le couteau dans la plaie!* » (D.M.P.:22) Les idées reçues engendrent entre autres l'image de soi confrontée à celle de l'Autre, comme pour défier « *la comédie nationale* » (D.M.P.:23) et la ridiculiser. La représentation du soi "national" se joue entre déshérence et absurdité celles des responsables "ministres, chefs d'états, députés,..., celles de « *la peste bureaucratique, et le conser de la corruption.* »(D.M.P.:35), celles de GIA, celle de la foi, des lois ancestrales et des lois divines, celles des Habitus et des rituels, celles de la vérité : « *Quelle vérité? Demandai-je intéressé. Elle n'a pas de nom, pas de visage, pas de finalité, n'est pas accessible. C'est une tension de l'être, l'amorphe que tu ne peux comprendre. Voilà, c'est l'habitude, ceux qui parlent de vérité savent comme des rois éviter de la dire.* » (D.M.P.:115). L'incongruité des valeurs véridictoires revient à emporter la prise de l'alchimie ou de la magie sur les questions métaphysiques, que la raison n'arrive pas à situer ou à résoudre. Philosopher ou relativiser la quête du vrai, et simultanément préserver les attitudes dénonciatrices du faux semblant singularise la verve

sansalienne « *S'ils sont aveugles pourquoi serions-nous muets? Advienne que pourra, nous sommes des peintres de la catastrophe et du désordre, pas des discours de bonne aventure!* » (D.M.P.:126). Pour ne citer que l'essentiel, des valeurs anthropologiques sur le vivre, le noir, l'écho du vide, et sur l'immobilité, le bien, le mal, etc. (D.M.P.:146) sont parsemées dans le texte afin de sémiotiser le fond de faits illicites, et pour que la présence de l'écrivain soit clairement ressentie dans les relais fictifs du texte.

Dans *Harraga*, la censure des mœurs renverse le monde des valeurs et lui confère le caractère de contre-valeurs en contrecarrant certaines croyances inhérentes à l'Islam, notamment lorsque les habitus interviennent pour sacraliser certaines pratiques d'essence non spirituelle. Contre toute attente, la temporalité comme technicité phénoménale se doit de contrebalancer l'éthique et de problématiser le civisme : « *Il y a maldonne, l'islam le plus ténébreux et le modernisme le plus toc se disputent les rengaines et les initiatives. C'est à hue et à dia, j'en ai les oreilles malades. Le temps patrimoine mondial de l'humanité, subit ici les injures d'un passéisme virulent et les outrage d'un futurisme d'horreur, il na plus de force, plus d'allant, plus de lumière. Faut-il aimer le néant pour s'infliger pareille distorsion!* » (H.:75). La distorsion s'avère toucher certaines mœurs, à savoir celles de l'épanouissement de la femme (H.: 49-50), des foutaises algériennes (H.:37), du machisme social (H.:38), de l'anathème des barbues (H.:47), de l'illogisme du comportement des harragas (H.:219-240), et du sexisme « *l'évolution étant ce qu'elle est et le monde musulman ce que nous voyons, j'ai cherché à comprendre pourquoi les filles étaient martyrisées et les garçons adulés et s'il fallait y voir le doigt de Dieu ou la main du Diable. Très vite, je suis arrivé à la conclusion toute bête que notre société n'a pas d'oreille pour entendre les filles.* » (H.:147). Le féminisme, comme partis pris, est à ce niveau novateur comme mesure d'indiscrétion dans le parcours littéraire sansalien; l'intersubjectivité féminine permet en quelque sorte de ratifier la révolte contre les mondanités et les tabous. Ainsi, l'affaiblissement et la dévaluation des valeurs convenues se matérialisent nettement dans les moments d'indiscrétion démystifiant les actes; avec une suspension de l'incroyance en dépit du

fait que ces valeurs soient discrètes; valeurs peu assumées étant présentées sous forme d'une dérision cynique.

A vrai dire, les formules lapidaires, renfermant les moments de lucidité dits éthiques dans le texte sansalien (préceptes, maximes, adages, etc.), conçoivent un discours cognitif, d'une part, didactique en prescrivant l'action, et en décrétant la vérité, d'autre part, dogmatique en résumant une pensée sous forme d'un énoncé isolé contextuellement ou provisoirement suspendu, qui produit un effet de stéréotypes. Le caractère à la fois fragmentaire et impersonnel de ces formules incite à se reporter par compensation à des savoirs préétablis, concentrant une figure ou un propos. Ainsi, quatre sortes d'isotopies : épistémique (le savoir), déontique (savoir faire ou penser), aléthique (devoir être), et potestative (pouvoir faire ou ne pas faire) permettent de concrétiser ses valeurs ou de les mettre en discours (Cf. J. Fontanille, *Op. cit.* : 172).

Pour l'accès à une totalisation sémiotique, l'isotopie en actes maintient la persistance d'une valeur sémiotique à travers les échos thématiques qui prennent corps dans le texte; tandis que l'examen des transitions entre les points de vue permet d'envisager leur syntaxe dans le texte comme signifiante; à en déceler l'organisation dans le schéma discursif, et à en dégager l'intentionnalité. A cet égard, un parcours stratégique de l'écrit sansalien se doit de qualifier l'organisation perceptive du discours, de reconnaître une valeur aux objets, partenaires valides de l'aventure narrative, et d'actualiser les transferts et les conflits narratifs à partir de l'investigation des « *conditions de quantité, d'étendue, de positions spatiotemporelles, mais aussi d'intensité et d'éclat sensibles.* » (J. Fontanille, *Ibid* : 61).

Dans *Le serment des barbares*, l'observateur est incarné en la personne du "policier" qui se trouve face à un objet cognitif qui lui est partiellement ignoré ou méconnu celui de *l'acte meurtrier*. Son point de vue conditionné par l'ancrage social à l'origine des anomalies, et de la barbarie; par la position dans l'espace, où les sites embrassés du

regard le cimetière, l'hôpital, la ville de Ruiba, etc. reposent sur des catégories d'intérieur et d'extérieur (dedans /dehors), de bruit/de silence, de couleurs/de poussières; et dans le temps, quand le remontée dans l'Histoire collective, et la prise sur l'historicité de chacune des bobines cristallise une stratégie "sélective " des "objets et des actants informateurs".

L'examen des modes figuratifs décèle la présence de deux niveaux de progression thématique, gérés à leur tour par deux sources de point de vue. D'un côté, les schèmes collectifs sollicitent des cognitions fortement fondées sur le plan factuel, mais qui restent sur le plan véridictoire une source dubitative en raison de leur absorption par certains imaginaires collectifs et certains stéréotypes ; pourtant cette même vigueur informatrice, du moment qu'elle conditionne le regard et les actes des êtres fictifs, se dissimule derrière les formules de distanciation, ou même d'intersubjectivité, notamment lorsqu'il s'agit d'incriminer le pouvoir sur certaines réalités menteuses. Comme dans les pièces théâtrales, les didascalies servent à échafauder l'arrière plan de la scène, Sansal a opté pour cette même technique de théâtralisation en ralentissant l'apparition de l'actant observateur, tout en détaillant suivant une stratégie particularisante le cadre spatio-temporel dans lequel l'enquête a pris forme : *« la mue ne s'est pas faite en un jour, ce qui lui aurait donné la manière d'une bonne grosse blague ou le charme de passe-passe. Elle fut longue et douloureuse. »* (S.D.B. : 12) ; l'histoire de la région, de son évolution semble faire partie des indices du meurtre. D'un autre côté, une source de point de vue tangible portant caution d'une sorte de tautologie, est clairement attribuée à Larbi, qui d'un actant positionnel, en détenant à moitié les ficelles de la progression thématique notamment sur le plan énonciatif, il devient actant transformationnel en impliquant du regard un certain déploiement ou renforcement du descriptif accordé à la cible « l'objet de perception ». La perspective de l'observateur Larbi est, en effet, celle d'une stratégie « cumulative » en renouant l'exhaustivité dans la quête des indices de la barbarie commise à l'égard de "Si Moh",

et d'Abd Allah avec le parcours perceptif des sites urbains et du milieu social des meurtres en vue d'accomplir une totalisation signifiante.

Du côté de Larbi, la visée est incontestablement défailante du moment que la quête est conçue à partir d'associations impressionnistes à la fois coulissées et télescopiques, et que dans l'ensemble l'entendement larbien, se référant parfois à certains préjugés, nécessite une stratégie englobante afin de reconstituer l'histoire de meurtre dans sa totalité. Or, la difficulté de cerner du regard l'ensemble des sources informatrices provient de la morphologie même de la cible : la complexité et le mystère émanent non seulement de la méconnaissance des vrais acteurs, mais aussi de l'ignorance des moindres détails à l'origine de l'acte meurtrier : «*Cette animosité n'a pas de nom, à vrai dire. (...) Ses acteurs ? Un peu tout le monde et personne dont on puise dire : c'est lui, c'est cet homme.* » (D.M.P. :9). La neutralisation de la projection des effets de prisme sur la cible a amplifié la saisie ; même si l'absence d'un plan apparent réduit l'objet collectif à une pluralité incontrôlable (Cf. J. Fontanille, *Op. cit.* :56). Nonobstant cette étrangeté organisatrice, la mise en réseau, grâce à des relations locales entre des parties composites, procure à l'ensemble une identité *déceptive*, de par des glissements métonymiques, voire des associations d'idées ou des condensations oniriques.

Du côté de la cible, un parcours perceptif commenté tient à justifier tant bien que mal « le génocide » par une sorte de projection des images cumulées par le parcours contemplatif sur les images de la barbarie dans une perpétuelle recherche des motifs. A ce niveau, il est question du caractère sériel de la perception, qui fait que plusieurs aspects inhérents à la cible ne sont perçus qu'en contiguïté par un rapprochement à distance, qui garde en permanence la même identité celle d'une visée *totalisante*. En effet, l'architecture urbaine impose de par sa morphologie une stratégie cumulative qui apparaît comme réorganisatrice d'une véritable focalisation : saisir les repères organisateurs, qui inscrits dans une mouvance typique entre ancien /récent, et entre fait/exemplification, nécessite pour préserver un certain équilibre entre l'observateur

et l'informateur le recours à une contextualisation symbolisée. Il s'agit bien de narrativiser le réel suivant un choix, loin d'être neutre, chargé de connotations péjoratives, de parties exemplaires ou représentatives d'éventuels motifs de la tragédie nationale.

Le récapitulatif des modes de perception dans ce roman déboucle les rouages de la machine véridictoire : le dispositif perceptif est soumis à une conversion du visible (les institutions officielles : la brigade, l'hôpital ; et profanes : café, cimetière, ville, etc.), en figures invisibles (théâtralisation des faits à l'origine du meurtre) ; pour les réorganiser par la suite sous forme de séries de métaphores et de métonymies, que l'image du brouhaha, et du bruit concentre les pensées, les souvenirs, les dégâts de l'industrialisation, et les menaces à venir ; ou sous forme d'agrégats en fournissant les conditions d'une meilleure lisibilité axiologique de la scène de meurtre. Ainsi, l'observateur devient un sujet cognitif doté d'un vouloir savoir, et d'un pouvoir savoir, investis dans la réorganisation de l'espace, en cernant du regard l'infrastructure urbaine, et la redistribution des faits entre l'avant (l'Histoire, les souvenirs), et l'après (la quête). L'informateur, quant à lui, refuse de se divulguer (les acteurs), il devient un anti-sujet du moment qu'il dissimule les véritables motifs idéologiques du serment des barbares. Toutefois, le mystère affecte la sensibilité du sujet attentif aux détails du génocide, et le pousse à risquer même sa vie rien que pour rebrousser chemin des assassins, et saisir la présence tacite de leurs mains criminelles. D'ailleurs, l'attente initiale n'est satisfaite qu'après collecte, puis triage des données « *au prix de couplages de symétries et d'analogies* » (Cf. J.Fontanille, *Op. cit.* : 59) ; tandis que la stipulation d'une totalisation n'est remplie qu'après la transformation du sujet observateur « Larbi » tout d'abord à un anti-sujet en dérangeant les plans des criminels, puis à un non-sujet en confrontant son sort pénible et cruel « l'assassinat ».

Pour ne trop s'éloigner de cette programmation transitionnelle des points de vue, la mise en perspective dans *L'enfant fou de l'arbre creux* est motivée par l'image

métonymique de la nuit « *la nuit porte conseil* » (E.F.A.C : 12), et animée par la présence de l'enfant. Centre de perception, l'enfant « sujet-observateur » se convertit en « anti-sujet informateur » : à travers ses yeux se cristallisent les maux d'un actant positionnel impuissant, celui du peuple algérien enchaîné au milieu de la cours du pénitencier « l'Algérie », il contemple « *motus et bouche cousue !* », mais dont le simple gémissement d'âme, dévorée par les ténèbres, annonce l'arrivée de calamités (E.F.A.C. : 39). A vrai dire, son regard est loin d'être exhaustif ; il est soumis aux fluctuations des affects, et est attentionné par les *para-dis* des détenus, occasionnés à leur tour par le désenchantement mélancolique d'une présence infortunée dans la prison. Le dessin de son paysage d'âme garde ad hoc l'incognito, ou les véritables motifs idéologiques ; seules les menaces à venir, en tant que potentiel de transformations axiologiques, et non en tant que source informatrice exhaustive, sont anticipées.

La co-présence de deux regards opérateurs, dans le sens où ils déjouent la surveillance de par leurs attitudes préventives face à leur sort fatal, visualise les gémissements de l'enfant. Ainsi, à travers une distanciation dans le temps, quant les réminiscences tiennent à rappeler jusqu'à quel point la nonchalance ou l'indifférence à l'égard de certains détails peut entraîner à des lamentations, et même à une perte de la raison comme le renforce le regard neutralisé de l'auteur « *La violence des jours n'a plus de réalité, sinon comme un drame lointain et dérisoire. Le retour à la raison est le pire qui puisse arriver à un homme perdu. N'empêche fous ou pas les malheureux parlent, écoutons-les.* » (E.F.A.C. :38), s'infiltrer les cognitions préliminaires qui conditionnent les perspectives à venir : « *Il nous a fallu de la gymnastique pour replacer les faits dans leur droit fil et trouver les mots pour rendre leur étrangeté. Nous n'avions ni fil d'Ariane ni les cailloux du Petit Poucet, l'amitié nous a guidés.* » (E.F.A.C. : supra). Pierre Chaumet et Farid, deux actants positionnels, dressent un tableau télescopique des coulisses de Lambèse, en une sorte de miroitement en dessous (cf. Mallarmé, Cité in D. Bergez et al., 1990 :104). L'inscription du vouloir-savoir dans leurs soliloques manifeste l'écart entre l'émouvoir dans les relais dérochant l'insensible, et le

vouloir agir en s'évadant par la pensée, puis par le faire «*la fuite du pénitencier*». Ils deviennent, du coup, des sujets informateurs en transfigurant à tour de rôle le tacite en apparent ; mais les datas d'ordre doxique de telle transfiguration restent à revérifier. Le réglage modal entre ces deux actants, quant à lui, enseigne le mystère qui enveloppe la cible «*l'engrenage de la répression de Lambèse* »; que sa configuration contraint les observateurs à un parcours fragmentaire et tendancieux, et débouche sur l'adoption d'une stratégie de type électif pour rendre compte de l'entité figurative de l'enfant rattachée à celle du vagabond.

Le point de vue prédominant est celui de l'escapade non par le regard, mais par la remontée dans le temps. La focalisation impose de la sorte une suspension temporaire du parcours à la survenue de la nuit, et une visée figée alimentée d'une vérité irrémédiable, celle d'une liberté confisquée et d'un rêve libéré ; «*C'était une nuit à se laisser aller aux confidences. Hermétique elle était, mais le jour l'habitait en filigrane, c'est magique. Rien de tel pour réveiller les ombres du passé.*» (EFAC : 70). Or, l'arrière plan du texte, faisant allusion à son tour à l'arrière plan d'éventuelles menaces, requiert un mode de restauration de perspectives soumis aux aléas du tintamarre, des jeux d'ombre, au rappel furtif du passé, et aux affects occasionnés par des figures cinétiques stéréotypées.

Quant aux objets saisis par le regard soit accidentellement, pour faire allusion à une rencontre hasardeuse ou occasionnelle, soit de façon particularisante, pour traduire les absurdités du monde arabe, soit-il islamique, et algérien : «*Nous étions là, face aux contradictions, aux faux débats, aux incertitudes, aux coups bas, aux injonctions, aux ultimatus, aux diktats, à la moquerie en bout de chaîne* » (E.F.A.C. :145), sont teintés de colorations idéologiques jusqu'à atteindre l'obscurantisme de la pensée au détriment de la toute netteté, et de la toute transparence «*...radoter est un verbe à double tranchant. Peut-être n'est tu pas assez fin pour bien entendre. L'oreille du sot s'énerve quand la langue du sage va au fond des choses.*» (E.F.A.C. :154). Une telle volonté

de totalisation signifiante sous un régime écartelé, ou fragmenté n'est en définitive qu'un prétexte pour varier les indices des effets véridictaires « *il est venu à nos oreilles d'autres déclarations ou salutations de Pierre, de Farid et des autres membres de la communauté. Nos recherches sont restées pendantes, nous ne savons trop à qui elles s'adressent ou à quoi elles réfèrent dans l'histoire.* » (E.F.A.C. :349), afficher les dédoublements contemplatifs « *S'il est des langues ingrates et des oreilles fallacieuses, il y a les gorges chaudes. Non loin de là, il y après d'ici. Nous les entendons se gausser de notre témoignage, avec une légèreté marquée pour cacher leur envie de nous brûler la gueule. Qu'en est-il de l'enfant fou, du vagabond, de la gare, de l'usine à gaz transformée en subrepticement en usine à glace ?* » (E.F.A.C. :355), suspendre l'unité organique du dit romanesque « *Comment expliquer l'inexplicable ? Il est en soi un rejet de la raison. (...) La vie a ses coïncidences à expliquer rarement et des intentions éloignées de notre capacité à percer le mystère. (...) Nous-même l'avons attrapée quelque part dans une longue chaîne d'amitié aux maillons aujourd'hui dispersés.* » (E.F.A.C. :16-21), mais, contre toute attente, pour synchroniser les faits au fur et à mesure qu'en octroyant à leur présence une explication rationnelle « *A force de quiétude ? On craque ? C'est vrai ? On sort de soi, mais on se raisonne assez vite pour oublier de s'évader. Il y a chez l'homme des ressorts internes sur lesquels s'appuient les mots pour enclencher la dynamique menant à la rupture, avec, à la clé, le renouveau, parfois à la folie, toujours la fin de quelque chose. Sans eux, on est amorphe, on demeure prisonnier de ses antécédents.* » (E.F.A.C. :26).

Dans *Dis-moi le Paradis*, la totalisation signifiante est tumultueuse. Comme pour pallier le défaut de visée, de par le défaut de vision inéluctable, Sansal offre un parcours orienté au sujet contemplateur en postulant l'atteinte d'un horizon de saisie globale : un réglage modal entre plusieurs entités perceptives tend à réduire au maximum la tension disjonctive entre objet visé et objet saisi. Pour ainsi dire, un cumul d'aspects, en faisant se succéder les points de vue sur différents fragments d'un objet informateur, à savoir le quotidien incarné dans les Habitus « *nous avons à faire le*

point au regard des nouvelles jours. (...) Tous avaient le goût du vide et le même passion pour le malheur » (D.M.P. :12), autorise d'aborder même des questions houleuses, qui nuisent à l'objectivité (D.M.P. :239), mais une « médication forte » (D.M.P. :240), d'après les mots de sansal, est à déployer dans le texte : « Justement, j'ai quelques cartouches à tirer, elles feront mal, et des trous aux illusions dans lesquels nous baignons comme des poissons morts. » (D.M.P. :239). L'authenticité des faits tient d'un vouloir-dire et d'un vouloir-déployer, tout en renforçant le caractère sériel et évènementiel des mises en perspectives. Un tel stratagème est fortement justifié : « les lois de l'optique sont bafoués par la remémoration. Nous avançons dans le ridicule, dans la réédition plagiaire de ce qui fut... » (D.M.P. :22). En dépit de cette mesure restrictive de l'optique, reconnaissant la relativité de l'illusion référentielle, d'autres lois métaphysiques s'investissent dans le dit littéraire comme pour défier l'incomplétude du « saisi » : « C'est formidable, il manquait un peu d'Alchimie, je me le disais. Nos aveux vont être magnifiquement désastreux. » (D.M.P. :23).

D'un point de vue pragmatique, les yeux de Doctarik matérialisent une optique à la fois cumulative et sélective. Son attitude de focalisation et de prospection à l'égard des actes et des objets n'est totalisante qu'en combinant son regard avec celui du scribe et du gnome : le poids de la science est secondé par la symbolique de l'extériorisation et de la représentativité à travers l'expression verbale, et la symbolique de l'intellection et de la transmutation à partir de l'alchimie « *La magie se noue bien dans le drame et nous étions au cœur du drame. (...) Qu'y pouvions-nous ? Où s'arrête la science commence la magie, le rêve a toujours une longueur d'avance sur la réalité.* » (D.M.P. : 216). Dominer et comprendre les états de choses, comme manière d'être au monde, a pris forme au Bar des amis « *On avait besoin de voir de ses yeux la fin d'une époque révolue* » (D.M.P. : 10). A ce niveau, l'époque révolue est celle de ce lieu de rencontre comme « *foyer de compilation* », exprimé en terme de « *Procope d'Alger* », où « *faire preuve à la finesse* » (D.M.P. :16) en rapportant des témoignages concourt au vouloir-marquer « *mille points d'exclamation.* » (D.M.P. :11). Toutefois, un paradoxe d'ordre

modal s'installe, la volonté du créateur d'introduire des mises en abîme dans le texte à partir des emboîtements, et des configurations interstitielles entre le tout fictif et le tout réel, a fait que l'un des sujets informateurs se transforme en anti-sujet chaque fois qu'un autre sujet informateur intervient dans la scène, c'est le cas du Bantounais. L'histoire de ce dernier est conçue comme moment de « *Halte-prétexte* » ou comme « *allotopie* » : le Bantounais est un ange qui passe de temps en temps au bar

« Un habitué du Bar qui nous surprend par ses apparitions et son aimable majesté au milieu de nos phrases, au plus fort de nos débats, quand justement le silence guette, et quelques chose, une étincelle, un mot de trop, je ne sais, menace de paralyser l'univers (...) Une porte s'ouvre, une autre, une troisième, la perspective ne s'arrête pas, elle accélère. Etrange et donne magie, on perd son regard, on entre dans l'œil fabuleux du monde. » (D.M.P. :87)

Du coup, la présence du Bantounais ralentit le cheminement narratif ; met l'accent sur la naïveté des points de vue, notamment lorsque la folie s'empare des enivrés : « *il est bon de mourir de temps en temps et de se réveiller frais et dispos.* » (D.M.P. : 87). Le drame provient, non de ce récit exotique, mais de son interruption au fil du parcours perceptif : « *Tous se télescopait dans nos têtes. Nous pensions rire de ce qui nous a fait pleurer, nous voulions regarder nos joies passées avec la gravité, et un brin de dérision, de l'homme d'expérience. Là est le panache, là est la sagesse, là est la vérité : dans le refus de nos croyances.* » (D.M.P. : 22). En ce sens la stratégie cumulative tend à régulariser l'optique par le biais d'une incarnation dite historique de chacun des êtres fictifs, dont la carrière miroite in extenso l'allure (D.M.P. : 64) ; de la région de El-Hodna « Msila » accentuée par une sorte de dénigrement en faisant référence à la mauvaise gestion politico-économique du pays ; et au passage d'une vue d'ensemble sur les us et les coutumes, depuis le jeune âge de Doctoric jusqu'à sa maturité « *l'âge de spéculation* » pour dire « *l'immuabilité des choses, et l'espérance d'un changement salutaire.* » (D.M.P. : 40). Ainsi, sans loucher la moindre occasion pour dire le délabrement de la ville, l'hérésie et l'atmosphère chaotique font les seules isotopies à démontrer et à saisir ; d'ailleurs : « *le regard se trouve distordu, l'appréciation qu'on peut se faire du monde gravement faussée.* » (D.M.P. : 53). Le regard de l'autre, celui de la cousine de Tarik, venant de l'étranger visiter sa mère mourante, ouvre les yeux de ce dernier sur : « *La complexité [qui] s'habille de schémas simplistes, le superficiel dans*

ce qu'il a de dégénéré [en] couvr[ant] le fondamental, [par ailleurs] l'on entend d'incroyables abstractions répondre au tintamarre du vide... » (D.M.P. : 53). Force est de constater qu'au terme de son aventure ; il n'est à compter plus de questions et d'absurdités que d'actes. Trop de détails font même supputer les dimensions de tout objet embrassé du regard lors du voyage, jusqu'à voir en cette expérience perceptive le témoignage d'un documentaire. Faute de faire preuve d'une attitude cumulative, laquelle attitude endosse la présence de séries figuratives (*parataxes plurielles, accumulations, collectifs*) qui restent locales et partielles en se neutralisant réciproquement, les forces perceptives se réunissent, celle du gnome, et de Doctoric, pour engendrer une perspective plus spécifiante, celle-ci est dite particularisante et sélective. Certes, quelque peu myope en se suffisant du détail qu'elle est parvenue à isoler, celui du haouch, ou la demeure de la mère des deux cousines de doctoric (D.M.P. : 62-79), de l'hôpital de Msila (D.M.P. : 121-133), et notamment du camp de Ouled Mcif (D.M.P. : 210) ; mais cette perspective n'a été introduite dans le texte qu'après avoir incarné l'ensemble des repères spatio-temporels suivant une perspective cumulative. A vrai dire, le choix d'une stratégie spécifiante n'est pas gratuit ; il est assurément dû au surgissement du drame « le choléra ». Un large éventail de points de vue déroutants, dans le sens de remettre en cause les bien-fondés de ses propres croyances religieuses au vu du drame, inattendus et exceptionnels, en amplifiant le regard par une découverte imprévisible de l'introuvable tribu des Ouled Mcif, requiert d'une intensité très forte, et d'émoi épouvantable « *le surnaturel nocturne s'installait, l'étrange dans ce qu'il a de faussement poétique et de vraiment dangereux avançait, déjà omniprésent, déjà à l'œuvre.* » (D.M.P. : 216) En termes actantiels, doctoric, ses cousines, et le gnome se présentent comme des actants transformationnels, dotés chacun d'un vouloir-agir, « *et dont l'interaction a pour enjeu des systèmes de valeurs clairement thématés, en termes historiques et politiques pour l'essentiel.* » (J. Fontanille, *Op. cit.* : 55). Une distanciation perceptive démontre bel et bien le manéchisme de l'état « *Vu de loin, le tableau montrait la nonchalance inébranlable, une paix inflexible, une désespérance consumée depuis longtemps. On se sent appelé à se laisser aller*

pour de bon. » (D.M.P. : 210). Mais, « dans ce genre de machination, savoir se conjugue comme le verbe « ignorer. » (D.M.P. : 293). Des jeux modaux pareils, qui exhibent des sujets individuels en face des anti-sujets collectifs, n'admet en définitive qu'une orientation discursive en spirale en prévenant les circonvolutions modales par des apartés.

Cette dernière forme de parcours figuratif se dépeint singulièrement dans le dernier roman « Harraga ». Majoritairement différencié par des soliloques, marques d'un vouloir-visionner, le texte est doté plus d'éléments de cognitions que de partitions évènementiels. Le parcours perceptif de l'actant positionnel « Lamia » engendre une stratégie tantôt particularisante, en examinant par son regard et les coins, et les reliques des fantômes, anciens propriétaires de sa maison « *Je vais d'un siècle à l'autre, un pied ici, la tête dans un lointain continent. (...) De Là me vient cet air d'être de partout et de nulle part, étrangère dans le pays et pourtant enracinée dans ses murs. Rien n'est plus relatif que l'origine des choses.* » (H. :87), tantôt cumulative, en faisant un balayage des postures, et des airs non seulement de l'inconnue, mais aussi de ceux à qui elle devait avoir affaire soit dans sa vie quotidienne, soit dans son milieu de travail « *Dire plus le détail, ce qui va avec, les impressions, les arrière-pensées, les répétitions, les silences dubitatifs, n'apporte rien. Au contraire, il enlève à l'évènement qui en soi est une surprise bouleversante ...* » (H. :20). Un vouloir-refaire le monde à sa manière en rêvassant concorde avec un devoir-être, pour ne pas dire un devoir-incriminer et un devoir-éduquer, en se réfugiant dans la solitude : de par son apathie, son abdication au monde, et son refus catégorique de l'autre, le sujet observateur Lamia préfère agir gratuitement en préférant ses moments de réflexivité. L'inopportunité de son parti pris provient non de l'amplitude des tableaux qui s'offre à ses yeux, mais de l'obscurité de ses spéculations : « *je me trouve moche, je n'aime pas ma voix, ma dégaine m'horripie, mon regard de bête blessée me tue.* » (H. : 197). Pourtant, le refus de la terre natale, ou plus particulièrement la fugue du soi collectif (H. : 219) prévient tant tacitement qu'ostensiblement un vouloir-se révolter contre soi-

même : elle devient soudainement un sujet transformateur en imprégnant les bon sens à Chérifa, en la sensibilisant à une sorte de culture anthropologique, et en lui infligeant les subtilités du regard. Au demeurant, la totalisation perceptive, dans son entendement, est affaire d'isolement des aspects et non de leur conjonction ; quant aux objets reliques ils ne le sont que parce qu'ils requièrent d'une valeur spécifiante par mesure de représentativité. Ainsi, trop de platitude perceptive suspend l'imprévisible pour pallier le défaut d'être ou d'agir quitte à ne pouvoir rompre le vide.

II-2-2- De la chronotopie comme « forme de vie »

L'orientation discursive, dont il était question dans la mise en perspective, dépend autant des effets d'identités « *praxis énonciative* » -susceptibles de produire des *jugements esthétiques* de surprise, d'invention, de conformité, voire de pureté exclusive ou de mélange- que des effets stylistiques marqués dans l'espace textuel conformément à un déroulement mesurable, voire une certaine *forme de vie* -soit-elle conformiste ou inventive- de l'instance de discours manifestée textuellement à partir d'une tension interstitielle, morphologique et axiologique. De la sorte, les propriétés du champ de présence de l'instance de discours conditionnent la manifestation sensible et perceptive des effets d'identités « *émotion esthétique* », et génèrent par la même la figure d'interstice.

Dans un premier temps, un détour par l'étalement des régimes discursifs s'impose pour déceler cette « connivence ou congruence » textuelle qu'engendre la *forme de vie* ; des échos interstitiels se font à ce niveau grâce à la catégorie aspecto-temporelle pour remodeler le tout dans un espace paratopique de référenciation (M-C. Albert, M. Souchon, 2000 :76), ou celui du champ de présence : « *l'espace-temps détermine l'enceinte dans laquelle l'ensemble de l'expérience humaine possible est enclose nécessairement.* » (J. Kaempfer & R. Micheli, *Méthodes et problèmes*, 2005, in [La temporalité narrative](#)). Dans un second temps, à partir des manifestations sensibles ou dites de schématisations discursives, intersubjectives et énonciatives, (C. Wiktorowicz Francis, *Op.*

cit. : 143), les styles de vie revendiquent cet arrière plan cosmique, et investissent des visées intentionnelles pathémiques, et des états d'âme intimement liés à la négation ou à la relance subséquente du devenir axiologique (C. Wiktorowicz Francis, *Ibid.*). Inhérents à une certaine praxis énonciative, ces régimes identitaires singularisent les effets stylistiques pour porter caution soit d'une certaine récurrence et permanence, soit d'une certaine assomption et audace dans la configuration ou la transfiguration du dispositif créatif.

Une projection nuancée de cette catégorisation des phénomènes textuels et discursifs sur le dit sansalien entraîne une sorte de *commutation en chaîne* (J. Fontanille, *Op. cit.* : 201) d'autres catégories, soient-elles modales, actantielles, figuratives, pathémiques ou autres. Ces différentes catégories sont susceptibles d'être orientées à partir de divers centres de références, ou de points de vue concurrents ; raison pour laquelle le discours littéraire les convoque en les manipulant, les déformant, les associant, et les superposant pour y dessiner sa propre cohérence.

Dans le dit littéraire Sansalien les effets stylistiques localisent l'enceinte dans laquelle l'ensemble des effets identitaires éventuels est encadré. Ainsi, les régimes aspecto-temporels spécifiant la forme de vie « poly-identitaire » sont l'expression de « *la vie médiate et réfléchie; car (...) [l'auteur] mène sa recherche spéculative sur un mode esthétique, c'est-à-dire sur le mode d'une perpétuelle insatisfaction.* » (Ch. Baron, *Fabula la recherche en littérature*, [Lettre bi-mensuelle, Fil d'information RSS](#), 2007). L'insatisfaction se joue entre, d'un côté, refus de l'existence même dans une sorte de démission temporaire corollaire de solitude, de l'autre, sa censure à partir de figures d'intellection éthique. Cette mouvance entre « *temporalité anthropologique* » et « *atemporalité rationnelle* », déjouant, et jouant sa constante « *répétabilité* », « *est la condition que se donne la pensée, elle est de l'ordre du fondement a priori du temporel. (...) [De la sorte], l'esprit s'assimile toute expérience concrète, et l'histoire universelle apparaît comme l'histoire de l'avènement de son propre avènement qui, dans la pleine conscience de soi-même, abolit l'historicité.* » (*Ibid.*).

Dans *le serment des barbares*, le dit fictif mentionne cette constance répétabilité « ce jour là comme les jours précédents, on enterre de nouvelles victimes du terrorisme. Il sévit à grande échelle. » (D.M.P. : 9). Insistant sur le caractère itératif d'un monde routinier celui du terrorisme, Sansal s'évertue de circonscrire, par une sorte d'ancrage à la fois mathésique et sémiosique, le temporel fictif. Le mathésique, comme mode d'émission de savoir encyclopédique sur le monde « rapport co-extensif », et le sémiosique, comme mode de dramatisation du fictif et de connotation atmosphérique, campent une atmosphère pesante en créant un effet de contraste (V. Jouve, 2001 : 43) entre, d'un côté, fureur, abomination, et désolation irrémédiables, de l'autre, dérangement de l'existence même « la fatalité ou la temporalité circonscrite ». Ainsi, une forme de *narration intercalée* (Ibid) s'impose en alternant une exégèse préalablement réalisée avec un commentaire rétrospectif au présent « *Jadis, il y a une vie d'homme, elle embellissait l'entrée est d'Alger.* » (D.M.P. : 10). Refus d'une linéarité temporelle par un télescopage forcé entre présent et passé, il va sans dire que l'ambiguïté de cette tournure temporelle enseigne une sorte d'anachronie (G. Genette, Cité in Ibid : 40) que la portée, une distance plus ou moins importante par rapport au moment de l'écriture « en rétention », est indiquée par le terme « jadis », et l'amplitude d'un écart plus ou moins détecté par le même terme ; il s'agit d'un temps très reculée pour ne pas dire un temps mythique « *De nos jours, trente années après l'indépendance...* » (D.M.P. : 11). Le passé tend à authentifier le dire par des témoignages ; tandis que le présent neutralise et rationalise ce même dit par des effets ad hoc de recul, soit pour nuancer la pensée à travers des ancrages sociopolitiques, des commentaires à valeurs rébarbatifs et sarcastiques, soit pour aménager un parcours non pas sélectif mais arithmétique des actes : « *le choix du présent est donc un moyen de démentir la fictivité du roman.* » (F. Rullier-Theuret, 2001 : 74). A trompe-l'œil en faisant valoir le temps chronique par une sorte de rupture avec le temps amorphe du quotidien ; un temps découpé s'installe avec une fluidité extrême dans sa mesure et son aspectualisation « *Aux saisons poussières ont succédé les saisons gadoue et aux années blanches les années noires. Les travaux s'étaient comme réglés sur le*

mouvement des astres. » (D.M.P. : 57). Cette mise en regard particulière du temps, conçu comme à la fois cyclique, sclérosé, et lent, est propre au monde musulman (J.-M.G. Le Clézio, 1980 : 23, Cité in Op. cit.); elle masque les relais à temporalité phénoménologique subséquents :

« elle offre la rythmicité complexe et élastique d'un temps à l'état sauvage. Mais les rythmes naturels sont partagés par toute la matière vivante. Pour qu'ils se transforment en temps, il faut d'abord que l'homme les capture dans un dispositif symbolique. Ainsi, pour Leroi-Gourhan, le fait humain par excellence est peut-être moins la création de l'outil que la domestication du temps et de l'espace (A. Leroi-Gourhan, Le Geste et la parole, II: La Mémoire et les rythmes, Paris: Albin Michel, 1965 : 139). Cette domestication apparaît de façon organisée avec les sociétés agricoles, lorsque le rythme des labours et des récoltes trouve son pendant dans un symbolisme temporel qui divinise le mouvement du soleil et des astres. » (J. Kaempfer & R. Micheli, Op. cit.).

Sans perdre de vue cette domestication du temps objectif, Sansal remet en cause le symbolique temporel propre aux algériens ; à savoir celui de la non conscience du temps écoulé, où l'arrêt de l'horloge avec suspension du temps, appartient au temps géologique : *« En fournissant aux lutteurs des mots fatals et des fondements à tiroirs pour s'acharner, ils [les penseurs arabes] s'installent dans le temps géologique ; on compte en millimètres sans regarder à l'heure... »* (D.M.P. : 29). Ce dispositif symbolique brouille par des acrobaties la temporalité, et brutalise les sensibilités et les consciences. Interroger la substance réflexive de la temporalité même provient de cette attitude à la fois dénonciatrice et incitatrice à l'égard d'une certaine constance, ou de la mêmeté « identité par idem » :

« Au fil des ans, la constance prit une tournure à l'évidence nuisible. D'aucuns, qui voyaient dans la lenteur un certain sacré, se sont persuadés qu'ils participaient de ces choses dont le sens se perd dans l'infini. « La précipitation est du diable. », soupiraient-ils quand on leur faisait remarquer que ça commençait à bien faire. On pourrait s'expliquer là-dessus mais l'éternité aurait-elle suffi ? » (D.M.P. : 57).

Dénigrer l'atemporalité, en accommodant la pensée à la présence au monde, va de paire avec cette permanence ce dont le temps est issu, voire le « Timée » : *« C'est sur le modèle de la substance éternelle que le temps a été fait, de telle sorte qu'il lui ressemblât le plus possible, selon sa capacité. »* (Platon, Cité in Ch. Baron, Op. cit.). Pourtant, chez Sansal *« Le temps n'efface rien de ce qu'il écrit, ni les faits ni les rêves, il*

brouille... » (D.M.P. : 116) ; d'ailleurs « rien n'arriva de plus que ce qui était déjà parti » (D.M.P. : 13).

Un motif récuratif apparaît dans le texte sous différentes formes pour spécifier cette temporalité charnière placée entre jour et nuit : « *C'était l'aube ; poisseuse, frisquette. Ce gué entre les rives du jour ne rime à rien ; n'y trouvent le bonheur que les rats et les cafards et les gens mal lunés. Son temps est heureusement compté ; elle se retire en lambeaux, à la va-vite, à petits pas indécis, à petites pattes grouillantes, tandis que le soleil se dresse à l'horizon, impérial.* » (D.M.P. : 250). Sans aucun doute, la portée connotative de ce fragment enseigne sur le dilemme typiquement humain entre obscurité et lumière, voire sécurité et calamités. En effet, le temps comme thème de l'énoncé requiert d'une représentation fragmentée qui l'emporte sur la mesurabilité d'une durée, soit portant sur une pensée, ou sur une énonciation. La fragmentation trouve sa raison d'être quand le sujet-énonciateur, ou penseur, feint à partir d'une circonscription des faits des temps révolus dans des contenus thématiques et événementiels des sujets-énonciateurs, la distance avec les temps récents. Se présentant avec des étendues et des intensités variables comme un champ perceptif, cognitif, ou axiologique, il détermine une visée déictique puis une saisie sémiotique. Comme le premier segment temporel légitime un recul, un déplacement du centre de référence (une coïncidence déictique explicite et étroite) en élargissant le champ ; dans le second segment temporel « *l'élargissement suppose non pas un recul des horizons, mais une plus grande distance entre le sujet et son propre centre de référence, qui procure à l'énonciation cet effet d' hauteur propre aux passés élargis* » (J. Fontanille, *Ibid* : 204).

Le dispositif temporel dans le second roman *l'enfant fou de l'arbre creux* se doit de transcender le temps phénoménologique (primat du motif de la nuit), et de construire les repères de l'univers imaginé ; une tension s'installe à l'intérieur du champ de présence pour ne valoriser qu'une sorte de *chronotopie* : « *A Lambèse, le temps est fragmenté, on le vit à l'aveuglette, d'un jour, d'une année à une autre flottant sur des*

mémoires tourneboulés. » (E.F.A.C : 16). Dire le mystère du temps, c'est discuter de son « non-sens » : la monotonie, et l'enfermement, les affects de la confiscation de son être, de la libération des rêves et de l'offense de son amour propre miroitent le temps dans des configurations spatiales. Pourtant, un repérage co-textuel est construit dans la fiction de sorte que celle-ci devient autonymique en insistant sur l'isotopie de la nuit ; isotopie à caractère récursif et itératif : « *la nuit est une prison dans la prison* » (E.F.A.C : 10). Cette image dénote un logos à valeur différenciatrice, d'un côté, contraignant le temps chronique en éternisant la durée pour ne devenir qu'un temps psychologique ; d'autre côté, substituant ce temps disloqué, interrompu, et insaisissable par sa récupération : « *dans la froidure des jours en miettes, le feu crépite au passé recomposé. (...) Mais tout passe, la vie se refait aussitôt qu'elle s'éteint.* » (E.F.A.C : 17). La chaleur et l'ardeur ou l'enthousiasme se conjuguent au passé recomposé, en une sorte de régression irréversible en raison de la disjonction, d'une part, entre affect instantané et écoulement temporel dans une fragmentation en miettes ; et ce d'un point de vue figuratif, et dans l'absolu lorsque l'affect retient au symbolique temporel une certaine vision cyclique qui voit dans le jour une certaine source de luminosité ou d'espoir pour tout reprendre de nouveau. Toutefois, ce dernier fragment temporel dans son rapport co-textuel vise l'extériorité de ce lieu emblématique « Lambèse » ; tandis que l'intériorité est exprimée ainsi « *La nuit sera longue. (...) Le jour entre par effraction.* » (E.F.A.C : 148) « *L'impitoyable encerclement* » (E.F.A.C : 18) infléchit l'existence même à partir d'une temporalité « subversive » ; laquelle attitude existentielle perdure quand la finitude des êtres vient surprendre l'existence des autres :

« Le décès ouvre droit à des démarches en cascade, on se fait automate pour les accomplir dans les temps impartis. (...) On découvre plus tard, sur son île déserte, sous un ciel éteint, par un temps inconsolable, qu'elle se déroulait dans un verre d'eau. La mort ne nous avait rien pris, elle nous laissait face à la vie, face à nous-mêmes, et là est sa terrifiante vocation. » (E.F.A.C : 45).

La conscience de soi et de l'existence même s'interfèrent au moment où la Timée devient objet de réflexivité ; et que les profondeurs de son être se heurtent avec la

relativité de la co-présence. « *Puis vint l'écume des jours couvrir la fuite du temps. Puis vint le temps de la remontée dans les âges.* » (E.F.A.C : 46). Certes, la fuite des temps dans ce fragment vient remédier à cette vocation pénible de « *la mort* » quand elle plonge l'âme dans un moment hermétique de remise en cause, et de révisions vigilantes sans portées utiles ; mais la remontée dans les âges facilite la quête d'un équilibre même péremptoire, il reste remédiable. Qu'en est-il pour les temps historiques ? L'absurdité des jours fériés se fait prononcer entre les lèvres de l'étranger « P. Chaumet » : « *Qu'ai-je à voir avec ces gens, leurs histoires de colonisés, de colonisateurs, leurs héros, leurs traîtres, leurs serments, leurs slogans, leur 13 mai, leur 19 mars, leur 26 décembre, leur 25 juillet, leur 16 novembre ; comme si c'étaient là des références inscrites dans la révélation ?* » (E.F.A.C : 74). Le symbolique temporel est quelque part dérangeant quand aucune expérience personnelle ne le reconnaît : la conscience du temps objectif passe par celle du temps subjectif. Le temps évènementiel, quant à lui, est incarné sous un mode singulatif : « *Nous étions au troisième appel du muezzin de la journée, soit très exactement dans les eaux mortes de 15h32 et 16h17 à cette période de l'année, si la lune n'a pas dévié de son orbite. La visite différée de jour en jour depuis trois semaines, était pour tout de suite.* » (E.F.A.C : 78). Une telle précision fait dire jusqu'à quels points la détection des moindres détails dans un contexte d'enfermement singularise l'expérience perceptive ; question de consolation en se dérochant à l'avenir pour ne pas être brouillé par les imprévus : « *l'avenir avec ses plongeurs dans l'inconnu et ses paris dingues qui te donnent envie de flamber jusqu'à la chemise.* » (E.F.A.C : 188). Expression de l'inquiétude, de l'angoisse, et de la perte ; l'avenir devient un drame ; notamment lorsqu'il se confond avec les aléas du passé, et du présent : « *comment se résoudre et croire quand dans sa tête se télescopent les idées d'hier et d'aujourd'hui, mêlées aux supputations torrentielles de l'avenir ?* » (E.F.A.C : 235). Même débarrassé du temps des horloges, « *il y a un temps pour croire et un autre pour ouvrir les yeux.* » (E.F.A.C : 237). La temporalité est l'essence même de réflexivité à travers laquelle se fait un vrai remue-méninge et une vigoureuse gymnastique intellectuelle ; or « *Quand le temps ne t'obéit pas, tu deviens*

fou si tu ne sais pas attendre.» (E.F.A.C : 241). Somme toute, la philosophie sansalienne sur la temporalité maintient un stratagème de synchronisation du temps avec l'espace « *Une relation de cause à effet le voulait ainsi ou alors c'est le hasard. Un déplacement plus long par le temps peut s'avérer plus court par la distance et vice versa.* » (E.F.A.C : 333). Toutefois, ce stratagème matérialise une sorte de tension disjonctive entre ces deux dimensions existentielles ; la nuance s'avère d'ordre plutôt figuratif et affectif qu'effectif : « *L'occurrence convergente est redoutable. Entre l'espace et le temps est l'obstacle, matière informe ou masse vivante ; l'un inhibe, l'autre stimule, tout dépend de l'angle incident ; l'expérience le montre assez. On se préoccupe de tout quand on est privé de sa liberté.* » (E.F.A.C : 333). L'effacement présent d'une conscience hantée par une image traumatisante et obsédante encercle la pensée et prive l'être de sa liberté pour ne lui laisser que des jours en miettes.

Nonobstant cette amplitude figurative de la temporalité, le cogito temporel en vigueur témoignerait-il d'une synchronisation intratextuelle dans l'écrit sansalien ? A vrai dire, le temps reste l'expression d'un malaise éminent pour les êtres fictifs : « *c'était l'habitude, le temps écrasait le tout sur son passage avec une lenteur exaspérante. (...) La tranquillité est une bonne chose ? On se mit à tuer le temps et le meilleur de soi-même dans un doux brouhaha.* » (D.M.P. : 9-11). Les moments d'oisiveté disent l'imprévisibilité de l'avenir, l'écoulement du présent, et l'irréversibilité du passé et sa part écrasante « *Ils sont cabochards seulement lorsqu'il s'agit de tuer le temps.* » (D.M.P. : 226). Or, il faut savoir perdre son temps pour ne pas le perdre étant donné que les aléas de l'avenir ne sont pas toujours dissociables des inopportunités du passé, ou des impressions du présent :

« On avait besoin de voir de ses yeux la fin d'une époque révolue. (...) On se mit à parler au futur sans jamais se retourner et, peu à peu, prendre ses désirs pour des réalités devint le sport national. Impatience et surenchère étaient de mise, bien sur, l'ivresse étant le but. Le tonneau semblait ne pas avoir de fond mais, après tout, le futur ça ne mange pas de pain. » (D.M.P. : 10)

Ce fragment temporel interroge l'essence même du futur en le neutralisant, tout en reprenant la pensée de V. Hugo à propos de l'avenir « *L'avenir, fantôme aux mains vides, qui promet tout et qui n'a rien.* » (V. Hugo : 1885). Ainsi, de la volonté de domestication se fait une sorte de politisation du temps; laquelle technique a engendré une leurre : le contingent se confond avec le concret, et le rêve devient la conviction et la certitude « *L'avenir nous paraissait de l'histoire ancienne, nous ne voyions pas comment pourquoi nous saurions à le revivre.* » (D.M.P : 31). Indubitablement, cette attitude psychologique découle de l'être le plus intime en une sorte d'expression de « *la pensée de l'inconscient* » antérieure à toute organisation logique. Un tel recul illustre le poids du temps subjectif, mais dans une conception plus spécifique ; à savoir les facultés mnémotechniques de l'être circonscrivent des mesures et des modes d'action eu égard de l'avenir : « *L'avenir appartient à ceux qui ont de la mémoire, dit-on hélas nous n'avons pas de cervelle que pour vivre au jour le jour. Je me demande parfois comment moi qui ai si mal existé j'ai pu garder le souvenir de tout cela.* » (D.M.P : 294). La conscience du temps passe par un investissement personnel dans l'écoulement temporel avec pour effet consécutif l'adjonction à une sorte de temporalité essentiellement personnelle et subjective. La figuration métaphorique du temps s'incarne à partir de jeux énonciatifs impersonnels, et une théâtralisation domestiquée aux poids du passé « *On dirait une comédie orchestrée par un vieux fou échappé d'une lamentable tragédie. Il y a le poids du passé, mais aussi, on le devine bien, la chape du présent. Les années s'additionnant, la misère s'accumule.* » (D.M.P : 53). Une vision aussi tranchante sur la stérilité du présent amplifiée par la charge d'un passé à la fois tragique et insensé estompe l'image du futur sous la chape du tragique et de la perte « *La perte lui a, certainement par voie de conséquence, enlevé le sens du futur. C'est simple demain ne lui dit rien. C'est terrible, il vit dans un perpétuel présent et nous savons comme celui-ci est fugace, donc dénué de sens profond. (...) Oui, vous l'avez bien devinez la perte du temps et de l'espace s'accompagne de la disparition totale du langage.* » (D.M.P : 173). Quel qu'il soit le labyrinthe dans lequel baigne le cours de la temporalité, dans lequel s'insinue les formes d'expressivité et d'existence,

une seule conviction persiste celle de poursuivre le chemin à parcourir « *Ecrasé par le poids de l'éternité, demain, hier, aujourd'hui se confondent dans un instant hypothétique que la peur de perdre la vie prolonge indéfiniment. Et l'on s'éparpille à la seule idée d'aller de l'avant.* » (D.M.P : 198).

La corporéité n'est plus omise dans ce parcours temporel, notamment lorsqu'il s'agit d'une sorte de passivité forcée par la dureté des choses « (...) *nous écoutions le silence du passé présent comme des damnés. Nous étions des momies rigidifiées par des siècles d'inanition.* » (D.M.P : 199). Pour ainsi dire, la paralysie endurcie par l'impitoyable misère des siècles d'inanition rend le mouvement dérisoire, et laisse parier sur l'insignifiance même de l'écoulement temporel « *Il est des moments où voir passer le temps est une épreuve. Le mouvement contredit l'attente ? L'attente annihile le mouvement, l'harmonie est rompue. Plus on s'arme de patience, plus on souffre d'impatience.* » (D.M.P : 145). Faut-il endurer la rudesse et la rigidité du temps par son inadvertance, ou par sa confrontation ? Il se trouve que l'astuce, certes, réside dans la mesure d'adaptation aux fluctuations temporelles de par les expériences vécues ; mais, comment s'y prendre ? « *Nous allions apprendre certes, le temps est un bon maître, mais l'art de retenir des leçons ne nous a pas été donné.* » (D.M.P : 98). Des leçons à retenir proviennent d'un rapport d'extensivité entre l'être et le monde qui l'entoure, entre le soi et le pour-soi pour pouvoir donner sens à la raison d'être au monde et dans le monde « *Il n'y a aucun mal à meubler son temps quand sa maison est bien tenue, est un adage qui pourrait nous inspirer, ai-je plaidé.(...) Le monde ne s'est pas fait en un jour et à cela est une raison ignorée des enfants : il faut le temps de l'apprentissage. Voyez comme s'ingénie la nature, s'amendent saison après saison, siècle après siècle, pourtant les fruits se sont pas aussi sucrés que nous le souhaitons.* » (D.M.P : 130). Même si le temps d'apprentissage n'est pas toujours un bon conseiller, la chronotopie, quant à elle, enseigne un éminent parallélisme entre l'amplitude des tableaux géographiques et le poids du temps ; le cosmos redéfinit la dimension temporelle en fonction de celle de l'espace « *L'impression est y que le temps par ici ne*

pardonne pas, contrairement au Nord où, dit-on, il est un bon docteur. » (D.M.P : 62). D'ailleurs, une précision est apportée au sujet du taux de résistance contre le temps *infernal* de l'obscurité *«Une nuit blanche dans le désert vaut au moins sept nuits noires dans le Nord.» (D.M.P : 217).* Quant aux moments journaliers, ils subissent les mêmes infractions et profanations ; le sacré, qui est le temps, devient le sacrilège et les jours deviennent démunis de la toute substance et forme *« Des journées bizarres, paresseuses, affairées, solitude et promiscuité dans le même temps, grandeur et décadence dans le même pas. (...) Allah, le prophète, le mektoub, cela est à retenir, les jours passent, ils n'ont pas d'âme, pas de corps, ils sont vides.» (D.M.P : 98).* L'ordre religieux se déguise sous une optique didactique de croyance et d'espérance, mais que la vie rompt au fur et à mesure que la mort et l'anéantissement s'empare de l'ordre des jours :

«Le feu secret couve sous la cendre des apparences depuis la nuit des temps, à chaque jour devait suffire son rêve. La fin n'est pas pour demain, diable, c'est même la chose la plus improbable de l'univers, on a donc le temps d'espérer et d'apprendre à croire ! Des images tournoyaient dans ma tête, des choses de la vie, des couacs, des anomalies chroniques, d'horribles désordres, des effondrements en série, des meurtres aberrants, des galaxies en collision, des 11 septembre tous les jours de l'année. » (D.M.P : 189).

Pourtant, la vie a ses propres incantations, elle s'arme par le défi, et l'oubli pour résister aux futurs chagrins et aux regrets : *« Et la vie, l'étrangeté, l'éternel défi, qui s'amenuise, qui recule, fuit, se cache pour en désespoir de cause inventer de nouveaux espoirs, de futurs chagrins, des regrets à n'en plus finir. » (D.M.P. : 35).* Une telle vision est essentiellement sceptique ; elle met en doute la décantation du temps des secrets de la vie. L'étrangeté se maintient du moment qu'aucune volonté de proximité ou même de distanciation n'est attestée que pour occulter la part d'innommable du désespoir *«Et enfin le temps qui fait notre fierté d'homme s'en est allé à pas de loup. L'oubli organisé engendre l'indifférence et l'indifférence calculée efface deux fois plus vite que n'importe quel crime.» (D.M.P : 293), « Il en va ainsi, la mémoire des hommes s'enrichit de leurs oublis.» (D.M.P : 97).*

Cette congruence entre mémoire et oublis persiste mais d'une façon ostensible et exemplifiée dans *Harraga* « *je ne sais pas si je regrette ma bonne vieille solitude, (...), et mes rébellions crânes contre les fantômes qui partageaient avec moi les mystères du temps passé et le bruissement des murs chargés d'histoires oubliées.* » (H. : 28) Ce temps passé présent, dont il était question dans le troisième roman, semble faire partie d'une stratégie scripturaire d'intratextualité ; il revivifie le passé par le truchement de rencontres imaginaires en des moments d'évasion, voire d'hallucination.

«Nous étions dans ces heures qui ne sont pas vraiment les nôtres, où l'âme ne tient au corps que par le fil d'argent. (...) Je savais tout des longues nuits vouées au silence et au jeu sans fin d'introspection, et voilà que soudain je ne connaissais plus mes repères, ni mes sentiments, je ne savais que penser, que faire, j'avais perdu le rythme économe des solitaires de fond.» (H. : 19-20).

Un peu d'alchimie tient à expliquer le lien corps-âme quand les vicissitudes du noir, et le silence s'imposent ; et quand le passé fait appel à d'autres âmes pour meubler le vide. Pourtant, l'insistance sur la présence des âmes n'est rattachée qu'aux temps révolus et conditionnée par le papotage de l'horloge et des objets archaïques : « *Il est trois heures et la nuit continue d'avancer. La vieille horloge qui garde solennellement le vestibule ne sonne plus depuis la perte de son premier maître mais je la comprends, elle grince par l'habitude, à intervalles réguliers. Par trois fois elle a tenté de se manifester.* » (H. : 19). Le symbolique temporel se joue à ce niveau en démontrant que la domestication du temps, quant à elle, est relativement liée à ses précepteurs, et que l'habitude peut transformer ce temps objectif en un temps phénoménologique : même si le temps objectif est éphémère « celui de l'horloge » du moment qu'il est irréversible ; le temps phénoménologique détient les chaînons de ce réseau temporel du passé-présent et rompt cette rupture par des plongées ou des remontées disparates dans le passé. Au demeurant, « *la réalité est une escale dans le voyage, une suite de corvées, des gestes récurrents, des histoires assommantes, autant la faire courte.* » (H. : 29). Les incursions dans l'opacité du silence pour cogiter au fur et à mesure

que le temps s'écoule autorisent la fuite du temps et de la réalité pour vivre dans une symbiose étrange avec les morts-vivants. Mais, «*Ce jour, un jour de platitude comme les autres, et de doutes lancinants, je ne pouvais pas deviner quels dérèglements m'attendaient avant peu.* » (H. : 20) la disparition de la platitude des jours est annoncée par l'intrusion d'une âme étrangère et turbulente. Les dérèglements sont amorcés : «*la nouveauté a son charme, mais aussi elle choque en ce qu'elle nous met en demeure de changer. (...) Chérifa me terrorisait avec ses dérèglements et me charmait par ses désordres. Mais s'il y a un temps pour s'attendrir, il y en a quantité d'autres pour réagir.* » (H. : 23). Comme l'évoque l'adage «*il ne faut pas régler son horloge sur le tempérament des autres* », toujours est-il la nature de l'être est d'être secouer par le nouveau, par la brisure de la monotonie, et par l'éclat de l'aventure. A vrai dire, l'investissement personnel dans la temporalité engendre une attitude fortement imprégnée de négativité, et de péjoration dans la mesure où le passé comme le futur sont dénudés de leurs forces ; ils sont l'enjeu de la virulence et de l'horreur

« Je me demande dans quel temps je vis. (...) Le temps patrimoine mondial de l'humanité, subit ici les injures d'un passéisme virulent et les outrages d'un futurisme d'horreur, il n'a pas plus de force, plus d'allant, plus de lumière. Faut-il aimer le néant pour s'infliger pareille distorsion. » (H. : 75).

L'expression d'une telle distorsion est, d'après Sansal, affaire de déguisement, d'aveuglement, ou même de contrevérité ; les acteurs sont à ce titre d'origine diverse :

« Pourquoi le bandeau sur les yeux ? Je ne sais pas, le temps est à ces mutants ce que les lunettes de soleil sont à l'aveugle, il dit leur incapacité à voir et partant leur inaptitude à faire. Par leur faute ou la faute de Voltaire, ma vie s'est réduite à rien, pas grand-chose, une succession de sauts et de soubresauts entre lever et coucher, puis s'est arrêtée comme l'horloge du vestibule s'est tue à la disparition des siens. Mon temps à moi tient du bricolage, du rafistolage. » (H. : 76).

A ce niveau, Sansal cristallise une sorte de métatexte à travers les impressions et les affects de la narratrice ; il inflige à son narrataire, ou l'instance esthétique, les distorsions de sa propre expérience scripturaire. En culpabilisant Voltaire, de par ses talents à forger les écrivains ; les autres, de par leur pression essentiellement freinante, Sansal saisit non seulement l'insignifiance de la temporalité, mais aussi son

inertie de par ses mouvements fragmentés « *Fantasmer a toujours été le passe-temps, à Rampe-Valée. Tel qui se nourrit de refrains point ne voit courir le temps, je le dirais comme ça.* » (H. : 87). Celui également qui cesse de mesurer le temps arrive à surmonter sa sournoiserie « *Les jours filait à la queue leu leu, invisibles, sournoisement. Lundi n'était pas passé que vendredi s'achevait dans la honte et le dégoût. (...) Les jours n'ont plus rien de redoutable dès lors qu'on cesse de les compter.* » (H. : 276). Il s'ensuit que la temporalité, soit-elle à référent symbolique ou fictionnalisé nuance la référenciation au monde naturel tantôt en entraînant sa littérisation, tantôt en échafaudant un pan du réel. Montrer la nature composite du monde en mettant l'accent sur la relation labile au référent est du ressort de la *chronotopie* ; quand un polysystème naturel, oscillant entre préfiguration (référent brut), configuration (disposition fictionnelle du référent), et refiguration (référent fictionnalisé) (P. Ricœur, *Temps et récit, T.1, 1983* ; Cité in P. Auraix-Jonchière, 2004 : 38), se conçoit à travers la présence textuelle d'un « *désignateur rigide* » (S. Kripke, Cité in P. Auraix-Jonchière, *Op. cit.* : 38).

A l'instar de la temporalité, la spatialité engendre des effets de présence et supporte des valeurs ontologiques ; l'expérience temporelle encadre la refiguration de référents spatiaux « *car l'espace qui est par définition stratigraphique, s'inscrit forcément dans une dimension diachronique.* » (B. Westphal, *Ibid* : 39).

Comment définir, dès lors, les microcosmes fictionnels s'appuyant sur des modes d'incarnation spatio-temporels ? Quels points d'ancrage propres à la spatialité singularisent-ils l'écriture sansalienne ? Les titres des quatre romans sont dépourvus de toute notification localisante ; pourtant à partir d'un calcul interprétatif nuancé les titres en question (s) incorporent en filigrane des référents spatiaux : les barbares dénotent un mode de délocalisation, ou du nomadisme comme manière d'être au monde ; l'arbre creux, auquel s'attache l'enfant, est bien situé dans une localité soit fantasmagorique soit réel ; le paradis peu renvoyer à l'éden, un certain lieu allégorique mais bien ancrée dans le réel ; et enfin Harraga dénote la translocalisation.

Dans l'écrit sansalien, la spatialité fonctionne doublement sur un fond à la fois idéologico-politique, et historique. Des montages de sites tantôt profanes tantôt sacrés déploient un certain descriptif mathésique teintée quelque peu de visions fantaisistes. A vrai dire, la rêverie n'a pour fonction que de « *remonter à l'état présent d'un site à un état ancien complètement disparu. Elle part à la quête du passé. Elle devient restauratrice : elle nous restitue une image effacée et la revêt du charme de ce qui est irrémédiablement perdu. (...) la rêverie est ici synonyme de mémoire et gardienne d'un temps à jamais révolu.* » (M. R. Bouguerra, *La poétique des lieux dans la recherche ou remémoration et récréation chez Proust*, Cité in P. Auraix-Jonchière et al., *Op. cit.* : 90). Ainsi, dans *Le serment des barbares* l'évocation des lieux revêt d'une dynamique opératoire sur deux niveaux : celui de l'ancrage cosmique des lieux fictifs en remplissant en quelque sorte « *une tâche archéologique* » (*Ibid*) à partir de laquelle se construisent des lieux qui doivent beaucoup à la réalité géographique ; celui de la déception : le civisme -dont il est question dans les grandes agglomérations- se voit déconstruit par une picturalisation microscopique du monde extérieur calqué sur des géographies psychologiques mystérieuses des êtres fictifs. Eu égard au déjà-dit du roman, à savoir *Le serment des barbares*, le premier mot inscrit « le cimetière », lieu sacré et dernier abri des êtres humains, se trouve désacraliser par des pratiques non civiques du « terrorisme » « *les hommes meurent comme des mouches, la terre les gobe, rien n'a de sens.* » (S.D.B. : 9) La réalité géographique est porteuse de désenchantement à venir. La vie à la cité se perd dans le labyrinthes des souvenirs en matérialisant la conscience idéologique du créateur. Cet artifice scripturaire projette provisoirement une sorte d'extension sémiotique du phénomène de « barbarie » rien pour que la spatialité garantisse et renforce la visée programmatrice de l'histoire. Ainsi, Sansal peint l'univers fictif dès les premières pages : « *Ainsi va Rouiba. La mort est à pied d'œuvre et s'active à précipiter sa fin. Maigre consolation, le mal ne la frappe pas seule, l'abomination et la désolation sont partout dans le pays.* » (S.D.B. : 10). La mémoire de Sansal reperce et restitue ce qui est aujourd'hui perdu ; Rouiba

s'appelaient par les siens « *la ville des lauriers* » (S.D.B. : 11) et « *de nos jours, trente année après l'indépendance, elle est regardée comme le fleuron de l'industrialisation du pays. Elle est fébrile, morne, et inquiétante comme une cité qui se prépare à la guerre. Elle est une verrue concereuse sur le flan oriental de la capitale. (...) qu'y aller par Rouiba est le pire des chemins.* » (S.D.B. : 11). Les yeux de la mémoire du narrateur deviennent défaillantes face au désarroi des sites à l'état présent ; l'industrialisation a déformé l'architecture de la ville et lui a confisquée son côté humain : « *avec le temps, la ville s'est abâtardie, boursouflée, crevassée, déformée, et n'a pas fini de s'égarer.* » (S.D.B. : 15) A ce niveau, le montage spatial échafaude de possibles connexions avec le réel à partir « d'un référent- repère » dit le *réalème*, sans pour autant que l'évocation métaphorique ou ironique des lieux ne soit omise : « *par certains côtés, elle ressemble à un amoncellement de jouets désarticulés et couinants que tourmente un bambin démon. Il y a un vice intrinsèque dans cette quincaillerie boulonnée : elle se déboulonne en marchant ; ça fait remue-ménage.* » (S.D.B. : 15-16). L'image de la cité se dissout dans des fragments idéologiques visualisant la mue et la collision : « *la ville explosa dans un tonnerre de poussière.* » (S.D.B. : 16) .Les motifs doivent au régime politico-économique, celui du socialisme et de l'économie de marché « *les bazaris* » : « *tout est douteux à Rouiba, son opulence autant que sa prétention d'être le poumon économique de la capitale.* » (S.D.B. : 15). De même, l'infrastructure de la ville maintient cette même vision de la spatialité et concrétise les effets de l'industrialisation. L'hôpital de Rouiba en est un bon exemple : « *Il est une usine, une méchante usine à l'étroit dans ses mues. C'est aussi un chantier perpétuel.* » (S.D.B. : 57).

Le descriptif de ce chantier engendre les bâtiments cubiques, « *comme un palais à l'ombre des derricks* » ; un no man's land, « *un terrain de réserve* » qui abritent un matériel réforme et des animaux sauvages (S.D.B. : 15) ; une signalisation cafouilleuse guidant les visiteurs ; des poubelles jamais vidées ; et des égouts qui refoulent : « *A ce stade l'hôpital était transformé en drame architectural. Son atmosphère carcérale s'avéra mortifiante.* » (S.D.B. : 60). L'image de cette usine en grève (S.D.B. : 61) comme

l'incarne l'être profond du scripteur, semble par outrance de visualisation, aménager une optique contrastée d'une errance labyrinthique, d'une part, d'un espace symbolique, conventionnel, mais contre toute attente un espace de confrontation restreignant la fonctionnalité opérante de cette usine -l'hôpital par absence de rationalité dans le cadre de gestion humaine « *L'hôpital de Rouiba n'est pas seulement une usine en faillite, un lupanar clandestin, un marché noir . C'est un merdier pour les vivants qui s'y aventurent et le plus malencontreux des enfers pour qui y trépassé. La santé n'a pas sa place dans cette auberge.* » (S.D.B. : 84) ; d'autre part, un non-lieu qui s'érige à partir d'une délocalisation d'un lieu à la fois fragilisé et bifurqué étant théâtre d'aporées existentielles, politiques (administratives), mondaines, etc. : « *l'hôpital où tout est à nu et à vif, souffre le martyr. A ce stade, on voit mal ce qu'il peut faire sinon revendiquer le statut de peuple en faillite.* » (S.D.B. : 77). Du reste, les sites profanes oscillent entre aire de refuge « le cagibi », et aire de rencontres publics et de mondanités « le café ». Le cagibi, lieu enclos, « borgne », « *au fond d'un tunnel tourmenté que l'architecte de la bâtisse (hôtel de police) n'avait tracé dans la hôte entre 49 et 51, dit le froton- que pour s'extirper de son dessin machiavélique, et s'occupe comme il put.* » (S.D.B. : 34), n'est finalement que l'emblème de l'abdication morale, du vieillissement, de la perte du sens de la vie, et de l'état comateux entre veille et sommeil dans lequel errait l'esprit de son propriétaire. A vrai dire, le choix de ce cadre spatial « *dernier étage de l'hôtel de police.* » (S.D.B. : 33) dénote la supériorité du regard « le foyer de la perception est situé dans un lieu propice (V. Jouve, 2001 : 41), voire au sommet de la bâtisse. Quoique le réflexe professionnel de quête est motivé, le désarroi et l'enfermement des esprits le banalisent ; d'où l'étroitesse et l'exiguïté du lieu. De même, le café est ce lieu public qui abrite tout le monde dans le désordre : « *toujours bondé, ce trou à rats dégueulasse ; les mêmes figurants ingurgitant le même horrible café de contrebande. Ils occupent l'ordinaire à démêler le vrai du faux de la dernière livraison de morts. Ils n'y mettent aucune subtilité.* » (S.D.B. : 38) Le profane est bien la règle d'or dans la restauration du vrai et du faux ; les « oui-dire », les « oui-lire », et le « lu-ouïr » (S.D.B. : 39) de la presse redoublent la férocité des

mauvaises langues dans le café : il s'agit d'un lieu collectif, pour ne pas dire archétype, qui engendre un point nodule d'une cartographie intérieure d'un site existentiel à partir duquel une distanciation par rapport à l'actualité est révélatrice de la conscience collective. A partir du café de la fac, au centre d'Alger, une vue-prétexte s'impose pour lire le dialogue des civilisations celle de l'orient et celle de l'occident : lire la carte géographique de la ville « *Rue Didouche, le monumental palais des postes.* » (S.D.B. : 256). Aussi, le patrimoine culturel est-t-il incarné dans les ruines que : « *l'urbanisme compagnard, féroce et chaotique, en avala quelques-uns comme il avait fait des ruines aînées : turques, byzantines, romaines, carthaginoises...* » (S.D.B. : 173). Le cimetière chrétien, lieu sacré, témoigne de cette volonté de remémoration de certains sites anciens ; or « *le cimetière connut des périodes fastes et des périodes noires. La chose se décidait à Alger et à Paris, selon les négociateurs. (...) Ainsi, tour à tour, ces lieux furent-ils délaissés, saccagés, souillés, squattés, puis, sous un ordre d'Alger, vidés, nettoyés, restaurés, et régulièrement inspectés.* » (S.D.B. : 172-173). Et la Casbah, quelle est son sort ? Site historique et pittoresque gardant peu ou prou son authenticité ; « *la Casbah n'est pas une carte postale.* » (S.D.B. : 327). Une plongée dans l'histoire de ce site, quand Alger « *était un nid de pirates.* » (Ibid) renseigne le désenchantement d'un passé, prestigieux en apparence ; « *un fort assiégé surveillant les cotés d'Alger* », mais camouflant l'atmosphère de désarroi et de panique provoqués par les navires amarrés à ses pieds. L'actualité de ce site réjouit peut-être de son statut d'un monument culturel ; toutefois « *on la regarde comme termitière dont elle a la forme conique et grumeleuse si, devant l'intense grouillement de ses venelles sombres et gluants, on se sent soudainement l'âme d'un savant en compagnie et qu'on s'interroge sur les mystères de cette agitation.* » (S.D.B. : 327). Comme un vieux rebus, ce site mystérieux, défie autant que faire se peut la déchéance, étant lui même le drame de la nature ; impressionne les spécialistes en archéologie, s'identifie aux antiques cités de l'islam : « *elle est un mystère qui défie le temps, qui condense l'espace, qui délie les lois de leur fermeté originelle : elle agace la raison et se joue des sens ; elle est sans perspective et pourtant elle fuit toujours...* » (S.D.B. : 334). Revivifier ou immortaliser le passé des lieux

rajoute au drame de l'histoire, «le terrorisme », le drame de l'effondrement d'une cité : le regard de l'enquêteur très subtile aux moindres détails révèle tant vrai que faux que l'authenticité des faits ne se dissocie pas de l'ostensible et du manifeste des lieux. A vrai dire l'archéologie est au service du dépistage des malheurs de la société actuelle : le chaos spatial est le corollaire du désarroi mental de par le barbarisme et de faux plans des projets de société, et de par la faillite du système juridico-économique.

Cette même vision se déploie dans « E.F.A.C. », grâce à l'incarnation du pénitencier de « Lambèse » : espace d'enfermement involontaire, ou du moins imposé ; il incarne par excellence un espace ce dont la rationalité est symbolique. Elle l'est du moment que la vocation d'un tel site ressort de l'ordre de l'organisation doxique en accomplissant la justice : la panique et l'effroi, causés par «*le bruit des clés, manipulés par des machines ambulantes aphasiques, ruissellements de dures pensées (...). Les cris, les râles les trottinements, les silences d'aguets, les flambées de toux, les bourrasques méphitiques d'une journée absurde qui courent les couloirs (...)*» (E.F.A.C. : 9). L'expérience corporelle, pour ne pas dire sensationnelle, détient tout le mérite de retracer la géographie cafouilleuse, et mortifiante de ce site carcérale. Le drame architectural de cet espace énigmatique, tant bien à l'extérieur qu'à l'intérieur, incombe à celui des secrets des âges :

«Le pavillon des femmes fait penser à une base humaine coupée de la terre. Il y a ni gravité ni possibilité de fuite mais des bruits dotés d'un pouvoir hypnotique. Les fenêtres sont briquetées, les murs surélevés les portes renforcées, les gardes immensément jaloux de leur domaine. (...) les trous de serrure obturés en des temps anciens avec des boulettes de mie transpercées d'aiguilles, (...), dégagent une odeur de moisi sidéral. » (E.F.A.C. :14).

Un espace épuisant la démesure et sublimant le chaos cache entre ses entrailles de milliers de mystères d'autres lieux et non-lieux hantant les mémoires de ses occupants. Tissemsilt ou « la vallée de Sersou » est le premier site visité de l'intérieur du bagne pour dire, ou plutôt pour restaurer le récit de l'injustice humaine ; et pour parvenir de l'intérieur subjectif à l'espace objectif : le stratagème scripturaire s'appuie pour ainsi

dire sur l'évocation d'un espace processif et dialectique. Vialar ou Tissemsilt au cours des années cinquante : *«était un village à l'ancienne (...) c'est un passage tourmenté, avec ses volcans, ses incendies bizarres, ses typhons, ses crues tournantes, ses avalanches de nouvelles catastrophiques, ses disettes de mauvais augure, ses tribus sur le pied de guerre, déformées par les intempéries, et, par-dessus la mer de lave, ronronnant sur un nuage vert.»* (E.F.A.C. : 20-21). Ces images empruntées à la cruauté de la nature évoquent le démantèlement de ce site ; son présent reste l'expression du péril et de la machination : *«souvenons-nous c'est l'endroit au monde où il est impératif de ne pas aller. Même par la pensée, le danger est réel.»* (E.F.A.C.: 28). Feindre l'esthétique des lieux dans ses conditions singulières d'emprisonnement rationalise le descriptif du moment que l'espace est révélateur, et des états d'âme de l'observateur, et de sa présence au monde « être au monde ». Avalon, quant à elle, mère adoptive et non natale, est un site d'abri, ou du moins de stabilité : *« Pierre fréquentait Avallon sans soucis, ni folles tentations, sans chercher à se devancer, sans rien imaginer par delà le possible immédiat.»* (E.F.A.C.: 24). Une confrontation d'images de deux sites étrangers l'un à l'autre s'impose pour problématiser le déplacement de l'être fictif Pierre entre eux (Avallon, Vialar) et accentuer le dépaysement. A l'encontre, le passé du site « Avalon » annonce un avenir prometteur :

« Avallon va son chemin. Elle a navigué à travers des âges ardues et des forêts oppressants à couper le souffle, et aujourd'hui qu'elle connaît la lumière et a pris la mesure de ses lacunes, elle a chaussée les bottes de sept lieux et s'est abonnée au TGV. (...). Voilà qu'elle est riche et prospère et comme du fond de sa Bourgogne natale elle regarde l'Europe avec de grands yeux.» (E.F.A.C.: 41).

Loin d'avoir une valeur ornementale, ce scrupule pictural, du moment qu'il exhibe une image condensée, et peu détaillée, se voit éclaté au fil du texte pour percer le dilemme identitaire, et saisir au-delà de l'exactitude pittoresque l'expression fugitive de la vie profonde de Pierre (*M. Raimond, 1989 : 159*). De fait, le drame est déjà inscrit dans la spatialité en mettant en relief la qualité d'une existence *« qui modèle à son image l'espace dans lequel elle s'est accompli.»* (*M. Raimond, Ibid: 160*). La complexité de l'expérience spatiale laisse entrevoir les sites sus-cités sous un prisme

anthropocentrique, en notifiant la présence et le vécu du sujet, sans pour autant trop s'intéresser à la restitution minutieuse de son cadre de vie. Or, lorsqu'il s'agit de Lambèse, une configuration métaphorique procède par des flashes de sensations, et de pensées, qui prennent corps dans des pauses narratifs rien que pour « mettre en scène » un décor d'enfermement : « *Lambèse est un lieu extrême. Il fait penser à Cayenne, aux forçats de l'Empire lorsque sous la brume de l'aurore et le cri de la foule ou les embarquait pour l'enfer. Un enfer du bout du monde. Ils portaient à l'état d'épaves, ils ne revenaient pas.* » (E.F.A.C.: 24). Ainsi, donnant l'impression d'être plongé dans un espace-temps « condition-circonstance » de l'existence des prisonniers ; cette pause descriptif met en jeu une sorte d'illustration parabolique qui réitère la visibilité patente de ce site énigmatique : « *Lambèse est une tare historique. Il est l'histoire de ce pays, une histoire de guerres, allant et venant, des hères abasourdis, naissant enchaînés, mourant ligotés, sans avoir rien vue de la marche du monde. Le temps ne passe pas par ici.* » (E.F.A.C.: 98). La vraie nature de ce site emblématique est conditionnée par l'intériorité secrète des sujets prisonniers ; l'ineffable porte caution d'une chronotopie dite d'infinitude incertaine : « *Lambèse est une fin en soi. Il est hors du temps, hors du temps, hors normes, hors des routes. Définitivement inamovible. Chaque point de terre est un monde en soi, la continuité étant l'essence de la vie. Lambèse est un point aberrant, une fin incertaine.* » (E.F.A.C.: 99). Les affects de mécontentement s'étalent même dans la restitution des aventures vécues en dehors de la prison ; en procédant à un état des lieux. Le descriptif brouille la vision précise du décor au profit d'une empreinte non matérielle, mais qui reste tangible par une sorte de synthèse impressionniste des scènes :

« Tissemsilt est une « halte de désespoir » en un point de désert que le désert lui-même craint à la folie. Au tournant de Sidi Khaled, un lieu-dit composé d'un palmier et d'une Koubba dédié à un miraculé des temps jadis, et alors nous venions de perdre pas mal de plumes dans ce camp de la mort donné par ma vieille carte pour «un havre de sommeil tranquille nommé Bourbaki, Tiaret nous apparut dans toute son horreur (...) On veut remonter au nord, s'enfoncer dans le sud, fuir à l'ouest, repartir à l'est. Nul n'est chez lui dans le coin. » (E.F.A.C.: 117).

Des questions d'ordre identitaire, pour ne pas parler de centralisation régionale, font perdre l'orientation même ; la géographie du désert pèse par son poids sur l'esprit des passagers et laisse entrevoir Tissemsilt comme halte de désespoir. De même, Tiaret est regardée sous le prisme d'une négativité irrévocable :

« Tiaret est cette ville sur la carte où l'homme sensé ne va pas. Il faut croire que nous n'avons pas de sens, nous y courions depuis Tissemsilt, où tant nous errâmes dans l'affliction, ballottés entre passé et présent, séparés par un monde d'élucubrations (...) Tiaret est cette favela plaquée sur une bourgade oubliée qui joue à la grande cité sur laquelle pèsent les défis du troisième millénaire de sud-ouest algérien. » (E.F.A.C.: 224).

Dans *Dis-moi le paradis*, Sansal préfère focaliser le flux perceptif sur un site de rencontres entre les protagonistes du drame romanesque « le Bar des amis » (D.M.P.: 09). Procédant par une exhibition et du passé et du présent du site, Sansal opte pour une constellation de foyers perceptifs à travers une appréhension dite progressive du site : « le bar prit des airs d'agora prérévolutionnaire. On parlait déjà de tuer son prochain, d'abattre les idoles, de brûler la ville, même si en ne voyait pas quelles modalités emprunter. » (D.M.P.: 11). Le stratagème est bien entre ses lignes ; le bar devient une agora tapageuse. De prime à bord, les pérégrinations de doctarik offre un éventail de perspectives aussi capricieuses qu'elles détiennent tous les fils de l'histoire. Une optique dite de locomotion (M. Raimond : 163) opère à travers une mouvance plastique une appréhension transfigurale de l'espace. La mobilité du véhicule dessine l'étendue des sites et des régions des Hauts Plateaux algériens vers Msila : « Passé Palestro ET Sidi Aissa deux gros bourgs mal fagotés reliés par un couloir sinueux à tourner de l'œil, le voyageur voit s'ouvrir devant lui une avidité corsée à l'extrême ».

« On pressent qu'on va se perdre dans les immensités et mourir de folie. (...) Au-delà de la ligne d'horizon est un autre monde, le minéral est toi. Nul virage, pas l'ombre d'un végétal, ni point d'eau providentiel, quelques anneaux publicitaires égarés. (...) Notant des produits miraculeux, des bidons portant balise et PK disant combien l'immensité n'en n'est à son premier pas ni à son dernier, des carcasses d'engins morts au champ d'honneur. » (D.M.P.: 26).

A ce niveau, n'est ce pas, cet espace est vecteur de déterritorialisation à partir d'une topologie de la localité nomade qui n'a ni contour ni perspective (A. Jonchière, *Op. cit.* : 29). Une topologie du désert modélise son ambivalence jusqu'à rendre visible le mouvement avec un télescopage de cette localité à la forme de pensée :

« Au bout, à trois heures, est Msila, notre destination. (...) On se tuerait à chercher une quelconque trace de plan préétabli dans le bâti d'un nomade sédentarisé. Il y a danger à vivre. (...) Et si des vivants y habitent, ils sont desséchés depuis belle lurette, se dit-on dans un sersaut mêlant froideur de cœur et petitesse d'esprit. (...) On rencontrera des mirages à l'approche du Chott, des squelettes et peut être un chamelon orphelin grommelant à fendre cœur. Il y a de l'irréparable dans l'air. » (D.M.P.: 26-27).

Pourtant, l'immobilité de ces lieux constitue un des leitmotifs de l'œuvre dans la mesure où l'absence d'issues, par défaut d'une vue univoque sur tous les angles, dénote l'infinitude de la distance et l'immensité de l'univers :

« Le ciel est partout, le regard n'a rien pour se tenir. Des fugitifs scintillements, d'improbables grésillements, de brutales flambés de feu, des dunes jouant à cache cache avec le sirocco, un jeu très dangereux, d'insaisissables d'une vie éternellement aux aguets, des ...(...), voilà tout le spectacle. Il y a une fébrilité ahurissante tout le spectacle. Il y a une fébrilité ahurissante dans l'immobilité dans le mouvement l'idée bouleversante de le voir, subitement se briser. Où est Dieu dans tous ça.?» (D.M.P. : 28).

Un tel préjugé ou image stéréotypée engendre une vision de l'espace à effet de « caméra subjective » (M. Raimond : 164), qui annihile le mouvement, et même l'espace pour matérialiser l'effroi inconscient qui peut naître de la hantise du vide. De même, la perspective du dehors à partir du dedans « la bagnole » laisse appréhender le spectacle comme celui du puéril en renfermant le caractère inhospitalier du désert : « Alger est loin. A cette distance dans le désert, on lui prête paradis et perfection, fraîcheur, douceur, bonne exubérance et sympathique promiscuité (...). On pensait au suicide quand dans ses cohues abracadabrantes on cherchait une issue. » (D.M.P. : 28). L'entrée de la ville ou son ouverture rappelle les ralentissements du phénomène de la désertification et notifie l'immuable des images des villes : « A l'entrée de chaque ville

*un peu à l'écart, il y a un parc de matériel à l'abondant arborant le sigle de la puissance compagnie pétrolière National la Sonatrach.» (D.M.P. : 51). Or, l'abondant, la rouille, et l'hérésie sont partout : « On entre à Msila à reculons (...). Une tristesse fondamentale enserre la médina. Archaïque sans doute mais aussi sans remède surtout. L'atmosphère à quelque chose de chaotique, d'étouffant, qui prend à la gorge. (...) Le regard se trouve distordu, l'appréciation qu'on peut se faire du monde gravement faussée. » (D.M.P. : 52-53). Toutefois, la mémoire individuelle s'authentifie grâce à une dynamique du passé et de l'avenir de chaque être fictif ; elle puise de la mémoire collective, y compris le rapport des êtres avec l'espace : « Il y a longtemps, très longtemps, Msila était le fief d'une puissante tribu juive. Noires, Maures, et Bèrbères, la craignait comme la peste. (...) Avec le temps les couleurs s'estompent mais les préventions restent. Cela pour dire que dans les haouchs la promiscuité bat son plein, il n'y a pas de règles qu'on ne sache pas repousser jusqu'à les rendre invisibles. » (D.M.P. : 71). A juste titre, une tribu de Ouled Mcif incarne par excellence la déterritorialisation : « Le Mcif est un no man's land une zone interdite, une interrogation classée, un chapitre clos, de graves secrets dorment sous son sable brûlant, (...). L'espace semblait détruit dans ses quatre dimensions, les cardinaux avaient disparu dans la poussière des siècles.» (D.M.P. : 194-198). Cette introuvable tribu en perte et dans le temps et dans l'espace, s'est réfugiée dans un site désurbanisé, se voulant un site sans qualités (J.-Yves Tadié, *Op.cit.* : 147), ou avortés, dont le fléau collectif le Choléra frappe toute cette région. Perdant son âme, ce site désertifié s'enfonce dans l'étreinte immensité pour dire le chaos et la mauvaise volonté du pouvoir : « voilà en effet une région de ce pays maintenue dans l'isolement et le dénuement le plus complet pour des motifs prodigieusement inconnus et nous n'en avons garde. » (D.M.P. : 217). Un éclatement de l'espace, en déjouant le pittoresque, et en octroyant à la cité son âme, se répand dans le roman comme une réalité holistique et concrète : « la topographie d'Alger est idéale, la misère est partout chez elle, elle se niche où bien lui sembler, les beaux salons comme les taudis, on se familiarise vite, les ruelles se ressemblent tant, elles suivent les mêmes méandres,*

s'entortillent autour des mêmes bric-à-brac, se jettent dans le même courant putride. »
(D.M.P. : 233).

Dans Harraga, une spatialisation des affects ou une sorte de psychotopologie exhibe une migration d'une géographie ordinaire d'une pièce à une géographie psychologique à partir du processus d'intériorisation : incorporation de l'espace privé « la pièce » avec le soi du scripteur, dont le refus du monde et affirmation de soi vont de paire : « *La pièce délimite soigneusement cette aire de refuge qui assure l'intégrité de soi mise à mal dès lors qu'une effraction, fut-elle minime se produit. »* (P. Anraix-Jonchière, Op. cit.: 8). Pour ainsi dire, un lieu consubstantiel entre espace/corps (psyché) se constitue dans une sorte de scénographie intime : « *j'aimais cette errance dans la solitude, ce doux retranchement en soi, dans ma vieille demeure deux fois centenaires qui a vu passer du monde et du monde, prenant au passage des rides, des habitudes têtues, et des odeurs spécifiques, des gens d'avant nous,...* » (H. : 28). Suivant un mode d'incarnation ambulatoire, la disposition spatiale inhérente à la demeure fait jaillir de l'arrière plan une série capricieuse de tout ce qui remue derrière et des objets hétéroclites : « *les murs s'effritent, les pots s'ébrèchent, les fers s'éteignent en cours de repassage, les tuyaux pissent tant et plus, tout grince ou râle à l'envie, et souvent l'obscurité s'abat sur moi en pleine lumière. »* (H. : 30). Toujours est-il, l'épanchement accompagne cette médiation esthétisée des lieux ; le refuge se justifie au fur et à mesure du miroitement de la cartographie intérieure sur la cartographie extérieure. Le silence et la solitude pèsent par leur poids sur l'atmosphère générale du drame : le labyrinthe de l'ancienne demeure emprisonne Lamia ; module sa psychologie jusqu'à s'entretenir avec les fantômes de la demeure :

«La maison, ma maison ne m'a pas laissé le choix. Elle a deux siècles bien sonnés, je dois constamment la surveiller mais je le vois, je le sens, un jour, elle me tombera sur la tête (...).Elle date de la régence ottomane, les chambres sont minuscules, les fenêtres lipputiennes, les portes basses, et les escaliers, de vrai casse-gueule, ont été taillés par des artistes ayant probablement une jambe plus courte que l'autre et l'esprit certainement très étroit. (...) La génétique n'y est pour rien, la maison nous a faits ainsi.» (H. : 77).

L'architecture de la demeure engendre une certaine forme de rationalisation dans le sens où le portrait physique épouse le descriptif spatial pour joindre la singularité locale à l'authenticité de l'expression pathique : la corrélation étroite entre représentation et souvenir, entre signes mémoratifs et affects, et entre suspens dramatique et fluctuations du for intérieur. Ce chiasme entre corps, et mode, se calfeutrant chez soi, restitue la temporalité dans une localité à partir d'une sorte de réserve du passé (*J. Starobinsky, et J.J. Rousseau, 1957 : 294-295, Cité in P. Anraix-Jonchière, Ibid : 22*). La localité « la demeure » est restaurée à travers les âges « deux centenaires », et le décor, notamment l'architecture, se voit reconstituer selon l'origine et l'héritage culturel « *tout dans son auberge dit le mystère des origines.* » (*H. : 94*). Quant au dehors spatial, une sorte d'incarnation ambulatoire, en recensant l'ensemble des localités dans le quartier, les allées, les venues, et les ruelles, sans pour autant que les yeux de Lamia n'en perce l'emblème et le mystère de : le mémorial des martyres, le club des pins, la grande poste, le jardin d'essai, la gare de Hussin-Dey, le musée de Bordo, les grandes mosquées, la cathédrale du sacré cœur, la basilique de Notre Dame d'Afrique, la villa du centenaire, les ruines romaines de Tipaza,...(*H. : 175*), et la ville sclérosée d'Alger (*H. : 67*). Ainsi, une mnémotechnique est sous-jacente à la pensée du lieu singulier (*Jonchière, Ibid : 25*), dont -par défaut de fixation de toutes les images que le souvenir doit maintenir- une sorte d'expédient commentatif accompagne une esquisse à grands traits des espaces :

*« Le quartier prit un coup. Il devient sinueux ; Des choses sont poussée ici, et là, à l'endroit, à l'envers, des guingois, des galets pouilleux, et des demeures exotiques, puis des ruelles de lacis, des culs-de-sac tombés de ciel, des escaliers bizarres, (...). Quand même, longtemps j'ai trouvé du dernier romantisme d'habiter pareil écheveau où le mystère le dispute continuellement à la misère dans un enfer de bruit, de poussière, et de gadoue. C'était une époque... » (*H. : 89*).*

Le rêve est mêlé au signe mémoratif, en tissant des rapports mystérieux entre le spirituel, et le spatial. Quant à la pure évocation de l'apparence, une sorte de « *résistance optique* » (*R. Barthes, 1954, Cité in M. Raimond, Op. cit. : 164*), s'investit à travers un fort réseau de stéréotypie : « *Alger ne finit pas de surprendre spécialiste de mauvais*

coup, elle sait cependant aimer son péquin, et ne manque jamais, quand celui-ci est au fond de l'abîme de lui tendre une petite perche. » (H. : 96). « Oui voilà Alger est une catin, elle se donne pour mieux prendre. Un mois d'amertume pour cinq minutes de plaisir est son tarif. » (H. : 98). Attentif aux jeux de représentation de l'étendue spatiale, Sansal prolonge l'étendue du dedans par celle du dehors. Or, le désarroi l'emporte comme trait descriptif sur d'autres propriétés tout comme l'hôpital Parnet : « L'aéroport d'Alger n'a pas son pareil. Tout ce que l'aviation marchande a accumulé de dangereux bricolages au sol depuis Icare y trouve sa place. Je ne vois pas comment il tient debout avec ce bric à brac et ces plaies béantes. Trop d'attelles et combien d'emplâtres, ça ne rassure pas. » (H. : 258).

Pour ainsi dire, pour joindre Sansal pour ce qui est de cette opulence photographique de chronotopie « (...) le détail est consommateur de temps. (...) J'avais le temps de me perdre dans [l'espace]. Justement je voulais en prendre plein les yeux, voir pour ne plus voir, relativiser est un devoir perdu de vue (...), on prend tout au pied de la lettre. » (D.M.P : 119). Quoi qu'il en soit, un labyrinthe chronotopique fût-il, reste pour l'essentiel signe de clairvoyance et de flair artistique dans l'aménagement d'un espace d'hégémonie scripturaire. Force de littérisation de la chronotopie est ainsi entendu le terme d'hégémonie ; toujours est-il, le dit littéraire suspend une clé de voûte pour pouvoir dissiper le suspense, et déranger la pensée tumultueuse de l'auteur ; laquelle clé est abritée aussi bien dans le labyrinthe chronotopique que dans les interférences discursives.

II-2-3- Des interférences discursives aux schèmes stylistiques

«L'intertextualité constitue un second registre de modelage identitaire qui permet d'apprécier l'étendue du champ perceptif énonciatif dont la saisie reflète diverses sources de mémoire et de représentations culturelles.» (C.W. Francis, 2002 :141). Un dédoublement de la parole s'installe dès lors qu'il s'agit de dissolution d'une mémoire tant individuelle que collective en une profondeur textuelle : phénomènes à la fois d'autolégitimation et de co-référenciation, pour ne pas dire de pseudo-référenciation,

ou de pseudo-pensée (M-C. Albert, M. Souchon, 2000 : 84), ils matérialisent une sorte de « fusion d'horizons » : «selon Bakhtine, tout énoncé se profile sur l'horizon du déjà-dit. L'intertexte est le lieu où le je de l'énonciation doit compter avec l'autre, et l'individu, au moment même où il s'énonce cesse d'être le producteur de l'énoncé pour en être le produit (le je de l'énoncé). L'énoncé est dialogue avec le monde, la société, les valeurs, l'idéologie. » (D. Souiller, et al., 1997:29). La co-présence formelle de textes en inter-dits se fonde en quelque sorte sur une co-présence spirituelle aussi bien de regards neutres que d'engagements axiologiques ; pour ainsi dire, les interférences discursives émanent schématiquement d'univers de références réactualisés. A cet égard, cet inter-dit se convertit en une forme de « ré-énonciation » individuelle d'un substrat textuel et culturel collectif (J. Fontanille, Op. cit. : 129) ; suivant soit un certain partage d'entités sensibles et appréhensibles de l'univers naturel à partir de rapports dit co-extensifs ; soit « une déformation cohérente » (J. Fontanille, Ibid : 133) des schémas intersémiotiques dans une sorte de transposition de praxis énonciative sous une nouvelle forme de vie. En deçà des effets de mention ou de citation, la forme de vie est le fondement même des références inter-discursives à partir de ce même partage de la perception du monde naturel.

Dans le dit littéraire sansalien, les schémas sémiotiques, auxquels il fait allusion ou référence dans son écrit, ne sont pas stricto sensu des textes intégraux ; or, ils témoignent d'un renforcement de l'éthos ou de la crédibilité de l'épistémè de l'auteur, tout en dénotant le miroir dans lequel il se serait reconnu. Un brouillage des niveaux, soit par le gommage (incorporation totale), ou par l'exhibition de tout effet d'hétérogénéité, s'échafaude à travers une sorte de filiation intersémiotique avec des images organiques ou spéculatives, ou à travers des images doxiques fragmentées et éclatées en une sorte de puzzle, de mosaïque ou de kaléidoscope ; c'est ainsi que : «l'être de l'écrivain est (...) champ pluriel de productivité où "ça" tire de tous les côtés. » (W. Bouzar, 1986 :231).

Ainsi, une constellation d'allusions insistantes sature le texte, d'une part, une convocation consciencieuse, ostentatoire, et polémique de fragments de culture cultivée, anthropologique, et de culture littéraire faisant jaillir l'autoréflexivité du créateur dans des moments de lucidité; d'autre part, un répertoire de motifs sociopolitiques s'incorpore dans la texture romanesque pour ouvrir des pistes herméneutiques de dénonciation. L'espace, qu'engendre la co-référentiation, brouille l'énonciation dans les méandres d'un discours hétéro-référentiel; il est essentiellement labyrinthique du moment qu'il ouvre d'emblée, à partir d'un certain dédoublement énonciatif, l'entrée d'un espace mental de cogitations, où une sorte de conscience collective se déploie pour singulariser et le parti pris et l'inter-dit de l'instance narrative. Moments de confessions, soit spéculatives, quand la remontée dans le temps authentifie des échos du présent, soit sarcastiques, quand la confrontation des mœurs avec le patrimoine culturel tant local qu'universel stigmatise le mondain et l'absolu, et donne au récit une dynamique propre. Un usage aussi holistique de l'intertexte féconde même une sorte d'interdits ou de questions taboues : « à chaque doxa ses tabous et interdits. » (G. Bataille, 1965). En quoi, dès lors, les inter-dits secrètent et occultent tous à la fois des interdits ?

Bien qu'il s'opère par des négations, de par l'instauration de différences tant symboliques qu'optiques, l'interdit ne tend pas à délabrer totalement l'autre, et à éliminer la variante discriminée à moins que son moule de diction engendre des interdits incriminés. Une sorte d'*intertextualité critique*, pour reprendre le terme de L Perrone-Moises (*Intertextualité critique*, , 1976, Cité in Y. S. Limet, *Entre-temps. Intertextualité et critique*, Cité in W. Bouzar, *Op. cit.* : 322) s'installe à ce juste titre sous une posture échelonnée d'une exégèse absorbée dans le dit littéraire. Ainsi, en sillonnant l'histoire spatiale de la Casbah, Sansal n'hésite pas à interpeller « *Les damnés de la Terre* » de Frantz Fanon pour, d'une part, authentifier le descriptif, d'autre part, rappeler la métaphore du traumatisme du colonisé, et de l'homme neuf. Or, la dénaturation des

bien-fondés de cette thèse vient ébranler les entendements par un argumentatif fortement démystificateur :

« C'était le temps de la fièvre Benbelliste, (...) notre Frantz Fanon, qui fut un doux psychiatre à l'asile des fous de Blida avant de se transformer en fougueux révolutionnaire, nous avais si joliment parlé de ce monde contradictoire qu'aucun fuyant ne pourrait échapper à notre vigilance ; depuis cette époque riche en manifestations, il n y a dans ce pays infatigable de coins maudits, (...) qui ne portent l'inoubliable nom de Frantz Fanon. » (S.D.B. : 338).

Aussi, joindre le contenu du « Testament politique » de Frantz Fanon (Ch. Achour, 1990 : 105) au monde des légendes et des mythes de l'Algérie contemporaine n'est-il pas innocent : la référence à son écrit fait persister l'image des damnés, mais avec un décalage important dans le temps ; la conscience perceptive projette un univers en mouvance à stimulus-idéologiques, mais dont les résonances sont faussement opératoires :

« Larbi avait succombé au charme de cet univers concentré tel un trou noir de l'espace qui avale jusqu'à la lumière ; un monde sinueux, surpeuplé, exubérant, vivant fièrement ses légendes, toutes vécues d'ailleurs enchaînées à fond de cale, ou incrustées dans des têtes dérangées bannies de leurs ports d'origine, dont il exploite les bruits avec la fausse pudeur d'un prophétique de château hanté (...) » (S.D.B. : 338)..

A tort ou à raison, l'interdit ou la négation, essentiellement à caractère atypique, émanent d'inter-pensées ou d'inter-actions, si contresens est dissipé, pour donner sens à des inter-dits ; l'esprit de la collectivité dérive légitimement de cette entente tacite entre inter-dits, au sens de souvenance de devises légendaires, et d'interdits, au sens de désacralisation de ces mêmes légendes sans pour autant en avoir l'expérience. Aussi, comme l'image fiévreuse Benbelliste fût-elle banalisée, l'image glorieuse du rais Boumediene fût stigmatisée par une référence à la fois mythique et historique : « Pharaon dans toute sa splendeur, n'avait pas osé voir si grand. » (S.D.B. : 12). Entre regard sérieux, et suffisance pompeuse des politiciens, Sansal ouvre une porte

dérobée du sérieux sarcastique mais en même temps parlante; elle censure le nouveau mode d'existence en toute limpidité historique :

«- Attends, c'est quoi ? Nous sommes en Algérie, c'est un pays inscrit à l'ONU, il a un drapeau, un hymne, une monnaie appelée tantôt dinars tantôt franc, une armée, du pétrole et une boîte à idées grande comme le Titanic.

- Dans quel prospectus tu as lu ça ?

- Le Titanic, c'est le bateau qui a coulé par quatre milles mètres de fond ? » (D.M.P.: 160).

Indépendamment de l'épistémè anodine pour le locuteur, l'interprétant opportun pour cet humour noir est d'imputer aux entendements les précarités programmatrices dans le sens d'une défaite idéale présumée. Au demeurant, le non-dit projette les scrupules d'une décision politique travestie ; l'interdit est de l'ordre du téméraire en l'absence de déterminations réfléchies et propices. Pourtant, un diagnostic y afférent puisant d'autres repères, voire d'autres expériences, pourrait le cas échéant réduire l'impact d'une telle défaite de pensée. C'est ainsi que les inter-dits trouvent leurs raisons d'être pour dissiper tout malentendu : *« Le choléra en ville, elle ne pigeait pas, ne voyait pas, jamais, Paris souffre de pollution c'est tout, les bagnoles, les pigeons, les fumeurs, les frimeurs. Elle fut prise de l'envie de lire La peste de Camus, mais où trouver l'ombre d'un bouquin à Msila, hein ? Et pourquoi celui-là, le choléra n'est pas la peste ? » (D.M.P.: 184).* Incertitude et stupéfaction à la fois singularisent cette pensée spéculatrice en quête d'inter-dits pour combler l'incomplétude heuristique ; or, face à l'absurdité du mal de ces fléaux, le sortilège de dénonciation fait entendre la séquestration dans les aléas d'un mal-être. Faire allusion à l'écrit de Camus engendre tant un devoir éthique qu'une volonté de transparence et d'action *« Au-delà nous étions désarmés. Restait à sonder les bureaux, peut être ont-ils entendu parler de la colère de Dieu. Siège du maire. IL nous fit poireauter par respect de sa fonction. On lui a parlé de nous comme de braves Pinocchios qui croient au père Noël. » (D.M.P.: 138).* Contre les attermoissements de politiciens et la lourdeur bureaucratique, une solution au mal-être est animée par la manifestation d'un dédoublement de l'esprit ; succomber à

la bureaucratie ou rester désarmés : c'est le destin des marionnettes quêteurs de vérités oubliées, et dont la liberté est un leurre. Sous forme d'allégorie, l'image de Pinocchio sauvegarde l'idée d'une quête laborieuse pour la manipulation de la matière, voire d'esprits. D'où une discrète ironie des catastrophes en cascade « *Un coup de fil à l'hosto pour annoncer mon départ précipité et fouette cocher. Les garçons bouchers vont en profiter pour cambrioler la cambuse et les avorteuses pour agir sur ma table d'opération. Adieu malades, veaux, vaches, et poulets farcis.* » (D.M.P.: 44)

Sous un mode peu ou prou caricaturale, l'expression parodiée et travestie de La Fontaine s'adonne à lire le branle-bas dans le monde du travail sous les yeux d'un mémorialiste ; un mensonge qui dit la vérité, ou un poncif détourné est décidément la charge connotative octroyée à ces sortes d'aberrations et hors normes. Or, « *Se soigner même à tort, c'est dire qu'on est mal, c'est déjà revenir à la norme. Le gardien des ténèbres a récité et psalmodié tel un troubadour du temps de Haroun el-Rachid. Il a eu une sorte de révélation, mourir à la belle étoile lui a donné des idées de reconversion.* » (D.M.P.: 229). Même si les idées de reconversion disent les temps les plus prospères, et les plus raffinés de Haroun el-Rachid, elles n'affectent le gardien des ténèbres que pour faire face à la mort. Ce tableau scénique interpelle un autre pour joindre à l'opacité sensible des êtres, celle des lieux. Avec la même sobriété, Sansal dramatise l'exégèse en esquissant l'état le plus lugubre et fabuleux pour faire nuancer son dire par des renvois aussi problématisables « *Des pillards du désert de l'époque de Conan le Barbare, me dis-je, ça manquait au tableau, le désert c'est aussi ça, des surprises à chaque pas.* » (D.M.P.: 230). Si le désert, pour Sansal, engendre l'égarément sans rien manquer aux pillards du temps de Conan le Barbare, il frôle inopinément, et par contraste, le temps de Marco Polo pour une heuristique liminaire sur le monde. Pour désapprouver le nomadisme peu instructif, Sansal amplifie l'image de l'ignorance par un renvoi à la besogne aussi laborieuse d'Ibn Khaldoun sur l'Histoire des nomades « *Quelques nomades égarés, une fois le siècle, pas de quoi fouetter un chat, ils savent peu et ce peu date de Marco Polo, largement repris et complété par Ibn Khaldoun dans ses prolégomènes. Dans la solitude, on vit sur des souvenirs, on invente à partir de*

rien. » » (D.M.P.: 271). Il n'en demeure pas moins que le fictif sansalien épouse un mode réflexif pour dire les contrariétés et l'absurdité d'un monde archaïque resurgis dans les pérégrinations imaginaires dans le monde actuel. Pour ainsi dire, la dissémination de ces références historico-culturelles dans le texte confisque le caractère factice des allusions pour les incorporer dans la texture romanesque sous forme de souvenirs à caractère authentique. Ce ne serait que par la figuration d'une entité cosmique dans le texte telle que la topographie :

« L'endroit me rappelle d'ailleurs immanquablement topographie idéale d'une agression caractérisée de Rachid Boudjedra, l'histoire du kabyle, fraîchement débarqué à Paris en provenance de son piton rocheux du Djurdjura, qui tourne, tourne, tourne dans le métro, étourdi de tant voir à la fois dans un tunnel sans fin, et qui à l'arrivée fut assassiné. Il n'aura pas vu le soleil de Paris ni goûté à la paix de ses rues. (...) Et ce livre m'en rappelle un autre, L'Étranger de Camus, qui montre Meursault tourner, tourner, tourner dans les méandres lumineux d'Alger et qui à la fin croise un Arabe au détour d'une dune, ne le comprend pas et se le tue raide mort. Même drame, même incompréhensible humanité. » (H : 246-247).

Eu égard au la récurrence de ce drame insolite, Sansal interroge dans une optique spéculative les stratagèmes d'interférences discursives ou d'inter-dits entre « *Topographie idéale pour une agression caractérisée* » de Boudjedra, et « *L'étranger* » de Camus. Tandis que le biscornu, qui enveloppe l'étourdimement et le barbarisme, émane d'une attitude prohibée par la doxa, l'absurdité humaine, quant à elle, provient de l'immaturation des consciences réflexives, et ne s'explique que par le refus de l'Autre. Un jeu de contrastes entre lumière/obscurité sépare nettement la nature humaine de l'animalité ; c'est bien l'inconscient pulsionnel qui, dans un topo misérable et hors normes « *c'est le lieu où convergent les égarés, les interdits de séjour, les chômeurs, les traîne-savates,...* » (H : 246), stimule l'être à transgresser la norme sociale, notamment quand la conscience perceptive déborde le sensible par le pathique. Aussi, le barbarisme épouse-t-il le croire pour plonger dans l'incertitude et l'interdit ; d'où le grand questionnement sur le pouvoir et le devoir extrêmes « *J'ai pensé au roman Le Nom de la rose qui nous montre des religieux torves et incultes se compliquer la vie jusqu'à la folie pour orchestrer des crimes dingues dans un monastère en forme de labyrinthe païen. Non vraiment tue-t-on des gens parce qu'ils*

ont découvert que le rire pouvait exister !» (H : 220). La conscience réflexive sansaliennne intervient à ce niveau pour faire manifester un emboîtement de regards et d'aveux ; de cette divergence de regards pensifs et perplexes se tracent les frontières entre dits, non-dits et interdits :

« J'ai pensé à Rachid Mimouni, un autre rejeton du pays dont on dit qu'il a pas mal erré dans la région avant de se faire harraga, et d'aller mourir là-bas, (...) Ca fait mal de tant s'appauvrir de la terre natale nous attendons l'abondance et la joie, pas ça, l'exil et la mort. Qui tombe dans l'obscurité tombe dans la violence est un dicton qui dit bien la descente aux enfers » (H : 290)

Dire l'interdit, en effet, sous un régime obscurantiste a de quoi alimenter l'indifférence, l'éloignement, et par extension la claustrophobie de quiconque. Contrairement au dit sur l'interdit, censuré par la distanciation étant donné qu'il traite d'un inter-dit de censure, le non-dit génère proximité réflexive ou enfermement mental « ...je relisais par la pensée *Les Hirondelles de Kaboul* de Yasmina Khadra. Son grand-père est dans le tissu islamique qu'il importe du Sentier à Paris. « Voyez vous ça, le Sentier et pourquoi pas de Médine ou l'Islamabad, ce sont nos frères comme même ? » (H. : 244-245). Encore une fois le topo problématise le dit par le recours à un autre déjà-pensé ou déjà-dit. Le dit sur le topo s'assimile à une antichambre de l'au-delà ; où les repères sont falsifiés dans un calvaire pudibond. Sous ce régime obscur, le dit sur la femme évoque l'insoutenable latence observée dans la plus stricte intimité, et le déplorable mal-être de cette dernière. Par delà le prohibé, et le licite, le biscornu et l'accoutumé, une sorte de triangulation de sociolectes féminins fut frappée d'interdit. Dans un blocus éthique, la mémoire enfouie de certains us se trouve acclimatée avec de nouveaux repères doxiques dont la logique d'être échappe à toute géométrie ; l'intermède a engendré intermittence entre aphorismes et mondanités. *N'y aurait-il quelque origine, fil d'accrochage ou toile de fond ? (R. N. Saadi, Voyage en triangle interdit, in Discours en/jeu(x) intertextualité ou interaction des discours, 1986, 344).* En épelant l'ordre du monde des femmes dans l'ordre des mots, Sansal se dit à la fois gardien de la Norme, et Historien du présent : « *Ce rabâchage gentillet est le volet*

vertueux d'une histoire de mariage arrangée de vieille date par les femmes au prix de mille cérémonies tramés dans le triangle des Bermudes ; les limites en connaissent quelques repères : le bain maure, le cimetière et l'officine du bijoutier mais il y en aurait d'autres, effacés des mémoires, c'est le royaume des femmes où nul géomètre ne peut pénétrer et retrouver la raison. » (S.D.B. : 19). De par son caractère typique de l'image féminine, ce truisme fait allusion à une sorte d'alchimie. Au mystère du triangle de Bermudes, lieu où la matière elle-même se perd, s'assimile le mystère d'une praxis ancestrale. Nulle géométrie ne peut traduire cette face emblématique conciliant lieux profanes « officine, bain », et lieu sacré « cimetière » que le doublet de perte/obtention de la matière. Or, autant objet qui se figure que sujet de ce qu'on se figure, le triangle de Bermudes est une abstraction saturée du sens. Du reste, une alchimie spéciale, qui relève de l'ordre du visible, permet de franchir le royaume des femmes « Ces marionnettes n'ont pas besoin de beaucoup de raisons pour enterrer un malheureux, (...) J'ai changé le fusil d'épaule. A tartuffe, tartuffe et demi. » (H : 133). De l'imposture ou de l'artificiel pour se fier à la recette du faux dévot de Molière. Toutefois, pour ces êtres égarés il faut autant du dressage contre l'interdit, et la sauvagerie à la manière de Robinson Crusoe « Je vais m'atteler à la chose et relire Robinson Crusoe, les recettes pour éduquer, les sauvages ne manquent pas. Je me sens des affinités avec ce sympathique naufragé. » (H : 124). Le barbarisme singularise, dès lors, les états d'âme féminins, et revêtit l'hypo-dit d'une parole interdite. Mais suffit-il de voir en l'hyper-dit un espace de co-présence hiérarchique, et par extension un espace de débordement pathique? N'est-il pas un espace d'omission, du non-dit, et d'enferment mental? « Oublier, alors ? Oui mais je dirais s'abstraire, oublier n'est pas toujours possible, s'inventer une île déserte, un cocon à la Robinson, y bâtir un royaume de bric et de broc... » (H. : 203). Il n'en demeure pas moins que cette forme de collusion de co-référentiation est investie dans le texte à des fins herméneutiques ; le pathique des êtres fictifs déclenche des remue-méninges à axiomes idéologiques: « la démence des jeunes, le chagrin des filles, la mort de Blanche neige (...), les vieux qui noircissent dans les décombres, les pères qui ne dessoûlent pas, les juges qui

renoncent, les émeutes à venir,... » (S.D.B. : 42). Face aux cruautés de la réalité, l'image de blanche neige comme source d'espoir et d'évasion s'insère dans cette halte commentative pour démonter jusqu'à quel point l'univers réel abolit même la rêverie ; « *Il se trouve qu'en dehors du palais des milles et une nuits qui lui sert de repaire et d'un bureau effarant de luxe égyptien,...* » (S.D.B. : 135). Une pareille ironisation déclenche le suspense et sur les paysages physiques et sur les paysages mentaux de cet être fictif, tout en dénotant le caractère somptueux et chimérique de ses propres biens ; « *Or le syndrome de prisonnier c'est aussi de s'évader dans ses souvenirs (...) il le fit à la manière des conteurs de souks drogués des Mille et une Nuits qui se plaisent autant à parler qu'à s'écouter,...* » (S.D.B. : 354). Ce même syndrome de prisonnier fut récupéré dans toute la trame romanesque de *L'enfant fou de l'arbre creux* à travers *La colline oubliée* de Mouloud Mammeri ; entre déambulation fantasmagorique dans les souvenirs, et confiscation de sa propre liberté naît l'image de *l'homme agissant*. Plus qu'une l'image, cette conscience spéculative incarne une volonté de vaincre la fatalité de l'histoire, de vaincre les mythes et par là même les us. Toujours est-il, l'interdit est en jeu, et l'être incarné dans le fictif tend à s'émanciper contre toutes sortes de soumissions aux rites, ou au colonialisme. Ce même dévouement pour la patrie revient dans *Chroniques des années de braise* de Lakhdar Hamina ; or, dans l'entendement de Sansal ce dernier texte n'est qu'un prétexte pour pousser à fond la censure, voire même un co-texte pour feindre l'Histoire. Ce texte engendre un prétexte inopportun d'un diseur s'identifiant en la personne de Miloud -l'être fictif dont le rôle cinématographique est joué par Lakhdar Hamina. D'ailleurs, qu'il s'agisse des mythes révolutionnaires de l'époque glorieuse de « Saint-Jean d'Acre », ou de la guerre de libération en Algérie, la mémoire se veut défaillante, et les inter-dits sur l'Histoire se veulent peu authentiques de par la folie des diseurs :

« Un vieux toqué qui maronne dans les cafés maures, (...) conta par le menu la troisième chute de «Saint-Jean d'Acre». C'est en voyant Miloud le fou dans Chroniques des années de braise de Lakhdar Amina qu'il eut son coup de foudre et c'est pas courant ; le monde se contrefiche de cette affaire. Un original parmi d'autres qui vivent sur des bouts de mémoire éparpillés qui ne leur appartiennent que par supercherie. » (S.D.B. : 169).

Du coup, l'imaginaire collectif se nourrit de quelques imaginaires individuels soupçonneux, et peu crédibles ; pourtant une feintise de l'ordre du ludique se trouve partagée une fois un ancrage dans le réel s'énonce par le truchement d'une paronymie symptomatique du satire entre Hamina/amina. Quant au topo de Saint-Jean d'Acre, il symbolise la chute successive ou la défaite des Arabes, et c'est probablement à ce niveau que le sous-entendu se veut de ridiculiser les chroniques de braises. A vrai dire, rien n'est arbitraire pour Sansal, le topo projette laconiquement la tradition juive contrairement à la référence biblique du «*Livre des juges* » : «*D'emblée, nous plongeons dans les contes bibliques chers à maman, je pensais à Samson, grand étrangleur de lions devant l'Eternel, et Dalila pécheresse repentie mais avant cela pécheresse hors pair.*» (H : 170). L'évocation dans le dit sansalien d'un tel conte cautionne tout à la fois sur la portée didactique de l'épistémè auctoriale que sur les valences de la transculturalité. La portée didactique réside dans le jeu d'ambivalence entre rôle du Nazir chez les juifs, incarné en la personne de Samson être doué de force herculéenne, et celui de la pécheresse, Dalila séductrice de Samson en vue de découvrir son secret et de le divulguer aux philistins (peuples palestiniens, et ennemis des judéens). La morale est sous-entendue pour dire la vertu et le vice. La stigmatisation des conduites humaines persiste autant avec la référence à ces contes mythiques qu'aux films authentiques. Celui de Mission de Roland Joffé réalisé en 1986 : «*Le tableau est grandiose. Il m'a remis en mémoire Mission, le film de Roland Joffé, avec Robert de Niro dans le rôle de mercenaire Mendoza devenu jésuite à la suite de je ne sais quelle douleur. Et au lieu d'honorer Dieu et de sacrifier au devoir d'obéissance propre à l'ordre, le voilà qui s'insurge et ...cause pour les indiens Guarani, condamnés à la disparition aux noms d'enjeux obscurs et lointains...*» (H : 220). Pour joindre la thématique du Nom de la Rose, Mission est en soi un interdit divulgué pour désapprouver l'interdit. A ce stade, Sansal interroge l'essence même de la religion en tant que dit sur le prohibé et l'interdit : dans quelle mesure la liberté de l'Homme commence, et quand s'arrête-t-elle? Le scénario de ce film coïncide non seulement

dans sa date de parution avec celui de Betty Mahmoody, mais également dans sa portée idéologique pour la question du combat pour la liberté. Par ailleurs, une synchronisation spéculative fait en sorte que la problématisation du dévouement religieux se rattache au même titre au sacrifice maternel. Nonobstant le regard quasi-similaire entre les deux scénarios sur la lutte contre l'oppression quelle qu'elle soit sa nature, Betty expose le dilemme des outrances archaïques des rites, et les aberrations de la vie conjugale tout en dénonçant la séquestration et la violence tant physique que mentale. Sans pour autant s'insinuer au fanatisme religieux « *Ca me rappelle ce film déchirant Jamais sans ma fille, Never without my daughter. Les chaînes de satellite se le passant sitôt rembobiné. Alger le passera-t-elle un jour ?* » (H : 200). Dans cette même lignée, Sansal ridiculise le fanatisme religieux en l'esquissant dans les moments d'hallucinations collectives ; cette fois-ci le repère est bien des rites fantaisistes et capricieux :

« dans le magma rodent des solitaires, des tueurs lunatiques ; c'est le temps de takouka, (...) un air de raï du pays leur monte à la tête et les fait vaciller ; la rengaine n'est que râles et voluptés primitives ; impossible de traduire ce charabia guttural en paroles d'amour ; elles se trémoussent petitement sur le dernier tube de « Vanessa Paradis » qui revient les obséder. » (S.D.B. : 204).

Entre *raï*, *takouka*, et les chants de *Vanessa Paradis*, le scripteur amortit la mortalité en assimilant le comportement des tueurs à celui de la danse collective populaire la *takouka*, et en expliquant leur folie par l'absurdité des chants, et des paroles, aussi locaux qu'étrangers. Une vulgarisation pareille des rites fait entendre la superficialité des esprits, notamment des jeunes, et la relativité de la notion de modernité « *Les jeunes ne sont modernes qu'en surface, un rien les ramène aux ténèbres du passé. Et là j'ai compris, la ballade était une version abâtardie de la fameuse ode à Hiziya...* » (H : 161). Ce n'est plus de l'interdit qu'il s'agit dans ce passage, mais uniquement d'un inter-dit dénonciateur des mœurs de la nouvelle génération ; laquelle génération, exempte des facultés d'intellection, puise dans le patrimoine culturel sans la moindre tentative de créativité. Le défaut est à imputer au système scolaire, qui lui aussi

amplifie l'ignorance des jeunes par une théorisation outrée de modèles rétrospectives, ou archaïques :

« Je me suis souvenu de 2001 : l'odyssée de l'espace, le singe se réalise miraculeusement au début du film tout ce que l'on peut faire avec une mandibule de mammouth et son descendant qui découvre, six cent millions d'années plus tard, les voyages interstellaires. J'ai pensé à Newton et à tout le reste qu'on raconte aux écoliers pour les réveiller. » (H : 167)

A l'encontre, ce film prospecte une balade interstellaire, au sens de conquête spatiale comme pour ironiser la ballade ou l'ode de Hiziya ; ce décalage cosmique à la fois temporel et spatial démontre jusqu'à quel point l'archaïsme affecte les entendements à travers les systèmes éducatives.

Entre réalité fictionnalisée et fiction, la voix du scripteur maintient un lien entre univers de référence et Histoire. A ce niveau, J. Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction* (1999 : 145) évoque la notion de conscience méta-communicationnelle, qui incite l'instance esthétique à sortir puis à « revenir à l'univers raconté », tout en partageant la même position sur le message :

« C'est d'un compliqué ! On ne peut pas croire que des gens parlent ces langues et se comprennent. J'évitais les versions françaises, elles sont le fait de polyglottes qui ont appris la langue de Molière dans un livre de fast-food. Ça m'énerve, je suis trop tentée de les réécrire pour les lire point par point. Je saute l'arabe, il me rappelle la méchante paperasse avec laquelle notre fabuleuse administration nous malmène du 1er janvier au 31 décembre de l'année civile. Bien que le bredouillant assez bien, je fuyais l'anglais, il me faut le trac, je me sens pauvre, inculte et nerveuse. C'est la langue des gens qui voyagent, or moi je ne voyage pas. » (H : 31).

Ces propos embrassent une posture dénigrante à l'égard des stratagèmes de traduction, par extension de communication. Toujours est-il, le mythe de la tour de Babel résonne sobrement dans cette méditation sur certaines affinités langagières. En absence d'une politique linguistique bien aménagée, son regard critique réside dans un défaut d'être de l'ordre des idéologèmes. Quant au sujet de la langue du bois, l'instance narrative omnisciente aménage à travers le cogito des êtres fictifs une sorte

de fiction historique avec la réalité littéraire ; faisant parade des chefs-d'œuvre et des références esthétiques de ceux réclamant la langue française comme butin de guerre, Sansal dénigre dans un mouvement migratoire leurs bien-fondés :

« Entre se fondre dans la masse et tenir ou prendre ses jambes à son cou, elle a choisi d'attendre l'assaut final ; elle bavasse en petits cercles vigilants, faisant étalage de vagues réminiscences : le vieux, étant à un âge où la vie n'est que rêveries et légendes, se morfondent dans Hugo et Lamartine dont ils récitent les vers comme des versets immuables ; les bureaucrates rassis, naturellement portés à la déclamation, puisent sans vergogne chez Monsieur de La Fontaine ; qu'ils vénèrent dans l'exercice de leurs fonctions ; « rien ne sert, revenez-nous voir quand vous serez à point » ; les mordus de la dissidence n'ont de contentement que pour Voltaire et Rousseau, ce qui fait hennir les sadiques gavés de poésie orientale et les caciques qui en sont à se traduire en tenton pour réduire en cendres le francophone , le kabyle, est l'ami de juif. Quant aux voluptueux, ils repèrent les fleurs du mal et mènent la vie dure à leurs femmes ; écoutez-les rire et pleurer et graillonner dans les vapeurs épaisses des bouges et voyez si vous distinguez ce qui est de Baudelaire de ce qui serait de leur cru si Khayyâm n'avait tout dit sous l'empire du feu. Tout cela sonne faux et appelle le reproche. » (S.D.B. : 149).

Ce long passage contrarie les sociolectes, désamorçés par l'absurde, en alliant aux griefs la désacralisation. L'aspect monumental de la langue se trouve démenti par les rites. Soumis à l'épreuve déréalisante de l'absurde faute de neutralisation, ces rites sont cantonnés à quatre archétypes de praticiens de langue : les vieux, les bureaucrates, les mordus de la dissidence, et les voluptueux. Certainement, la restriction du choix des praticiens à cette liste à connotation péjorative est révélatrice d'une certaine forme de stéréotypie, mais le télescopage de cet imaginaire collectif avec un autre imaginaire « étranger » rationalise le stratagème en empruntant une parole persuasive. Ainsi, l'imaginaire des vieux interpelle les écrits de Hugo et de Lamartine en ce qu'ils, d'une part, marquent l'ambivalence de l'être entre *l'âme*, désespéré et endeuillée, et le *moi* ému encore par la nature, celle-ci est tantôt une source de confiance tantôt une puissance indifférente aux tourments des blessés par la vie ; d'autre part, charrient aux décryptages des textes commémorés, *les mémoires d'une âme*, celle des poètes, mais aussi celle des hommes « *Hélas ! Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous.* » (V. Hugo, 1994 :77). Les bureaucrates, rigides et prétentieux, exercent leurs professions en empruntant les adages et les discours

moralisateurs de La Fontaine pour garantir la déclamation ; tandis que les mordus de la dissidence trouvent dans les pensées de Voltaire et de Rousseau une philosophie militante de moquerie spirituelle. Les voluptueux, quant à eux, poursuivent leurs penchants en adhérant fermement aux fleurs du mal de Baudelaire, et en puisant de son mode de vie. En effet, cette filiation intersémiotique rompt la praxis énonciative antérieure, et fait appel à des univers de références réactualisés ; le dialogue se convertit en une forme de « *ré-énonciation* » individuelle d'un *substrat textuel et culturel collectif*. Pourtant, un rappel des sites monumentaux d'antiques cités de l'islam atténue quand même cette virulente « satire » : « *le Bagdad de Haroun El-Rachid, la Cordoba des Ommeyades, la cité de Baâbdil, la Gharnata, la porte sublime de Soliman le magnifique,...* » (S.D.B. : 336). Garantissant une certaine médiation épistémique, la co-référentiation tend à arrimer l'un à l'autre les référents de l'instance narrative et de l'instance esthétique en projetant les préconstruits de sujet, de l'espace, du temps, et de l'action sur des pré-requis culturels.

Somme toute, l'interférence discursive traduisant la conscience sansalienne tend à inscrire l'inter-dit dans un moule singulier d'hétéro-référenciation tant « "...*qu'écrire, c'est nommé le silence*", disait Blanchot. *C'est aussi par une écriture d'effraction qui perfore les strates du non-dit, dans un espace en abîme, que se foment, ici, la force caustique d'une autre parole et se trame un glissement vers un second texte, en contact avec le premier qu'il détruit et transforme en une demi réfutation disséminatrice : force de discontinuité et de pluralité à la fois.* » (Naget Khadda, *Citation culturelle et élaboration psychanalytique dans l'Escargot entêté de R. Boudjedra, in Discours en/jeu(x) intertextualité ou interaction des discours, Op. cit. : 323*). Cette parole suggestive de l'interdit occasionne une réécriture spéculative ; le dire littéraire en ce sens s'élargit en profondeur non pas pour adopter cette force caustique de la parole empruntée, tout au contraire, il se déploie en un faire institutionnel pour joindre une sorte de transparence épistémique à un artefact consubstantiel.

II-3- Le Dire fictionnel entre artefact et faire institutionnel

« La littérature est un fait social et historique, elle a une existence matérielle qui peut être un objet de savoir et de mémoire. Par ailleurs, elle est également créatrice de faits présentés comme vrais ou comme imaginaires, et ceux-ci ont leur propre histoire. La première définition renvoie à un faire institutionnel, la seconde à un artefact, donc au factice et à la facture. » (A. Viala, 2002 : 216).

A vrai dire, la facture du factice ou le factice facturé acquiert à partir d'artifices scripturaires une posture fiduciaire ; lesquels artifices frisent le faire institutionnel au travers d'un regard réflexif sur divers modes de devenir existentiel. Le dire fictionnel est ainsi appréhendé par la conscience scripturaire comme un lieu d'investissement, d'une part, du dynamisme ontologique au travers de l'Histoire, et du politique, d'autre part, du je auctoriale au travers de l'ancrage du sensible dans les méandres d'une mémoire et d'un imaginaire emblématiques. Toujours est-il, toute sorte de pensée, fût-elle ésotérique, s'affirme comme artisanale, et se réduit à une géométrie implicite la plus élaborée de la métaphysique (L. Benoist, 2003 :110). De même, une réflexivité authentique des idées se déploie au travers d'une certaine théâtralisation du dit travesti, où la conscience auctoriale manipule une force pathétique à l'intérieur même de cette géométrie implicite pour adopter une parole persuasive :

«Entre la chose et l'idée le symbole dresse un simulacre comme un costumier de théâtre qui habillerait nos idées les plus neuves [...]. La réalité qui se cache sous ce travesti est inexprimable [...] Cette gesticulation pathétique, ce cinéma permanent, ce théâtre d'ombres qui anime en secret notre conscience ne pourra naître à l'existence que si nous avons reçu l'initiation d'un système de signes susceptible d'être compris et si, comme Orphée, nous avons la capacité de libérer notre chant. Cette normalisation des signes, cet alphabet des symboles et des rites, c'est ce qui définit une civilisation. » (L. Benoist, 2003 :111-113)

A cet effet, toute configuration symbolique de l'écrit artistique engendre tant le pathétique que le geste rituel. C'est bien dans ce sens que la plénitude esthétique se conçoit à travers non seulement le démontage des dispositifs énonciatifs *paroles en actes*, et spirituel *raisonnement*, mais aussi des dispositifs affectifs et doxiques. Entre logos, pathos et éthos s'échafaude le projet esthétique et se matérialise la rationalité programmatrice. Pour rendre compte de cette géométrie implicite dans l'écrit sansalien, une lecture consubstantielle entre le dynamisme ontologique au travers du pathétique, le devoir de l'Histoire au travers de l'éthique, et le politique au travers des

idéologèmes à ce niveau s'impose d'elle-même pour pouvoir saisir la rationalité programmatrice chez Sansal.

II-3-1- Du pathos, et du dynamisme ontologique

« Nous avons conscience de notre identité à travers le temps. Nous nous sentons toujours ce même être indéchiffrable et évident, dont nous serons éternellement le seul spectateur. Mais les impressions qui assurent la sensibilité de ce sentiment, il nous est impossible de les traduire, même de les suggérer. » (A. Aron, 1938 : 59; Cité in J-F. Lyotard, 1996 : 99).

Toujours est-il l'opacité énonciative tient à une subjectivité en tant qu'abîme de passions. Loin de déroger aux exigences de la rationalité, l'affectivité exprimée dans le dit littéraire manifeste les états d'âme sur le fond d'un système de valeurs. Certes, *« le sujet de l'énonciation est un réseau de raisons, mais les raisons énonciatives ne sont pas logiques mais pathétiques. » (H. Parret, Op. cit. :7) ; raison pour laquelle « si la passion doit s'opposer à quelque chose, ce sera à l'action, et non à la raison. » (J. Fontanille, Op. cit. : 64).* Du surcroît, emprunter la voie heuristique, pour dissiper, ou du moins pour éclaircir cette opacité énonciative, tend à déployer un devenir existentiel et social : *« une relation transitive entre un sujet sentant et percevant, et une ombre/objet de valeur, cette relation étant le lieu de déploiement de tensions modales et de stases esthétiques ou entropiques qui éclairent les aléas de la configuration identitaire. » (C. W. Francis, 2002 : 133).* Le pathos engage à la fois une conception du langage et un questionnement sur le statut du corps pour s'exprimer, au moins en partie, sur un fond de systèmes de valeurs. De fait, l'expressivité du pathos en une sorte de conscience de l'identité, et du moi culturel serait approchée suivant une perspective sémiotisante : établir les propriétés et le fonctionnement discursifs de l'affectivité tout en insistant sur l'imaginaire du sujet passionné comme siège d'effets cognitifs et affectifs. Ainsi, le pathétique engendre les expressions somatiques du corps propre, l'orientation discursive ou la mise en perspective du centre aux horizons du champ, et les degrés de présence discursive, voire leur tempo, à travers notamment les scènes typiques. Pour ce faire, le schéma passionnel canonique proposé par J. Fontanille, (1999 : 78- 81) pourrait rendre compte de la rationalité qui s'exprime dans

tout phénomène affectif mis en discours : éveil affectif / disposition/ pivot passionnel/ émotion/ moralisation.

Ces différentes considérations, à savoir la condition corporelle vécue comme médiation existentielle entre soi, le monde, et l'autre, témoignent d'un dynamisme ontologique : l'intensité potentielle de l'affectivité se pense en termes d'inter-sujet engagé dans une visée du monde. Derrière l'expérience de tensivité phorique se dessine l'horizon de l'être avec des prédéterminations d'ordre culturel, voire identitaire ; d'autant plus que la perception se spécifie à l'intérieur d'un idiolecte ou d'un sociolecte (*J. Fontanille, La base perceptive de la sémiotique, 1995 : 3, in C. W. Francis, 2002 : 135*).

Dans l'écrit sansalien, le sujet pathémique est pluriel étant donné que les effets affectifs correspondent du point de vue de la rationalité narrative à une pluralité d'états d'âme inter-sujets. Or, les affects individuels traduisent, même illicitement, leur émanation d'un code déontique : la régulation des conduites individuelles s'insèrent dans un espace de contraintes et de liberté. Ce même régime de praxis énonciative constitue le moteur primordial de la fiction. C'est ainsi que la scène typique de l'enterrement de Si Moh et d'Abdallah a déclenché toute une infinitude d'affects chez un être de nature démissionnaire l'inspecteur Larbi. L'éveil affectif est à la fois la curiosité ou le vouloir savoir pour le premier cas, et la sympathie ou le vouloir faire pour le second cas. Bien que le non vouloir faire ou savoir a caractérisé la vie antérieure du policier, cette nouvelle mission a éveillé en lui une intention cachée (investissement épistémique) de déploiement des effets du hasard unissant les deux meurtres. Le paradoxe factuel a engendré à la fois une suspension de l'effet des devoirs quant à la détection des incidents tacites du meurtre de si Moh, et la soumission à la loi des devoirs, celle du commissariat, quant à l'abandon de cette même affaire. De la vacuité des passions ressentie avec une intensité perceptive atone (le ne pas devoir/ pouvoir faire dont le contingent de la liberté exprime une sorte de

fermeture maximale -à valeur rétrospective- des passions chiasmiques et orgasmiques, voire successivement l'ennui et l'indifférence) (H. Parret, *Op. cit.* :74-75) naît une motivation intense de tout vouloir savoir. Ces nouveaux affects enthousiasmiques du sujet pathémisé mettent en relief une valeur mathésique et cognitive du faire en vertu de la détection de l'identité et des meurtres, et des acteurs du génocide :

« Les choses marchant vite dans le subconscient, l'idée accoucha d'un projet dingue comme une belle envie de meurtre jaillissant des tripes. Et, malgré lui, il se trouva décidé à le mener à son terme quoi qu'il pût lui en coûter. Les réactions devant l'injustice sont, ainsi, incontrôlables. La nouvelle le galvanisa sans lui laisser le choix. C'était une émotion inquiétante. Les envies bondissantes et les caprices qui y répondent n'étaient pas dans sa nature. Il était d'humeur étale et aucune des illusions qui lui restaient n'avait assez de force pour l'emballer. » (S.D.B. : 38).

Or, une contre partie passionnelle et cognitive, celle des sujets témoins ou questionnés (le médecin légiste, Gasem frère d'Abdallah, l'historien Hamidi, Houcine,...), qui tout en déguisant la vérité intensifie l'affect de persévérance, de sobriété, d'hardiesse envers son objet de quête avec une tension stable dans le temps, d'un côté, du dépit et d'aigreur quant à la situation déplaisante dans laquelle beigne le pays, d'un autre côté, du dégoût *« tout est pourri ! Le vieil homme sentit son moral se déliter, et le dégoût l'envahir. Nous sommes des charognards, putain de nous ! Tous, pas seulement Gasem. » (S.D.B. : 247).* Quant aux témoins, Larbi interroge toujours leurs états psychologiques eu égard non seulement à leurs passés, mais aussi à leurs intentionnalités cachées quant à la révélation de la vérité :

« Telles étaient les cogitations qui agitaient Gasem. (...) Il n'était qu'un rouage de la mafia locale du ciment et du rond à béton, mais sa nature mesquine voyait plus loin que la pensée d'un mafioso d'envergure pris dans un vaste complot. (...) Le périple dans ses litiges l'avait exténué. (...) C'est là au fond de sa peine, que l'inspecteur Larbi vint l'accoster. Empoisonner par les remontées de ses contentieux, Gasem crachait du noir. » (S.D.B. : 235-242)

Trouble et agitation spécifient les états affectifs des questionnés avec une forte tension modale ; lesquels états restent asynchrones avec l'état passionnel de Larbi. Il détient les rouages du pivot passionnel en détournant l'intention des questionnés afin de fuir à leur dérobade par des interrogatoires un peu incongrus. Quoi qu'il en soit une moralisation plutôt légitime s'impose : bouleversés dans leurs bien-être, et dans leurs

amours-propres, les questionnés éprouvent une anxiété ostensible de par l'idéalisation de leurs réponses, et l'attitude d'hésitation quant aux précisions à apporter au policier. La vilenie, et la ruse décèlent la fausseté de leurs témoignages.

Contrairement à ce schéma asynchrone de l'affectivité, le passionnel dans *L'enfant fou de l'arbre creux* est catalyseur d'intensité émotive entre l'enfant et les deux condamnés à mort. Le référentiel de la moralisation se traduit de façon ostensible à partir des expressions somatiques de l'enfant. Ainsi, l'objet, envers lequel se sont orienté les intentions à l'intérieur du pénitencier, est bien l'évasion de cet espace calamiteux :

∄ L'éveil affectif pour les deux condamnés Farid et Pierre est assimilé au moment même du verdict où la mort devient source à la fois de panique, et du consentement. Or, les remords n'ont pas leur place dans ce parcours passionnel ; le sentiment de culpabilité n'atteint pas leurs âmes, tout au contraire c'est la vengeance qui les a motivé à commettre des crimes : « *Lambèse est le prix de ma témérité.* » (E.F.A.C. : 76). A vrai dire, ces affects proviennent d'une intentionnalité manipulatrice d'intervention «faire-faire» stimulée par le régime politique. Cette action intersubjective est partiellement neutralisée, et repérable comme un parcours d'évènements ; lesquels moments seront révélés à partir des méditations et des soliloques qu'a engendré Lambèse entre ces deux prisonniers. De surcroît, l'amitié virtuelle, qui s'est installée entre eux de par leur sort commun et leur soif à la liberté, a éveillé ce désir caché d'endurance, et d'attachement à la vie ;

∄ Les affects sont proportionnés suivant les réactions de l'enfant. Or, quelle disposition affective avoir dans un lieu pareil ? « *Dans les prisons comme dans les casernes, on attend au pied levé. (...) Les faux espoirs sont le chienlit de la vie.* » (E.F.A.C. : 102-103). ;

∄ Tout le pivot passionnel s'alimente de cette tension modale entre le pouvoir d'évasion « *J'étais fasciné, je décollais sur un nuage, je m'évadais.* » (E.F.A.C. : 156), et la perversion de l'éthique ou de la déontologie « *L'enfant de l'arbre creux se mit à geindre*

... on dirait un bébé malmené par un mauvais rêve. » (E.F.A.C. : 156). Le gémissement dénote l'amertume et la colère quant à la trahison du peuple par ces évasions programmées par les responsables; c'est une attitude plus ou moins prudente face à l'indignation des responsables des maux du peuple ;

∄ La moralisation révèle l'atténuation de la tension affective une fois le signal d'évasion a été donné : « *l'atmosphère était à l'inquiétude du présent lorsque judas est arrivé par-derrière nous assurer à l'oreille : demain c'est votre jour. Allégresse et détresse se mélangent dans nos oreilles. Nous l'attendions ce jour, était-ce le même ?* » (E.F.A.C. : 283). Même si la crainte et l'inquiétude s'emparent de Farid « *Oh galère...nous allons mourir, j'en suis rêvé, et mes rêves sont plus vrais que tes démonstrations.* » (E.F.A.C. : 181); la certitude de Pierre régule en quelque sorte l'échange passionnel en consolant Farid, et en l'incitant à dissiper l'hésitation «*La dernière minute vaut l'intégralité du chemin parcouru depuis la naissance. Tiens-le pour acquis et retords-toi. L'espoir guérit du désespoir, tout est dans le tout, on ne va pas en sortir maintenant, si près du but.* » (E.F.A.C. : Ibid).

La spécificité de l'affectivité déployée dans ce roman est bien la crise affective, tacite mais tonique, dans laquelle vit les bagnards et qui s'installe dans la durée ; tandis que la syntaxe de l'affectivité « *infléchit un grand nombre de comportements, et colore un grand nombre de situations différentes, sans que cela affaiblisse obligatoirement son intensité.* » (J. Fontanille, Op. cit. : 78). Le garant d'un tel stratagème est la présence emblématique de l'enfant, et du chien à Lambèse dans la mesure où les effets tensifs de leurs expériences perceptives dénotent le pathétique intersubjectif.

Marqué essentiellement par l'isotopie du ridicule ou du caricatural, *Dis-moi le paradis* exhibe un dispositif passionnel très compliqué : « *Nous ne guéirons jamais de cette maladie. Tout se télescopait dans nos têtes. Nous pensions rire de ce qui nous a fait pleurer, nous voulions regarder nos joies passées avec la gravité, et un brin de dérision, de l'homme d'expérience. Là est le panache, là est la sagesse, là est la vérité : dans le*

refus de nos croyances.» (D.M.P. : 22). Etant donné la pluralité des voix narratives -voix à référentiels historique, éthique, métaphysique, et esthétique-, le pathique consolide l'authenticité perceptive, notamment à travers les expressions à la fois spéculatives et somatiques. Sous le mode obligé de la présence, le corps percevant déploie de véritables hypotyposes, ou une sorte de scènes indicielles et de l'imaginaire individuel et de la charge affective y afférente « *Voilà, en deux traits, notre petit coin. Au fond, nous est sommes bien, ni heureux ni malheureux ; entre parenthèses. (...) En attendant, nous tournons en rond, quelquefois la fièvre s'empare de nous. Ou l'abattement le plus noir.* » (D.M.P. : 13). Néanmoins, le pivot passionnel emprunte deux modes sensiblement différents de parcours figuratifs : l'écran de la modulation des degrés de présences des êtres et de leur affectivité ; et l'écran cinétique.

∄ le premier mode est l'architype. Il manifeste la convergence d'entendements de nature diverse sur des intersubjectivités miroitées sous un second écran ; lesquelles intersubjectivités sont soit historiques, faisant partie des souvenirs des sujets scripteurs, soit fictifs, faisant référence à des sujets virtuels. Pour ainsi dire, cet écran miroite une sorte de bifurcation de visions pathémiques sur le soi des êtres inclus dans les balades du Bantounais, et même dans le voyage de Tarik. Par l'entremise de ses deux êtres, tous les enjeux de la moralisation sont administrés. Ainsi, dans un débat au bar des amis (*futur procopé d'Alger*), qui s'est tenu entre Doctaric et l'Ecrivain avec comme modérateur Ammi Salah, le vouloir-dire confronte le pouvoir dire pour s'entendre sur un mode régulateur de la sincérité scripturaire. La disposition affective tient à insister sur la péjoration tout autant sur la problématisation du dire fictionnel : ce métatexte enseigne le souci de l'instance scripturaire à sensibiliser les lecteurs virtuels au dégagement intensif de son imaginaire en tant que sujet passionné :

« Pourquoi avons-nous accepté de dire nos textes, inachevés, et d'en débattre sur le fond ? Sait-on toujours pourquoi on se jette dans la gueule du loup ? Et puis merde, qu'ils écrivent avec la sincérité que nous, nous verrons ce qu'ils diront de moins. S'ils sont aveugles, pourquoi serions-nous muets ? Advienne que pourra, nous sommes des peintres de la catastrophe, et du désordre, pas de diseurs de bonne aventure ! » (D.M.P. : 126).

∄ Le second mode, qui renvoie à l'écran cinétique, offre une pluralité de références et de repères éthiques, dont l'essentiel est de garder à l'énonciation passionnée sa véritable dimension sensible, en plus d'une ouverture importante du champ des moralisations. Un tel schéma passionnel doit être appréhendé du point de vue des divergences existant entre des sujets passionnés, et des non-sujets privés de l'exercice du jugement (D. Berterand 2000 : 229). Ces derniers se manifestent plus particulièrement au deuxième niveau figuratif des êtres, celui du second écran : de par son statut de sujet passionné fonctionnel en reconstituant les procès de son voyage à Msila, Tarik déploie l'identité, et surtout les états d'âme de tous les êtres rencontrés soit sur son itinéraire, soit dans la ville, soit du côté de la tribu de Ouled Mcif sans pour autant octroyer à ces mêmes êtres une caractérisation déontique des préconditions de l'univers pathique. A ce niveau, la configuration passionnelle érige des pans pour une moralisation ultérieure par les sujets passionnés.

∄ Même si la nostalgie de Farida et sa frangine Romya concrétise l'éveil affectif d'autres sujets, y compris Tarik, leurs attitudes restent détensives à l'égard de l'agonie de leur mère. Pourtant, leur disposition à une certaine forme de détresse se poursuit et s'intensifie lorsque le choléra a touché la tribu de Ouled Msif. Ainsi, « *le mécanisme autarcique du passionnel envahit toute la scène narrative, la passion devient le principe régulateur et prédateur de tout l'univers du sens.* » (D. Berterand, *Ibid* : 237) ;

∄ Source d'horreur pour certains, et d'espérance pour d'autres, le gnome représente pour l'homme de science Tarik un sujet épistémique, dont la mission est de défier le choléra dans ce qu'il a de mystérieux. Son attitude psychologique est celle d'un sujet instaurateur ou d'un méta-sujet, que la subjectivité-finalité toujours projetée en avant, et jamais réalisée par des contenus mentaux et psychologiques spécifiques (H. Parret, *Op.cit.*: 90). Ses passions sont d'ordre enthousiasmiques en exerçant un méta-vouloir motivé par son devenir-subjectivité : « *Et voilà qu'un gnome du désert qui n'a jamais vu une école vient me parler de je ne sais quoi, que je n'ai jamais entendu, jamais soupçonné, entrevu peut être au hasard des lectures de gardes nocturnes entrecoupées d'alertes. Je croyais savoir un peu, l'équivalent de mes*

diplômes, avec lui j'apprenais que je ne sais rien. J'étais humilié, il l'a vu, il a enfoncé le clou. » (D.M.P. : 114) ;

∉ Les gens d'El haouch, de l'hôpital, les patients de la tribu de Ouled Mcif, et l'enfant mutique recueilli en route par Tarik incarnent tous le désarroi par leurs états émotionnels. La dysphorie singularise leurs modes d'existence ; le pâtir contrecarre le faire, ou le module dans le sens de la passivité : le non-vouloir, le non - avoir, le non-pouvoir, et le non-devoir en rapport avec les procès.

Le cas de Lamia dans Harraga n'est pas loin de cette dernière catégorie de non-sujet. Etant misanthrope, elle développe des manies de célibataire endurcie (*H. : 28*), et d'être dérangée dans sa rythmique (*H. : 20*) par la présence de Chérifa. Le dispositif passionnel d'accueil est conçu à partir du cœur d'une personne en épave, que les effets de sensibilisation pathémiques l'atteignent une fois l'intruse sème chez elle la pagaille. Chérifa, quant à elle, est le sujet anti-passionnée par excellence ; certes, de par sa susceptibilité elle devient un sujet égaré jusqu'à défier l'éthique, mais ses attitudes de nonchalance font d'elle l'objet même de pathémisation. Se libérer de toutes sortes de sujétions d'ordre doxique est finalement sa quête, notamment par l'escapade à l'étranger. Or, après chaque évasion de cette dernière, l'émoi de Lamia connaît des moments d'incursions, et d'égarements en replongeant dans l'opacité du silence et des souvenirs. D'où, pour une nouvelle fois, l'installation du mécanisme autarcique du passionnel comme principe prédateur, et régulateur dans l'univers du sens : *« J'étais folle de rage, dégoûtée de ma passivité et, sauf erreur de ma part, ravie de sa présence. Je me sentais l'âme d'une grande sœur qui poursuit sa vilaine cadette de ses remontrances. » (H. : 23).* Contre toute attente, l'amour, comme passion-mère (*H. Parret, Op. cit. : 28*), s'empare d'elle, et la rend furibonde contre l'intentionnalité à la fois confuse, et sournoise de Chérifa. C'est ainsi que les crises émotionnelles revêtent d'un caractère itératif, et décroissant ; chaque crise après la débandade de Chérifa consolide les affects d'attachement et de tendresse à son égard, et rappelle l'inertie de la vie antérieure de Lamia : *« Dans ma léthargie, je vois en gris, un gris sale, miteux. (...)*

Je rue entre deux chutes, je délire entre deux malaises, je me ressaisis mais ça ne dure pas et la douleur est plus forte que l'accalmie. (...) Et du coup encore s'impose à moi cette vision dantesque, un ciel sans étoiles, une planète sans enfants et à ma petite échelle, au fin fond de Rampe Valée, une maison sans ma Lotita.» (H. : 267-268).

Nonobstant son ascension vers la plénitude affective favorisée par une sorte de réification des affects, et une personnification des objets d'antan de sa demeure, l'être au monde réfracté, fut-elle, tend à ratifier l'entendement subversif de cette jeune fille pour un éventuel syncrétisme moral avec elle. Avec une tension à la fois progressive et prospective, le pâtir engendre autant l'effet de rationalisation que d'engagement érotétique dans la mesure où l'auto-conscience tend à moduler le rapport âme-passion comme une brèche en faveur de l'entente au lieu de l'altérité : « *Dieu qui est aux cieux, ma fille Chérifa est arrivée chez toi. (...) Je te remercie de m'avoir donné une fille et une petite-fille alors que je m'attendais rien de la vie. Crois-moi, je ne vais pas démeriter.* » (H. : 313-314). Dans la foulée de l'ébranlement spirituel, l'image de soi se métamorphose pour se renouer avec celle d'un harraga ; toujours est-il, les préjugés tenaces s'extirpent avec le surgissement d'un affect noble celui de l'adoption d'un nouveau né.

Nébuleuse, et tendancieuse est en définitive la constellation passionnelle dans l'écrit sansalien. Certes, une sorte de dissémination figurative caractérisent chaque configuration pathétique dans ce dit littéraire, mais une même architectonique (H. Parret, *Op. cit.*: 61) épistémique de rationalité passionnelle se déploie à l'intérieur de chaque roman. La cognition préexistant au programme émotif est plutôt stratégique en faisant des inférences selon les prégnances, et les gradations des situations ; tandis que « *la rationalité de l'émotion se mesure à ce que l'émotion se développe comme un scénario qui trahit téléologiquement une capacité de jugement.* » (H. Parret, *Ibid* :143). En quelque sorte, la capacité de moralisation se concrétise à partir de la conversion de l'état mental intérieur du sujet en un drame « scénario actionnel ». Dans *le serment*

des barbares comme dans *Harraga*, le savoir et le croire se combinent pour un apaisement provisoire de la soif tant épistémique qu'émotionnelle qu'engendre la quête de la vérité par Larbi, et de la Lotita par Lamia. Cette confiance est motivée, par contre, dans *L'enfant fou de l'arbre creux* par une sorte de négation du soi, ou de l'être dans la mesure où le croire est modulé en fonction de l'expérience d'autrui. A cette dimension s'ajoute une épistémisation plurielle dans *Dis-moi le paradis*, qui articule des scénarios à médiation anthropologique et savante. Néanmoins, l'ensemble des scénarios dans l'écrit sansalien interroge la praxis identitaire, historique, et idéologique.

Outre la divergence des modes de présence qui singularisent le dynamisme ontologique dans l'écrit sansalien, un principe identitaire fondé sur les possibilités d'aliénation, de contiguïté avec l'Autre porté en soi instaure une pluralité de programmes émotifs à scénographies hybrides. Pour ainsi dire, une sorte de mémoire affective modélise l'isotopie de l'histoire à partir de la présence de sujets soit immigrés, le cas d'Abdallah, et des cousines de doctorik, soit d'un français naturalisé mais algérien de souche cas de Pierre, ou de sujets aspirant à l'immigration cas de Chérifa et de Yacine. Cette opacité énonciative tout au contraire met en lumière la marginalisation spatiale et éthique, dont souffre les algériens venants de l'étranger : Abdallah chargé de l'entretien d'un cimetière chrétien à Ruiba est assassiné clandestinement sans pour autant récupérer ses biens ou rejoindre sa véritable famille ; Pierre préoccupé du déploiement de l'identité de sa véritable maman rejoint le pénitencier de Lambèse pour avoir commis un crime, une révision de son ascendance historico-culturelle consolide sa mutilation dans un carcan sensori-moteur; les cousines de Tarik se la coulent douce à l'étranger regagnent le pays pour assister à l'agonie de leur mère, mais le pire les attend à Msila; enfin Chérifa et Yacine connaissent des sorts opaques et malaisés pour avoir chercher la terre promise.

De surcroît, la mémoire affective se nourrit des aléas de l'imaginaire individuel, et se ratifie par des prises de recul ou des distanciations délibérées dans les méandres de la mémoire collective. A l'instar du registre olfactif et visuel -l'odeur et l'architecture du cimetière, du pénitencier Lambèse, de la citadelle ou le bar des amis, de l'ancienne demeure de Lamia-, qui rappelle dans une certaine mesure « *une mémoire en miettes* » (C. W. Francis, 2002 : 129) avec un enchevêtrement de l'ancien et du contemporain, le registre identitaire revêt le drame ou « les scénarios actionnels » d'une déstabilisation des axiologisations stéréotypées et des idéologèmes. Ces horizons de mises en abîme adoptent le moule de formes de vie ou d'esthésies de prime à bord monotones, et soporifiques, mais qui constituent un arrière-plan sensible -états d'âme- pour, d'une part, une éventuelle négation des systèmes doxiques dans la tourmente des visées intentionnelles pathémiques, d'autre part, une relance subséquente du devenir axiologique à la manière du scénario « *rébellion-construction* » développé par Frantz Fanon dans *Les damnés de la terre* (1974 : 152). En effet, l'univers de valeurs se trouve éventuellement menacé, soit en décomposition ou en construction ; dont le souci est de restaurer le sens de la vie -une présence peu ou prou pleine des valeurs- dans la stabilité des axiologies collectives.

II-2-2- De l'éthos : Devoir d'Histoire et pouvoir d'écriture

«*Contre le romancier,-demiurge dérisoire-, il y a l'Histoire qui joue le rôle d'un autre créateur en même temps que celui de sa création.*». (P. Jean Rémy, 1972, Cité in M. Raimond, 1989 : 41). Or, une question d'envergure s'impose : l'historicité de ce demiurge, ou sa nature d'être historique serait-elle compatible avec une saisie authentique de l'Histoire? La conscience historique, souvent conçue de malentendus de par la subjectivisation de l'Histoire, dissout cette dernière dans le fictif pour faire signifier le dit littéraire « *selon des possibles dont il n'est pas le maître.* » (R. Barthes, 1972). Entre élément de base de la textualité et cadre référentiel, l'Histoire pour le sujet créateur « *n'est rien d'autre qu'une série d'états qui se pense elle-même.* » (Hume, Cité in J. F. Lyotard, 1995 : 93). Cette mise à jour d'une série infinie d'intentionnalités ou de

« consciences » de l'Histoire -du moment que le temps n'est pas saisissable en soi ; mais à partir d'une intentionnalité- est liée à un champ de présences prolongé en horizon de rétention et projeté en horizon de protentions. Toutefois, la flexibilité et l'extensibilité, voire l'élasticité, du champ de présences nécessite une épaisseur nouvelle chaque fois que le temps se profile à l'horizon de la conscience : « *il ne faut pas dire que le temps s'écoule dans la conscience, c'est au contraire la conscience qui, à partir de son maintenant, déploie ou constitue le temps.* » (J. F. Lyotard, *Ibid.* : 94). Enveloppant et enveloppée par le temps, la conscience historique est elle-même prise dans l'histoire, et la pensée en découlant est à son tour évènement ; portant, elle demeure au centre de la compréhension de la vérité : « *celle-ci n'est pas un objet intemporel et transcendant, elle est vécue dans le flux du devenir, elle sera corrigée indéfiniment par d'autres vécues, elle est donc omni-temporelle (...). L'historicité de l'historien et son engrènement dans une coexistence sociale n'interdisent pas que la science historique soit faite, ce sont au contraire des conditions de sa possibilité.* » (J. F. Lyotard, *Ibid* : 106-107)

En effet, l'historicité du romancier permet de repenser le travail de « thématization » (compréhension / reconstruction) entreprise par l'historien sur le devenir historique étant donné que les moments du devenir historique ne transparaissent en clair qu'à partir d'un éventail d'éventualités sur le noyau signifiant d'une période. Cette *culture culturante*, qui conditionne la logique du devenir des hommes, ouvre une pluralité de possibles sur le mouvement du sens de l'Histoire. Ainsi, le romancier « *propose une reprise réflexive des données de la science historique, une analyse intentionnelle de la culture et de la période définie par cette science. [Or], la reconstruction de la « Lebenswelt historique » concrète* » (J.F. Lyotard, *Ibid* : 107) permet de ressaisir la signification d'une culture, et de son devenir grâce à l'historicité du romancier.

Sans aucun doute, « *l'Histoire embrasse les faits majeurs, donne une vue d'ensemble et adopte comme rythme celui des évènements jugés « historiques* » (A. Kassoul, 1987 : III); le projet littéraire, quant à lui, privilégie le détail significatif en mettant en scène des faits

secondaires sous une nouvelle forme d'Histoire ; laquelle forme se construit « *sur un tempo qui reproduit l'écho chez un individu de ses réactions aux évènements extérieurs.* » (A. Kassoul, *Op.cit.*). Cette technique trouve sa raison d'être dans la pensée de M. Yourcenar en ce sens où le dit littéraire tend à « *rendre à ces documents figés que sont les documents historiques, la souplesse et la chaleur des choses vivantes et cette fluidité de la vie vécue.* » (*Ibid*). Au demeurant, tout en assurant le déplacement dans un autre chronotope avec une sorte de décentrement de soi, voire de sa propre existence, la plongée dans le passé ratifie l'affranchissement de toute sorte de préjugés. Ainsi, entre l'autorité de l'érudition et les prestiges de la fabulation ; entre authentification du dire littéraire et fictionnalisation de l'histoire, l'intentionnalité du romancier tente de prouver la véracité de sa fiction «le faire croire» dans un monde en miniature. «*Ecrire répondrait alors à un besoin existentiel de s'affirmer face à un temps vide de soi et qu'il s'agirait de combler en ayant recours à des textes antérieurs jouant le rôle des archives ou des arbres généalogiques pour les travaux d'historiens.* » (A. Kassoul, *Ibid* : 1).

Qu'en est-il de l'univers romanesque sansalien ? Entre devoir d'histoire et pouvoir d'écriture, *que reste-t-il finalement du projet conscient de l'auteur ?* (A. Kassoul, *Ibid* : 25). Comme le conçoit Cl. Simon dans les géorgiques, l'Histoire bégaie sous un mouvement cyclique des évènements, notamment relatifs au mouvement de la révolution (Cl. Simon, 1981, Cité in F. Dugast-Portes, 2001 : 164) ; Sansal reconnaît dans ses écrits à l'Histoire de l'Algérie à la fois ce mouvement circulaire des faits, et ce processus chaotique du temps linéaire, tout en prenant du recul en la repensant : « *l'Histoire n'est pas de catéchisme mais une science qui se veut transcendante et objective.* » (B. Sansal, 2006 : 52). A cet égard, l'écriture romanesque déploie de longues amorces tant sur l'*historia* des agglomérations, et des objets culturels, que sur l'historicité des êtres ; les modes d'existence et le temps chronologique, sources de créativité, servent de tremplin à un imaginaire omni-temporelle, ou même intemporel pour faire revivre l'âme d'une époque historique donnée via le figé, et l'archétype : « *le présent résout bien des énigmes du passé, ne serait ce que, par l'oubli, le désintérêt et la falsification, mais il en*

crée de nouvelles devant lesquelles, faute de recul, nous sommes désarmés. » (B. Sansal, 2007 : 130). Le voyage entre le passé et le présent aménage des contrastes, ou de savants contrepoints grâce à des échappées, des aperçus ou des indications documentaires : au lieu d'enquêtes stables, une *historia* discursive, en forme d'asymptotes, est faite de l'entrecroisement d'incursions dans la profondeur temporelle du passé. D'ordre étiologique et explicatif, « Une [sorte de] scansion narrative est ainsi soumise, par interventions énonciatives interposées, au temps et à l'espace judiciaires qui modèlent le déroulement de l'histoire. » (C. Calame, *Entre historiographie et fiction : indice, témoignage et tradition poétique. (Hérodote et Thuydide)*, 15/01/2007 : <http://www.vox-poetica.org/t/rl/calame2006.html>). De surcroît, l'insertion des déploiements ethnographiques se fondent ad hoc sur l'*ópsis* et l'*akoé* (vue et ouïe) personnels, et les *lógoi* des autres. Ces derniers sont soumis au principe de d'intelligibilité, et de l'attestation mémoriale.

Ainsi, tout en empruntant la métaphore de « *l'esprit -de- l'histoire* » (F. Dugast-Portes, 2001 : 160), celle des violences, Sansal tente de réunir dans *le Serment des barbares* les mailles du filet de génocide à partir d'un montage de témoignages à la fois parcellaires et dubitatifs. Quoique la métaphore fiduciaire du langage cafouille en présence de réflexions stéréotypées et parfois hasardeuses, l'évocation de certains faits authentiques offre, du moins partiellement, quelques parcelles de données à retombées réalistes : « *Cette histoire algérienne, sur fond de corruption généralisée, de meurtres islamistes à tout va, de barbus, de tangos, permet de remonter aux années de lutte pour la libération de l'Algérie, au règne sans partage du FLN qui s'est imposé comme seul acteur de la révolution.* » (J-M. Pascal, <http://dzlit.free.fr/>). Qu'il s'agisse de débusquer les inerties, ou les illusions de la mémoire collective : « *...quand on sait que notre ignorance ne s'arrête pas là. La guerre de libération a fait un million et demi de martyrs dont le gros n'a jamais été répertorié. Le chiffre a été sacralisé ; on ne peut ajouter ni retrancher mais quelques morts naturels reposent parmi eux, sûrement, et un paquet de pensionnés par contumace qui se portent aussi bien qu'on peut se porter sur le tard de sa vie ; en vrai on y trouve de tout et peut être aussi des gens qui ne sont*

pas de la planète. » (S.D.B., 163), ou de maintenir l'effet-miroir autoréflexif «*le propre de la fiction*» par des faits contrefactuels «*l'imposture est à l'héroïsme ce que la fausse monnaie est à la bonne. Je me demande quelquefois où et quand j'ai fait le maquis tant il y a des gens qui l'ont fait à mes côtés.*» (S.D.B., *ibid*) ; le propre de l'esthétisation de l'Histoire est de faire office d'éveil de la conscience soit par amplification, soit par atténuation des faits. Mais à quel niveau se situe l'imposture ou la piraterie historique si le passé ne récupère que les légendes et les exploits? L'existence d'anodins ne se mesure qu'à ses antécédents ; et l'étrange cesse de l'être une fois l'esprit de l'Histoire se revivifie avec une teneur modérée. La clé de mystification est bien dans nos mémoires oubliées : «*Mais oui, se souvient-on, Alger était un nid de pirates qui derrière chaque crête voyait un envahisseur. C'était naguère mais les réflexes sont restés Tout excité, l'on se prend à rêver de Barberousse (...). C'est le temps de les aimer dans le sens du poil, de mendier un regard, (...), un faux témoignage pour obtenir la carte d'ancien moudjahid ou un certificat de fils de chahid.* » (S.D.B., 328). Qu'en est-il des harkis ? Avec un enthousiasme sarcastique, qui engendre remords et vicissitudes, les postures de ces derniers sont incarnées en la personne du général Bellounis, qui reste l'emblème des rivalités entre forces françaises, frontistes et Messalistes; un vrai messaliste et rallié aux forces françaises, est chargé avec son armée de polichinelles d'une mission impossible d' :

«...occuper les maquis, contrer le FLN, passer aux yeux des tribus pour les seuls et véritables libérateurs. La combine fut éventée plus vite qu'elle se nouait. L'armée de Bellounis, comme un chien harcelant un aveugle tourna en rond dans les djebels du Djurdjura ; elle ne vit pas l'ombre d'un fell. L'aventure avait une fin : le généralisme fut abattu par les français dès qu'ils cessèrent de l'aimer. Ses hommes rejoignirent le FLN ou la harka mais quelques-uns les membres de son état-major, dont le Moh, purent passer entre les mailles du filet et se volatilèrent dans la nature avec le trésor que la brave général s'était amassé en un tour de main armée.» (S.D.B., 136-137)

A partir de cette expérience peu gratifiante pour certains de ses acteurs, la conscience historique ne peut que dresser des ponts et des pans historiques entre troubles passés et agitations présentes rien que pour revêtir les faits d'une certaine logique démystificatrice. Un décryptage transcendant de l'Histoire démontre jusqu'à quel point la logique planificatrice des politiciens et des régents ne peut traduire qu'une

géostratégie étrangère « *l'histoire leur fit la nique (les bellounnistes), on le sait, c'était écrit d'avance. Ainsi le voulait les fins stratèges de Paris, de Moscou, de Caire, et de quelques autres capitales plus discrètes, qui croyait voir plus loin que leur compas.* » (S.D.B : 433).

Saisir l'Histoire de l'Algérie coloniale tout en restaurant ses principales convulsions n'est qu'une tentative de compréhension de la montée de « *l'islamisme armé* » à partir de certains flash-back rétrospectifs, dont le propre est la réappropriation de l'être historique; notamment celui des responsables d'état « *les services n'avaient pas établi de lien entre tous ces morts. Comment tout savoir ? Il manque à leurs investigations un facteur clé, la dimension historique qui assemble les faits et leurs donne empennage et motricité.* » (S.D.B : 448). Un scénario hypothétique est ainsi échafaudé stipulant la complicité de l'état dans l'affaire « *D'aucuns, qui croient dur comme fer que l'Etat machine le terrorisme, tenait pour évident que le meurtre, la liquidation, (...) est l'œuvre de...* » (S.D.B., 26). A partir de ce postulat, l'histoire fictive passe en revue certains mythes et préjugés en démêlant le vrai du faux, et en faisant souvent l'écho de quelques références historiques à valeur axiomatique et/ou métaphorique « *Pharaon dans toute sa splendeur n'avait osé voir si grand.* » (S.D.B. : 12). Le cogito moraliste poursuit l'installation de repères romanesques dans la narration factuelle : « *Dans le cornet du oui-dire le drame s'enrichit d'un souffle apocalyptique.* » (S.D.B. : 13). Sous prétexte de récupération de l'être historique, notamment celui des deux meurtres, Sansal procède par débroussaillage avec minutie des plans établis de terrorisme dans une combinatoire prémonitoire entre mœurs et pensées politiques :

« reste le guet-apens ; l'affaire est bestiale mais avec des formules et l'invocation des saints, on nuit en homme de bien. Leur existence surprend ; elle est un défi à quelque chose qui ne doit pas peser lourd dans la balance ; de pauvres vieilles histoires plein la caboche, dont ils héritent à leur insu, aux premiers âges au cours de bavardages qui n'ont rien d'innocent ; (...) des racontars entre vrai et faux, où l'insinuation et la révélation se tiennent malignement la main (...) ; des dire qu'ils décochent dans le dos, ... » (S.D.B., 97).

Toujours est-il, qu'il s'agisse de rumeurs, de minuties contrefactuelles, ou de présomptions de second ordre, la véracité des faits récapitulés tient à l'amplitude des

détours terroristes : « *L'assassinat du président Boudiaf l'avait entraîné dans un autre abîme. (...) La mort du Héros avait détruit le fragile espoir d'un peuple n'ayant jamais vécu que l'humiliation, qui se voyait menacé du pire et qui, miraculeusement, s'était mis à croire en ce vieil homme providentiel, inconnu de lui parce que effacé de sa mémoire par trente années de brouillage organisé.* » (S.D.B : 125) Le brouillage de la mémoire collective est, contre toute attente, motivé par non seulement les conduites des ninjas -vrais responsables de missions opaques et insolites jusqu'à confondre ces forces dites contre-terroristes avec celles des terroristes- : « *En rejoignant le rang des peuples martyrisés par la religion, Rouiba a vu se resserrer sur son cou l'acier des brigades spéciales antiterroristes. La mention « spéciales » à elles seules fait frémir, l'anodin étant déjà le programme officiel. (...) Ainsi furent-ils baptisés à leur première apparition ; c'était à Alger, en juin 91, lorsque les islamistes, charmés par leur succès de rue, s'étaient mis en tête de se la faire courte et de prendre d'assaut la forteresse du régime.* » (S.D.B : 128), mais aussi « *Souvenez-vous (...) des destructions de l'OAS, le sac des mairies, l'incendie des archives. C'est ainsi, sidi le jouge, le pays n'a plus de mémoire.* » (S.D.B : 164).

Nonobstant l'absence d'apathie dans la révélation de l'effritement des archives, l'expression sibylline des faits reste privilégiée dans E.F.A.C. : « *Nous ne sommes pas là pour faire le procès du colonialisme. L'histoire s'en est chargée et peut être nous fait-elle regretter d'avoir oublié ses leçons. La barbarie, la scélératesse, la misère, (...). Ne sont-ce là les bruits de cette colère ?...* » (E.F.A.C. : 33). Médiatisée au second degré, l'historia apparaît comme un leit-motiv du parcours romanesque en renouant avec le sort misérable d'un français naturalisé en sa terre natale l'Algérie ; son séjour au pénitencier légitime le miroitement d'un refoulé collectif -Habitue des détenus et/ou particulièrement sa propre Hexis. Or, les cogitations et les échos nocturnes restituent autant la censure de cette Histoire que son occultation : « *L'effet n'est pas la cause. Dire le colonialisme étranger à nos malheurs est du révisionnisme...* » (E.F.A.C. : 33-34). Aussi, la mutilation de son être fut-elle à l'image de son passé ; qui à la fois dubitatif et

opaque, il médiatise toute une théorie de préjugés : « *Pierre chaumet (...) est un nostalgique de l'Algérie française. (...) En vérité, il venait récupérer ses biens, des biens spoliés par ses parents durant la colonisation. Ils ont pris notre volonté sincère de libération et d'ouverture fraternelle sur le monde pour une invitation au pillage.* » (E.F.A.C. : 31). Comme pour explorer les terrae incognitae (F. Dugast-Portes, *Op.cit.*: 157), celle du monde de l'après-guerre, et au-delà du monde de la liberté; la confiscation des droits perdus des deux détenus, Pierre et Farid, émane en définitive d'un rejet spirituel de cette politique pernicieuse dans la mesure où, à leurs yeux, leur condamnation n'est que l'effet des tares de l'Histoire. Face à face, leur présence dans la même cellule tend tant à dissoudre deux historicités antagonistes qu'à les rallier : les apartés illusionnistes sous forme de soliloques fécondent une relecture coercitive, ou des mises en cause des moments critiques du passé sans pour autant qu'une programmation chronologique soit adoptée. Pourtant, à la manière des écrits de Cl. Simon, les évènements, qui se bousculent pèle mèle dans la mémoire, « *se présentent selon des priorités d'ordre affectif (...).* » (Cl. Simon, *Les géorgiques*: 310-311, Cité in F. Dugast-Portes, *Ibid* : 164); ils engendrent des débroussaillages d'ordre figuratif sur des noosphères factuelles : « *Dans les douars gravitant autour du bagne, des gazogènes poussifs luttent contre le blizzard nocturne. (...) L'autodéfense rôde dans les campagnes, armée de kachabias de maquisards en route pour la victoire et des fusils à pompe mal-culottés, en quête d'une célébrité à même de lui ouvrir la porte des honneurs civils et militaires.* » (E.F.A.C. : 18). Un tel stratagème tend à calquer l'image de l'autodéfense contre les terroristes sur celle de lutte contre les colonisateurs pour sauvegarder à l'Histoire son unité exempte du contingent et du hasard. Ainsi, Sansal déploie des affinités avec le baroque en jouant sur l'imperceptible différence (Cl. Simon in *Ibid* : 166),-dont le mouvement en spirale tient à maintenir la même génératrice mais avec chaque fois un décalage de niveau- :

« *Le cri de «Allah akbar» enflamme l'aile des Chevelus. Dérangés dans leur folie, ils surgissent des souterrains bardés de bombes artisanales et d'armes médiévales pour en découdre. En deux mouvements, le djihad est organisé. Allah aime le suicide collectif et chérit le tueur résolu. L'exégète du groupe récite le Coran d'une voix satanique, les fidèles lui font un écho radieux : « el moulaquia fil djena », « rendez-vous au paradis ». Pour rien, tout ça, la garde-chiourne ne fréquente plus*

l'évasion leur zone depuis l'évasion de 1994 qui a vu mille cent dix sept de ces énergumènes disparaître dans la jungle, ornés des meilleurs morceaux des gardiens tombés entre leurs mains. » (E.F.A.C. : 58).

Le faux semblant terroriste converge avec quelques décisions peu fondées de la Thaoura dans ce que « *Le front ayant pour règle de sanctionner par le couteau et de déclarer le coupable harki. » (E.F.A.C. : 159).* Certainement, ces tournures d'exécutions font allusion au combat cruel entre le FLN et les combattants du MNA où tous les moyens sont bons (B. Stora, 2004 :153). A ce sujet, un passage prolix, parlant de lui-même dans Dis-moi le paradis, explicite jusqu'à quel point la guerre de libération a engendré même clandestinement un drame : « *Personne, nul endroit ne doit échapper au contrôle de la direction politique (...) Le triumvirat (les trois B : Ben-Tobal, Boussouf, Belkacem Krim) ne badinait pas, on aurait dit que la mort elle-même assurait le secrétariat de ses réunions tant les conséquences de leurs conciliabules étaient funestes (...). Il y eut des mises en garde, des anathèmes, des enlèvements, des tortures, des exécutions. Melouza, située à une vingtaine de Kilomètres de Msila, fut rayée de la carte... » (D.M.P. :285).*

De surcroît, avec la guerre de libération certains ripoux, ou bandits, cas de Derradji, ou de Gourari (E.F.A.C. : 196), ayant bien fait commerce auprès des populations pour se tailler de nouvelles identités. De la sorte, la conscience historique sansalienne tend à individualiser les pratiques clandestines qui échappent à toutes sortes de contrôle, notamment en cas de désaccords entre nationalistes : « *Durant la Thaoura, la clandestinité était la règle, les activistes du Front agissaient sous de fausses identités pour brouiller le travail de la sûreté. Beaucoup ont profité de ses cafouillages pour se tailler un nouveau burnous. A qui se fier maintenant ? » (E.F.A.C. : 196).* Ces contrevérités marquent l'inédit dans l'écrit sansalien du moment que d'aucuns ne peut y accéder sans être sensibiliser à l'authenticité des faits, et être conscients de l'existence de certains lests : « *l'heure est aux révélations ! La révolution entre dans une nouvelle phase ! Le tournant est pris ! Les masques vont tomber ! Débusquer, les renégats ! Le pas sera décisif ! L'Algérie des martyres à des leçons à donner, pas à recevoir ! Dehors*

les Harkis ! Le symbole est en péril, les constances menacées !» (E.F.A.C. : 196). Entre dissimulation et divulgation des faits, le peuple algérien se voit à la fois martyrisé par ces falsifications, et emprisonné par ces pièges en sa terre natale l'Algérie : l'enfant fou de l'arbre creux. Ainsi, l'Histoire se voit naturalisée où l'enfant entre dans un cosmos voué à l'entropie ; et toute interprétation rationaliste est menée en termes sibyllins ; le passé du peuple est celui de l'enfant : « *le choc est venu de l'Est puis du Nord, sous la forme de hordes conquérantes, par vagues successives, pratiquant des rites inconnus, des langues inconnues, se nourrissant de mets inconnus. (...) Nombreuses étaient les zizanies, indéfiniment renouvelées. (...) De ces viols, naissait parfois une grenouille... (...). Le plus souvent, c'était un enfant, rejeté par le conquérant et autant par l'autochtone.* » (E.F.A.C. : 324-325). Cette vérité historique déploie en filigrane les véritables motifs des machinations et des agissements les plus marquants de l'Histoire de l'Algérie.

Dans *Dis-moi le paradis*, l'esprit historique crée ses propres significations au fur et à mesure que des réseaux constructifs ou des discordances énigmatiques de la fiction débouche sur des haltes commentatives de l'Histoire :

«L'histoire, écrite par les uns et les autres n'a rien retenu de turc, ce qui est fort, le devoir de mémoire est exhaustif ou n'est pas. (...) L'histoire n'ayant rien enregistré de plus, on oublia ce peu. Le reste est enfoui dans des archives militaires perdues ou, là, accroché à des légendes que chacun entend comme il veut.» (D.M.P. : 267).

Ce primat de l'écriture historique, gouvernée tantôt par l'absurdité des choses, tantôt par la dislocation observatrice, ouvre de perspectives imprévues d'une épistémè étriquée ; d'où le démantèlement de quelques légendes :

« L'idée de s'attaquer à la grande pyramide Houbel au sommet du clos salemnier avec pour seules armes des outils de poing exalta la transe. Le monument avait de quoi énerver, soixante mètres de haut, cinquante mètres carrés de marbre en double épaisseur, du néon à giorno, des escalators à chaque détour, entièrement dédié à la révolution, au culte des martyrs et au commerce de luxe tenu en sous main par les hauts dignitaires du régime.» (D.M.P. : 12)

S'agit-il d'une isotopie du ridicule ou d'une *réédition plagiaire* (D.M.P. : 22), la référence à l'Histoire revêt d'un timbre moraliste et méditatif pour authentifier le fictif par les

témoignages d'anciens combattants : « A l'indépendance, il découvrit combien futile est le statut de héros légendaire quand on n'a rien à monnayer. Parmi les bossus, un dos droit souffre le martyr. » (D.M.P. : 24). Cette image stéréotypée suggère sciemment l'existence de tournants mémorables de l'Histoire ; lesquels moments historiques se font échos à travers les propos qui s'adonnent à « la hantise de réminiscences » et « du retour », entre autres: la bizarrerie ou l'étrangeté des agitations « Comment le coup de l'éventail, une affaire privée entre le Franc et l'Ottoman, est-il devenu un mythe fondateur de l'état algérien ? Dieu le sait ; ou peut être pas. » (D.M.P. : 267) ; les rançonnements étrangers « on ne comprenait pas qu'une expédition punitive contre les pirates barbaresques se transformât en une guerre d'occupation qui ne dit pas son nom et qui de plus a le mauvais goût de s'éterniser. » (D.M.P. : 274), l'armistice de la politique coloniale « la zizanie fut relancée en l'an 1870 par un certain Crémieux, ministre de son état. (...) Diviser pour régner ne fait pas des règnes tranquilles mais des divisions meurtrières. » (D.M.P. : 267) ; les intentions véreuses et illicites « s'il est un art que le FLN maîtrise, c'est celui de faire avancer le mal en poussant le bien devant lui comme un bélier. Le suicide en kamikaze, quelle meilleure façon de frapper les esprits ! (...) Et puis, moins il restera de telles gens à l'indépendance, moins il y aura de contestations. » (D.M.P. : 288) ; les rivalités au pouvoir « Ce que la guerre a épargné, l'Organisation de l'armée secrète l'a brûlé et les gouvernements successifs de l'Algérie indépendante l'ont passé au broyeur. (...). Chabani fut fusillé après un simulacre de procès (...) La guerre des colonels avait commencé. Elle sera suivie plus tard, à plus grande échelle, par celle des généraux. » (D.M.P. : 289) ; les coups d'états « il y a eut un mai 68 comme partout mais il tourna court, le soir même nous étions sous le coup d'un CCE, contre l'Etat. » (D.M.B. : 32-33) ; la dissimulation d'identités des politiciens « Peu importe, l'onomastique des espions est sans fondement. Le président Houari Boumediene s'appelait monsieur Mohamed Boukharouba à l'état civil, nous l'avons su à sa mort et encore était-ce une fuite voulue par ses poulains. Vingt ans durant, nous avons été gouvernés par un inconnu au bataillon, qui le croirait ? » (D.M.P. : 74), etc. Il va sans dire que l'Histoire ainsi peinte n'est d'autre chose qu'une mise en ébranle des mythes

fondateurs de l'Algérie indépendante. Pour ainsi dire, les tares éventuelles de la guerre de libération s'éloigne fortement de l'imaginaire collectif pour se nourrir d'un imaginaire individuel ; celui de la conscience historique de l'auteur : le sort des tribus de Ouled Ksob (*D.M.P. : 273*), Ouled Hamla (*D.M.P. : 275*), puis Ouled Mcif (*D.M.P. : 277*) enseigne la disparition programmée des indigènes (*D.M.P. : 290-294*) avec l'évocation de certaines données authentiques à titre illustratif.

Toutefois, les réflexes de l'Histoire transparaissent dans Harraga à partir d'un idéolecte immanent d'un imaginaire collectif en puissance : l'historicité singulière de Lamia, celle des morts-vivants, miroite des souvenirs émues, et des histoires oubliées à travers le bruissement des murs. A vrai dire, l'emblème des fantômes du topo interne « la demeure » dénote en extension la filiation de peuples à Habitus distincts dans un topo externe celui du pays « l'Algérie ». Ainsi, l'*ópsis* et l'*akoé* restent impressionnistes en matérialisant un *lógoi* à la fois spirituel et intime : « *ma vieille baraque est ainsi, il n'y manque ni folklore, ni mystères, ni tant d'échos de vaines prières, je ne sais qui de l'image ou de l'ombre m'impressionne en premier et pourquoi je passe mon temps à parler avec des défunts, je veux dire leur esprit.* » (*H. : 296*). Enfermée dans la fantasmagorie, l'historicité de l'être féminin cultive l'art de la nostalgie à la découverte de l'âme profonde des temps passés ; en l'absence d'une volonté de restitution de témoignages authentiques, la transcendance des errements de l'Histoire est légitimée par la résurrection de propriétaires archaïques de la demeure. Or, même en présence de quelques repères « *...souvent la nostalgie mène à l'errance, à l'apathie, à la colère, au renoncement. (...) (Elle) est comme la spéléologie, une démarche risquée, on entre en soi, on avance pas à pas dans les profondeurs de son âme, de sa mémoire, (...), on devine l'ordre des choses et les forces qui les tiennent agencées dans leur prodigieux et imperturbable mouvement.* » (*P. E. M : 9-10*).

En somme, ce que la conscience historique de Sansal «projette dans l'avenir -écrit Jankélévitch- ce n'est pas une émanation, une suite logique du présent, mais un passé

restauré dans sa présumée authenticité. » (M. Lacheraf, 2004 : 34). L'authenticité historique tient compte d'une proprioceptivité médiatrice par des êtres fictifs avides à saisir l'impensable légendaire du passé en dépit de l'imbricatio des repères. Alors que l'arrière plan de cette même quête d'authenticité est du ressort d'êtres fictifs dotés d'une épistémisation reconnaissable sur le plan heuristique ; Sansal reconnaît les limites d'une telle investigation en adoptant le même point de vue de M. Lachref :

« (...) « l'historicité abusive », les péripéties mythiques d'une certaine organisation clandestine dont on se réclame encore à retardement alors que la révolution unanime a égalisé toutes les chances et tous les mérites, les légendes dorées, etc. disparaîtront un jour à l'épreuve d'une société vraiment collectiviste dont les atouts inemployés sont à la portée de la main et requièrent davantage la conquête sereine et efficace de l'avenir et du progrès que le retour frauduleux à un passé à partir duquel veulent se perpétuer des messianismes de groupes. » (M. Lacheraf, Ibid).

Ainsi, l'organisation clandestine émane de cette culture culturante, dont l'ensemble des intentionnalités historiennes requièrent moins l'âme d'une époque historique qu'un imaginaire collectif sur un passé en apparence glorieux mais au fond frauduleux d'après la conscience historique sansalienne. D'où l'historicité abusive des péripéties légendaires ; mais cette attitude dénonciatrice provient-elle d'un engagement déguisé sous forme de mémoire en chantier, ou d'un dit révisionniste en actes ? Quoi qu'il en soit « *L'écrivain n'est ni Vestale ni Ariel : il est « dans le coup », quoi qu'il fasse, marqué, compromis jusque dans sa plus lointaine retraite.* » (J. P. Sartre, 1948 : 12, Cité in D. Benoît, 2000 : 35). Par trouble de conscience historique ou par rupture dans le continuum mémoriel, une mise en schémas historique par le fictif sansalien s'offre, certes, comme un palimpseste référentiel, mais reste un repère intangible et contingent si corporéité ou co-présence sont convoquées : « *non seulement l'Histoire a fait son choix, mais encore qu'il n'y a pas de neutralité possible.* » (D. Benoît, Op. cit. : 261).

II-3-3- Du logos : « Le politique » entre idéologèmes et stéréotypes

« La littérature a désormais toujours une signification politique ; en même temps, comme œuvre, elle n'est jamais sous la dépendance du politique. Celle-ci est d'abord politique car elle éduque à autre chose. Elle nous fait voir le monde, éveille notre attention, nous découvre d'autres contrées inconnues, qui ne valent pas parce qu'on les connaît, mais parce qu'on les ignore. La vertu politique propre de la littérature ne réside pas dans les valeurs qu'elle exprime et pas exclusivement dans les corrections qu'elle permet d'opérer en combattant nos

simplismes.» (N. Tenzer, *Une politique de la littérature*, 2003, in <http://www.aeeena.asso.fr/ena.mensuel/index.html>.)

Dépassant le simple cadre du propos prosélyte de l'instance scripturaire, cette vertu politique tend à mettre à distance *la futilité du monde* (*Ibid*) en vue d'une éventuelle reconnaissance d'une parcelle de vérité. Nonobstant cette distanciation temporaire du monde non éthique, une sorte de littérature politique apolitique se développe désormais, où parfois l'apolitisme constitue une politique en brouillant occasionnellement les pistes par l'exercice d'esthétisation un peu forcée d'un projet d'engagement émancipatoire. De surcroît, l'apolitisme allie, contre toute attente, dans un processus combinatoire écriture au second degré, qui se réduit « à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme ; la pensée garde ainsi toute sa responsabilité, sans se recouvrir d'un engagement accessoire de la forme dans une histoire qui ne lui appartient pas. » (R. Barthes, 1953 : 67, Cité in T. Bouguerra, 1989 : 34), et écriture transitive qui n'est qu'un moyen vers autre chose (J. Calvet, *Barthes un regard politique sur le signe*, 1973 : 78, Cité in T. Bouguerra, *Ibid*: 35) ; celle-ci puise d'un matériau déjà-là, coloré idéologiquement, et s'inscrivant dans un ordre marqué du langage. A ce titre, une littérature de témoignage, sous forme à peine romancée, ou celle engagée, sous forme de manifeste, de pamphlet, ou d'exemplum -positif ou négatif du roman à thèse- (D. Benoît, 2000 : 83-95), « compose une fresque sociale parfaitement documentée pour produire une œuvre consciemment engagée et dépourvues de contradictions idéologiques » (D. Benoît, *Ibid* : 85). Dans cette même lignée, une littérature politique se veut porteuse, d'une part, « des signes d'une texture du monde à déchiffrer au profit supposé d'une force subjective propre à s'en emparer pour changer le monde » (N. Tenzer, *Ibid*), d'autre part, « du jeu des intensités du monde, en ce qu'il excède toute interprétation rationnelle et toute saisie subjective unifiance. » (N. Tenzer, *Ibid*). D'où l'équilibrisme dans le maniement conjoint entre la preuve du sens, et celle du non-sens ; autrement dit, entre la rationalité d'une subjectivation révolutionnaire, et l'absurdité des schèmes collectifs :

*« On sait (...) que l'ordre social doit, pour une part, sa permanence au fait qu'il impose des schèmes de classement qui étant ajustés aux classements objectifs, produisent une forme de reconnaissance de cet ordre, celle qui implique la méconnaissance de l'arbitraire de ses fondements. (...) La politique commence (...) avec la dénonciation de ce contrat tacite d'adhésion à l'ordre établi (...); en d'autres termes, la subversion politique présuppose une subversion cognitive de la vision du monde. » (P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, 1982 : 149-151, Cité in N. A. Kazi-Tani, 1990 : 206).*

En effet, la subversion politique présuppose une sorte de refonte des structures mentales ; laquelle refonte permet de dépasser les impasses imposées par l'Histoire dans le monde des idées en termes d'arbitraires idéologiques, comportementaux, voire perceptifs. A suivre S. Badian, cette refonte mentale, déployée dans des micro-univers fictifs, tend entre autres à « *extirper les séquelles tenaces des structures mentales de l'ancien régime (P. 94), en exorcisant le culte de l'argent (P. 56), en « traitant la corruption à l'acide » (P.106) pour éviter la gangrène et empêcher « le triomphe des forces rétrogrades » (P. 116). » (P. Bourdieu, in *Ibid* : 206). Une telle praxis transformatrice projette comme en un miroir le « *je national* », en re/constituant, et re/faisant le corps de la « nation », et en quelque sorte, en couronnant une personnalité de base : la saisie de la personnalité comme totalité passe par la médiation de l'imaginaire, ou d'une « *surface réfléchissante* » : « *le stade du miroir nous montre que la construction du sujet n'est pas l'aboutissement d'un acte de pure aperception, mais nécessite comme intermédiaire l'image du corps (...) l'enfant s'identifie à cette image qui n'est pas lui-même et lui permet pourtant de se reconnaître. (...) C'est dans cette reconnaissance que se réalise l'imaginaire ..., imaginaire qui ne se confond nullement avec l'illusoire ou l'irréel.* » (J. M. Palmier, 1970 : 24-25, 49).*

De même, le dit littéraire sansalien conçoit l'idéologie de façon tournée vers le collectif, dont le besoin ontologique de révision ou même de métamorphoses, permet de réaliser à partir des moments de lucidité une véritable maïeutique sur l'Histoire évènementielle (hors texte). Une sorte de « *messianisme artistique* » (N. A. Kazi Tani, *Ibid* : 274) se déploie à travers la réinterprétation des vérités anciennes à la lumière du présent pour favoriser la refonte mentale, et fustiger les manifestations du mensonge, notamment pour démasquer le politique. Entre l'indécidable et la nécessité d'une

décision, la logique politique se greffe dans des configurations sibyllines comme surface réfléchissante d'une praxis transformatrice sans pour autant que la cosmogonie esthétique ne soit affectée.

Or, qu'est ce qu'une littérisation du politique ou une politisation du littéraire sinon cette mise en abyme d'images hautement répréhensibles et suspectes ? De par la nature outrancière de cette posture particulière d'écriture, fut-elle pamphlétaire, le dit sansalien accomplit cette jubilation scripturaire dite méchante de la restitution du réel dans la mesure où la parole truculente ménage un espace de réflexivité : « *les droits de la violence ne sont sacrés que si celui qui veut déchirer sait recoudre.* » (R. Abellio, 2006 <http://stalker.hautetfort.com/archive>). Cette affinité artistique prescrit a fortiori une double vocation cogitative, d'un côté, l'expression d'une parole de ressentiment travestie en exercice de style et en destruction jubilatoire de la pensée de l'autre (D. Benoît, *Op. cit.*: 93) doit être transparente à partir de gages de sincérité et d'authenticité, d'un autre côté, le raisonnement à caractère emblématique, qui particularise la pensée politique dans le fictif, doit orchestrer des stratagèmes scripturaux tant crépusculaires que simultanés (D. Benoît, *Ibid*), ou parfois même prospectives.

A pathos catastrophiste, l'écriture sansalienne « *donne à sentir les hésitations, les repentirs, et les sauts d'une pensée zigzagante.* » (D. Benoît, *Ibid*: 90) en exhibant une diégèse résolument problématique. Schématiquement récapitulée, cette pensée esquisse comme prophétiquement la catastrophe imminente et inévitable due aux paradoxes éthiques : réagissant par compensation au travestissement du vrai, une esthétisation problématisante et congrue de l'idéologique récuse l'impartialité et l'impassibilité face au monde représenté. Tout comme dans le roman simultanésiste, cette parole allégorique est proférée pour mettre en évidence les incertitudes, et les élucubrations du temps présent à partir tantôt des mises en abyme, et des réductions de voix, tantôt des entrelacs d'une parole stéréotypée avec ses coq-à-l'âne, et ses apories. Aussi, l'omniscience auctoriale, emblème de véridicité et de

didacticité, dénote-t-elle *l'espace des possibles* dans lequel se meut l'écrivain ; elle se matérialise dans le dit sansalien comme suit:

∄ Comme premier stratagème, Sansal aménage dans *Le serment des barbares* un espace d'interruption diégétique pour mettre en lumière les ficelles épistémiques de son raisonnement. Le logos, à ce titre, emprunte *l'exposition* (PH. Breton, 1998 : 67) comme moule méditatif chargé de résonances assertives. Qu'il s'agisse de produire un effet de relief, en cadrant une thèse nuancée sous différents angles, ou de contribuer à forger une vision d'ensemble à partir d'une combinatoire d'hypothèses audacieuses, ou même intrépides, la raison politique ne saurait être d'une opacité proprement impensable sans défaire ses propres rouages programmatiques. Fût-il à une échelle microscopique, un logos d'autorité ratifie le premier logos en s'opérant suivant l'équation « *d'une délégation permanente de savoir* » (PH. Breton, 1998 : 50), qui fait du *savoir un pouvoir*. L'ingrédient légitime de cette obscure alchimie est de rallier un savoir partagé, tacitement moduler par le moi auctorial, quitte à ratifier un autre moi référentiel, à une transcendance idéale; à savoir une marge de négociabilité du politique, qui est forcément de nature conflictuelle et polémique.

Ainsi, « *HISTOIRE DE MARIAGE* » (S.D.B. : 220-222), n'a rien de tautologique ou de cérémonial excepté le rite à défaut des cruautés du génocide ; « *historiser* » un mariage n'est que l'emblème d'une anomalie qui mérite un arrêt. Au fait, cette halte étaye et questionne en même temps à partir d'un témoignage sur la barbarie des tangos l'étrécissement des esprits, et la relativité des croyances « *Merci, cher Ali, de ton témoignage qui n'en est pas vraiment un. Il ne faut pas toujours croire ce que l'on voit de son balcon ; la nuit, tous les chats sont gris.* » (S.D.B. : 222). L'ironie prend place, à ce niveau, dans un jeu subtil d'absurdité pour autoriser les mises à distances à partir d'une appréhension au second degré. D'ailleurs, l'intervention inattendue et brusque de cet échange différé entre l'écrivain et « Ali », témoin ou anti-sujet à la fois unanime et non-acteur dans la diégèse, est quelque part insolite comme aporie littéraire. Une telle concomitance de

voix externes dans le texte, certes, ratifie le dit de l'instance scripturaire, mais elle corrompt la linéarité textuelle. Le scénario fictif devient, le cas échéant, l'apanage d'une appréhension sensible *cubique* ou *prismatique* dont la focalisation des aperceptions est comme prise sous un zoom en amplifiant l'étendue par des visions du dehors (S.D.B. : 285-286). De la sorte, une neutralisation de la voix auctoriale par l'entremise de modes impersonnels épouse le vraisemblable dans la mesure où cette deuxième halte récapitule d'emblée la situation politico-économique du pays. Aussi avec plus de transparence, et en deux pages, un tableau synoptique engendre-t-il une liste de gangsters « *Non pas qu'on soit aveugle mais pour voir que tout est perdu et l'honneur que nous tenions de deux mille ans de lutte, aussi* » (S.D.B. : 285) ; il s'agit de bandits au parlement, de criminels au gouvernement, d'enseignants au maquis, d'ambassadeurs en poste, le président déchu, etc. En ce sens, Sansal emprunte un logos de recadrage (PH. Breton, 1998 : 48) ; un référentiel extroceptif -« *Il est bon (...) de regarder autour de soi.* » (S.D.B. : 285)- se constitue au fur et à mesure que son intentionnalité fictive transparaît entre les lignes de cette halte « *On en arrive à la conclusion que si on aime son prochain on ne doit pas s'évader, pas tant du moins que tout s'écroule autour de lui. C'était l'objet de cette halte.* » (S.D.B. : 286). Ainsi, comme pour sensibiliser l'instance interprétative à la nécessité d'une réflexion proprioceptive, cette halte rappelle qu'une proximité phénoménale reste souvent biaisée, et même stéréotypée ; toujours est-il, c'est bien le savoir partagé qui cautionne sur à la fois l'instauration et la projection d'un soi politique, ou du moins sur la vulgarisation de la charpente formatrice des préjugés : « *Alors on s'aperçoit que, durant le temps que nous rêvions tête baissée,...; Avec effarement, on apprend que trente douars ont été rayés de... ; On apprend que l'ONU, l'union européenne, l'ONG font une crise de folie à lire..., On lit qu'un certain Ouyahia,...On dit de lui, partout, qu'il a... ; On observe, à parcourir la ville, qu'il y a... ; On se rend compte,..., que n'avions pas changé de planète...» (S.D.B. : 285-286). A vrai dire, le cogito auctorial puise du logos collectif pour récupérer le croire fictif, ou la fiducie de l'instance interprétative en édifiant *un cogitamus* (J. C. Coquet,*

1997: 122), où le je scripturaire, et le tu esthétique se projettent culturellement l'un sur l'autre.

Le cogitamus acquiert un timbre peu ou prou moralisateur, et sentencieux dans une troisième halte (S.D.B. : 390-392). Cette fois-ci Sansal conçoit un inédit littéraire en embrassant une attitude dénonciatrice déguisée à l'esprit géométrique; un stratagème, certes subversif, mais il reste prééminent dans la mesure où il joue le rôle des Nota bene pour certaines pensées hypothétiques de Larbi. En effet, cette halte trouve sa raison d'être dans ce que Larbi envisage « *En trente petites années, nous avons accumulé pour mille longues années de lamentations. Ignorants nous étions, ignorants nous allons, et nous manquions du temps.* » (S.D.B. : 387). Où réside, alors, les rouages d'une parole politique?

Du moment que « *dans le discours politique, tout est reprise, rejet, renvoi, reformulation, retournement et torsion, changement de pôles.* » (J. Rancière, 1974 : 175, Cité in R. Robin et all. 1994 : 187), sansal interroge l'origine des lamentations et des distorsions à travers un logos *ad hominem* (J-Luq; 2006 : <http://www.etudes-litteraires.com>) en repensant a contrario la mission occultée par le pouvoir à l'université, plus particulièrement par son ministre. La dénégation, fût-elle désobligeante et allégorique, emprunte le mode inductif en avançant des prémisses, et en pronostiquant les résultats y afférent « *pour prendre référence et apprécier avec objectivité ce que fera M. Tou..*» (S.D.B. : 391). Entre le dire et l'agir, M. Tou est dénigré tacitement en sa personne, pourtant le régime dont il est question est sous la responsabilité du neveu du président « *apprenons déjà qu'à cette heure, son ministre est le prédécesseur de M. Tou* » (S.D.B. : 392). La culpabilisation de ce dernier projette l'idée de la transivité des projets programmatiques, et de leurs effets : le constat établi rend compte de six anomalies ; celui des Habitus morbides des étudiants, celui du système oppressif de l'administration sur les enseignants, celui du référentiel utopique de l'enseignement, celui de la mutilation linguistique des partenaires pédagogiques, celui de la religiosité

au détriment du travail pratique, et enfin celui de l'absence d'échanges intellectuels, notamment de mobilité interinstitutionnelle avec l'étranger. Folie, terrorisme, hostilité, toxicomanie, ignorance, etc, est le prix d'une stratégie téméraire de l'éducation nationale, qui, aux yeux de Sansal, «*fournit l'université, l'armée, les maquis, les trabendistes et les négriers en troupes fraîches, est une histoire dont on devra encore plus particulièrement, parler.*» (S.D.B. : 392).

Subséquemment une quatrième halte (S.D.B. : 417-422) s'interfère dans les dernières sections du texte comme pour parachever, d'un côté, la mise en scène, et des paradoxes, et des résonances de la crise nationale, d'un autre côté, l'éclaircissement du pourquoi de la barbarie et du génocide : «*Le temps était venu d'écrire l'histoire ; installer les acteurs, les confondre aussitôt, démêler les fils de leurs combines et les suivre jusqu'au bout, dans ce club fermé de l'affairisme politique...* » (S.D.B. : 423). Loin de claudrer le tautologique dans des schèmes répétitifs, la raison, qu'exacerbe l'âme -la morale- (J-Luq; Op.cit.) de cet arrêt à travers à la fois une revue distante et signalétique du système éducatif, et un article du journal *La Liberté*, tend à ébranler les entendements sur l'affairisme politique dans l'école de la vie. Quoique l'inventaire dressé stipule la co-présence de destins à exemplaires antagonistes «*négatifs /positifs* », il remplit son office efficacement par une appréhension à certains égards perspicace et visionnaire. Aussi, générant moins un effet d'étrangeté soupçonneux qu'une prise de recul notifiante, les quatre sortes d'éducation, soit des islamistes, des taghout, des tangos, ou de la république, émergent-elles d'un protocole de manigance analogue; pourtant, leur fond programmatique n'en est pas pour autant :

∄ Celle des tangos, et celle des taghout, qui émanent respectivement d'un macro-système essentiellement étranger, de Kaboul (talibans) ou d'un pays européen (loin du théâtre des opérations), sont qualifiées comme les meilleures écoles du monde. Il n'en demeure pas moins qu'en matière d'opérance ce que gagne la première en efficacité et en manoeuvre du carnage le perd la seconde dans la témérité des combines de

tuerie. Au fait, comme le substantif arabe le dénote, les taghout ne mirent autre chose que le pillage, et la piraterie à l'encontre des tangos -véritables pieux et agents politiques;

∄ Celle des islamistes (de Blida), avec des portées probantes quant à l'établissement de ses plans d'action, elle se voit prometteuse quand ses récipiendaires, formés à partir d'un référentiel à caractère spirituel, accèdent même au pouvoir: « *sept ministres, dont le BIT réclame la fiche, pour une fetwa non publiable ; qui fait mieux ?* » (S.D.B. : 417) ;

∄ Celle de la république, qui correspond au système scolaire publique. De par sa charpente organisationnelle étatique, elle feint les attentes en déroutant les objectifs ; « *À la fin, tous meurent, truandés, torturés, égorgés par les élites des écoles précédemment citées.* » (S.D.B. : 418-419). Forte consternation, certes, de voir en cette école le système déchu de tous les autres systèmes, mais, à la rigueur, elle n'est pas à l'origine des actes meurtriers, et comme occasionnellement au sein même de cette école « *une autre école, [se dissimule] (...) si elle ne se voulait clandestine, secrète, éloignée, de tout protocole, de toute manigance. Elle n'a ni chefs, ni armes, ni censeur, ni imam. (...) c'est l'école des honnêtes gens ...* » (S.D.B. : 419). A ce sujet, Sansal authentifie ses dires par une séquence aussi curieuse, fût-elle, « un article », dont un logos par l'exemple donne « *une présence à la conscience* » (Ph. Breton, 1998 : 89) par la représentativité d'un modèle « *ô combien douloureux, relevé ce matin, 28 août 1998, dans le journal...* » (S.D.B. : 419). Plus qu'une figure ornementale, la force d'irruption de cet article paraît à la fois intempestive, et judicieuse dans la mesure où il porte un regard d'après-coup sur le massacre commis contre des enfants innocents. Ainsi, l'inopportunité équivaut à une stricte neutralité pour dire l'innommable, couplée à une sorte de « *précision* » (S.D.B. : 421) d'une étrangeté tant exorbitante que contingente ; le mystérieux réside dans la rencontre entre le tunnel de la mort et « *Djenane-el-Mithaq* ». L'arcane de ce refuge idéal pour les terroristes, qui donne sur cette prestigieuse résidence d'état, ne se laisse décanter qu'en engendrant d'autres sortes d'arcanes à caractère politique « *c'est un mystère qu'un bras du tunnel de la mort se*

*termine, ou commence, sous ses pieds. C'en est un autre que ce bras ait une porte et qu'on n'ait pas retrouvé sa clé, étiquetée et suspendue dans une armoire à clés, comme dans tout palace qui se respecte. Que dire quand la douleur vous broie ? Des cris de rage, des mots sans suite ? » (S.D.B. : 422). Le pourquoi d'une telle teckné de minutie, semble-t-il, est d'éluder le contresens et d'élucider l'implicite; d'autant plus que « c'est dans la précision que la raison s'engage. » (J. C. Coquet, 1997:122). En définitive, la raison sansalienne a opté pour des préceptes d'ordre notifiatif en lançant un appel à l'UNESCO, l'UNICEF pour une « urgence signalée. Merci. » (S.D.B. : 422). Encore, à la suite du massacre, un branle-bas à caractère diffamatoire s'installe pour culpabiliser l'éducation nationale ; laquelle institution : «*forme des êtres sans défense, elle met les parents à la torture, elle sème la haine, la mort, et la désolation. Elle est xénophobe, misogyne, crétine à casser des pierres. (...) Elle est à détruire.* » (S.D.B. : 422) Perdre de vue cette complicité réflexive entre un logos a contrario, et celui de la dénégation ne fait qu'atrophier l'affinité scripturaire de littérisation du politique. Ce dit est pleinement escorté par une sorte de discours d'élucidation tenu par un tiers « être fictif » sous une forme tant compensatoire que singulière.*

∄ « [...] le style n'est jamais neutre, jamais innocent, il peut cautionner l'ordre établi ou bien, au contraire, ne pas s'y conformer et le subvertir. Le vrai choix politique est là. » (Butor, Cité in F. Dugast-Portes, 2001 : 156). Toujours est-il, tout parti pris est exhibé dans le littéraire de sorte d'ébranler les consciences : donner sa parole en gage tout en se liant par une promesse ou un serment contraignants. Pour ainsi dire, la quintessence astuce est de maintenir ce jeu d'équilibrage entre un impératif esthétique et un projet éthique : « *Pour l'écrivain, la responsabilité véritable, c'est de supporter la littérature comme un engagement manqué, comme un regard moiséen sur la Terre promise du réel.* » (R. Barthes, 1964 : 150). Un engagement manqué, certes, sur le mode allusif des idéologèmes, mais il préconise de sortir des sentiers battus de l'imagination humaine en pensant à juste titre par et à travers l'autre «*l'animal*» pour dire le défaut d'être dans l'autoreprésentation de la collectivité. Cette dernière

éventualité met en scène une myriade de possibilités en dotant la parole esthétique d'une signifiante occulte, tantôt frôlant le spirituel, tantôt effleurant les méandres du politique. Aussi, un jeu symbolique se faufile-t-il dans le texte à partir de ce monde onirique à valence quasi-totémique ou spirituelle dans la mesure où il démasque le propre des âmes et des états d'esprit « *Animaux, ombres de nous-mêmes et projection de l'inconnu par qui nous sommes tirillés entre tendresse et cruauté, entre culpabilité et ignorance, entre les affres de la sentimentalité et les horreurs auxquelles amène l'indifférence (...).* » (L. Desblache, 2002 : 18). De surcroît, mettre à nu les paradoxes du vivant restitue le visible sous un mode négateur en tentant tantôt « *de figurer l'être par les animaux,(...) [tantôt] de figurer l'être des animaux.* » (E. De Fontenay, 1998 : 601).

Ainsi, les méandres du symbolique animale dans le dit sansalien s'adonnent à faire vibrer d'une façon tant avilissante que caricaturale les défauts de plénitude intrinsèques à un soi national, ou à une pensée en défaite (A. Finkielkraut, 1978). Sur les fresques de la fiction, des présences inarticulées, inattendues ou silencieuses des animaux s'apparentent à une présence tacite d'êtres fictifs pour contrarier les projets peu innocents « *Toujours est-il que les corbeaux et les busards envahirent les lieux, à la grande frayeur des cigognes et des mouettes qui fuirent au diable vauvert. On sut, longtemps après qu'ils eurent perdu leurs sens premier, que ces gribouillages étaient amazighs et se réclamaient d'un passé unique. Cela fait du tapage mais n'apporta rien à la solution de la crise. L'affaire était biscornue (...)* » (S.D.B. : 14). A ce niveau, une affaire taboue se proclame sobrement dans le texte sous le poids de culpabilité et de pulsions tant réprimées que répressibles ; le dédain et le mépris d'êtres à la fois ingrats, fats, et pernicious « *où il y a une charogne, il y a aussi les corbeaux.* » (F. Montreynaud, et al., 1989 : 476) fait allusion à la perte des origines avec l'éloignement forcé des cigognes emblèmes de filiation, et de compassion parentale (F. Montreynaud, Op. cit. : 282). D'ailleurs, les cris de mouettes dénotent la tempête (F. Montreynaud, Ibid : 287), pour dire en toute vigilance qu'une clameur reste éphémère, du moment que la frayeur est signe de panique, et surtout d'abnégation. La noirceur frappante du corps du corbeau

comme image allégorique, quant à elle, traduit irrémédiablement la nébulosité des intentions ; dont le charnel épouse le fond pour donner lieu à l'abandon, et à l'évasion des lieux.

Aussi, la dissémination des souvenirs, fût-elle preuve d'une volonté politique sournoise, s'intensifie à travers une feintise délibérée de papiers pour honorer aveuglément les déboires des années poussiéreuses : *« Quel lièvre ce papier insidieux, certainement inspiré par d'autres oligarchies, elles aussi issues du passé, a-t-il pu lever ? Dans les hautes sphères, la bataille fait rage, les coups bas ne pardonnent pas. »* (.S.D.B.:366). A vrai dire, *« la marge est étroite et requiert l'art du renard ; il peut aussi être question d'une taupe des services.exfiltrée, ce qui situe les déboires sur un autre plan. »* (.S.D.B.:130). Comme le lièvre marque une mémoire enfouie avec diligence ; l'art du renard engendre la subtilité pour se servir de celui d'une taupe à ensevelir à tâtons les lests d'une mémoire fuyante.

A contrario, l'art du lion est de professer un avis contrariant et rebelle, en dissipant et la duperie, et la lâcheté ; des dindons farcis, ou des poules mouillées ne sont que l'emblème d'un ensevelissement spirituel à la merci d'un galimatias. Nonobstant la vigueur d'une telle mesure d'aplomb, par méfiance vaut mieux être muet, et éviter le verbiage que truffer son propos de formules anodines. Asséner un franc-parler et tenir un discours ampoulé est l'affaire d'une vigoureuse diplomatie ; exercer un pouvoir de parole c'est s'exercer au politique : *« Au besoin, je leur assénerai un discours bien senti, bourré de ces formules creuses avec lesquelles les dindons farcis syndiqués font leur galimatias : mieux vaut vivre un jour comme un lion que dix comme une poule mouillée, nos aînés ont vaincus l'Otan, soyons dignes de leurs sacrifice, si tu ne taquines pas la mort tu n'es pas un vrai musulman... »* (D.M.P.:193). Toujours est-il, l'instinct d'une bête fauve est suspect ; comme il est l'emblème d'intrépidité, et de bravoure, il engendre témérité par défaut de prudence, et de détermination. . Un certain blocus d'ordre transactionnel se trouve ainsi piloté par les autorités par défaut de coordination et de

politique de régie « *Il n'existe aucune coordination entre les services de sécurité (...) la communication ne se fait que par le haut, encore veut-elle que les gros bonnets aient l'oreille libre et l'humeur allègre et que la trêve ne son étant à leurs mœurs ce que l'instinct est à la bête fauve. Le pouvoir qui a un flair de lynx et la science de l'araignée sait ce qui fait la force du fakir...* » (S.D.B: 367). Pour ainsi dire, l'image d'une bête fauve dénote excès de bestialité, et d'autorité, tandis que le flair du lynx, et la science de l'araignée enseigne à la fois clairvoyance et regard pénétrant ou lucide pour le maintien de la supériorité. Or, l'ambition peut cautionner une grande ferveur dans l'exercice du pouvoir : « *...monsieur l'ambassadeur d'Algérie en France et monsieur le président de la chambre de commerce de Paris accompagnés de leurs équipages, de jeunes loups et de rusés renards qu'on distinguait par la couleur de la cravate.* » (E.F.A.C. : 51). Catalyseur de motifs visuels et de limpidité, l'image du loup et du renard représente tantôt l'habileté, tantôt la malignité ; sous la tutelle de responsables vétérans, de jeunes apprentis maîtrisent, comme par ruse, l'art du savoir-être. Du visible dépend l'invisible ; et de l'apparence, les politiciens s'adonnent à lire de l'intérieur.

Objet de compensations affectives ou de quête intérieure, la représentation animale littéraire se dramatise en évoquant l'être traqué aux prises avec sa solitude : « *La nuit s'annonçait longue. (...). L'aspiration du vide pourrait engloutir l'univers et laisser place à d'infinies rêveries. (...) Je n'osais respirer, je m'agrippais à l'immobilité. (...). Qu'est-ce là ? Merde ! Une araignée m'a piqué l'œil, puis, à toutes jambes, est partis s'installer dans mon oreille pour se tisser une toile. Et puis quoi encore, je ne suis pas mort !* » (E.F.A.C. : 156). Loin d'être un trope de solitude humaine, l'araignée rappelle une bestialité négative, qui habitant l'être humain, l'expulse hors de sa nature essentielle, et le propulse aux confins de la folie (L. Desblache, 2002 : 11). Or, une araignée du soir dénote tant bien que mal l'espoir pour un être chagriné, enfermé dans un endroit qui donne à la désillusion. Qu'il s'agisse de geindre, ou de s'embêter aucune consolation ne saurait les apaiser à moins que l'affliction ou la peine soit extériorisée par la parole.

Une fois affecté par les lamentations, vaut mieux s'y adapter que mourir de chagrin « *Les rats meurent en se grattant. Se lamenter, c'est se dédouaner au plus bas tarif ; agacer la douleur est une façon de l'appriivoiser ; parler épuise le sujet et engendre l'oubli salvateur.* » (S.D.B: 311). Or, à certains égards l'égarement dans le no man's land exacerbe l'embarras, et laisse présumer l'attitude dénigrante de l'état; face à certaines calamités, c'est bien la claustration qui saurait être salvatrice et non la parole «...*nous étions des brebis galeuses, des fonctionnaires indignes...Les autorités l'auront mauvaise.*» (D.M.P.:194) .

∄ « *La parole politique en situation de fiction mime le discours réel et s'exerce à en dévoiler les rouages en le re-présentant. Qu'en est-il, cependant du narrateur « à la troisième personne », et que donne-t-il à lire au narrataire derrière, et en quelque sorte au dessus des paroles du personnage ?* » (R. Amossy, 2000 : 218). Il va sans dire que cette parole tacite se refuse non seulement aux commentaires omniscients, mais aussi aux vues d'ensemble pour s'indexer à une sorte de logos politique accrédité par une violence de convictions, et décuplée par une importance bouleversante et induite d'une distanciation éphémère. Quoiqu'il en soit, « *dire le monde à demi-mot en suspendant les certitudes acquises, et en introduisant dans la masse compacte des discours socialisés les failles par lesquelles s'introduisent le doute et le flottement.* » (D. Benoît, Op. cit. :291), n'est que le refus de la parole littéraire de dire le politique ou l'idéologique dans la positivité d'un discours constitué ; l'emblème en est dans le double mode d'existence qui surplombe le dit par des signes opaques portant en eux une compromission ou une impression secondes de sorte que l'état du cogito s'incorpore le devenir, aussi divergent et encombrant, de la configuration fictive.

Ainsi, fut-ce brouillage pamphlétaire, ça ne serait ce qu'en terme d'apothéoses fictifs, le troisième stratagème esthétique sansalien est imprégné dans le dit par une sorte d'exhibition volontairement outrée, tantôt en déconcertant la positivité de la parole socialisée, tantôt en faisant apparaître les contradictions qui gisent au cœur des

représentations instituées. Nonobstant cette quintessence doxique, ce que gagne le discours idéologique en crédibilité, le perd partiellement la fictionnalisation dans son fond d'aplomb. Or, « *Le politique ne s'épuise pas dans des processus et des mécanismes. Il est également un mode singulier d'institutions et d'autoreprésentation de la société.* » (J. Baudouin, 1998 : quatrième de couverture). D'où l'hardiesse et la limpidité des idéologèmes tenus au fil de la trame fictive quitte à ne ratifier le parti pris. Même si le propos politique tend à s'inventer des prétextes pour se manifester sur la scène diégétique, une élasticité vigoureuse nuance son littérisation, et rationalise sa codification textuelle. Sansal récapitule d'emblée ses prises de positions dans le Sacré collectivisé :

« Quelles sont, selon vous, les raisons du mal-être qui ravage le pays ? Les réponses renvoient toutes à ces thèmes que nous ruminons à longueur de temps ; l'identité, la langue, la religion, la révolution, l'histoire, l'inaffabilité du rais. Ce sont là des sujets tabous que le discours officiel a scellés dans un vocable fort : les Constances nationales. Défense d'y toucher, on est dans le sacré du Sacré. Stupeur et tremblement sont de rigueur. Ouvrons la boîte des constances et faisons la part des choses. » (Boualem Sansal, *Mes chers compatriotes*, 2006, in <http://www.france-mail-forum.de/>)

La boîte des constances est, dès lors, ouverte pour s'insurger de façon systématique et faire la part des choses ; voire pour dire l'urgence de la colère dans la pâte littéraire. Sur l'identité et la langue, l'impensé se dissipe, non moins stérile mais combien saumâtre, en dénigrant certains Habitus en vue d'une incrimination des fresques identitaires bâties par le pouvoir « *Des énoncés amazighs provocateurs dénichés dans les contes berbères d'avant l'invasion arabe, sont pétrifiés à la pensée qu'elles auraient pu naître dans un douar oublié des dieux. Si la solution de la crise identitaire doit ramener à ça, il n'y a plus de crise...* » (S.D.B:240). Aussi, une sorte de *dissidence* (M. Bennabi, 1990 : 116) , ou de *schizophrénie collective* (N. Abou Zeid, 1999 : 200) singularise-t-elle cette crise en proclamant un fond culturel marginalisé ; le caractère morbide de la crise dont il est question dans les deux pensées sus-mentionnées réside, en termes spécialisés, dans la scission for intérieur/conduites, en termes générique dans la bifurcation incongrues au sein du même peuple entre société ankylosée, et société révolutionnaire, voire en termes schématique dans la dissidence entre authenticité

statique et pseudo-dynamique anarchique (M. Bennabi, *Op. cit.*: 120). D'où, l'engagement ardent des berbérophones dans ce combat identitaire avec une même farouche intensité de celui des tenants de l'arabité ; c'est bien un pile et face du même racisme « *une affirmation entêtée d'une arabité cristalline descendue du ciel est un racisme effrayant.* » (Boualem Sansal, 2006 : *Op. cit.*). Une désapprobation allégorique de la volonté des autorités à reconnaître que le peuple est polyglotte, de par les invasions immémoriales depuis les néolithiques, ne fait que s'arc-bouter la polémique « *...dans ce pays défroqué de ses nippes révolutionnaires qui réclame des hardes berbères ancestrales plus éperdument qu'une friponne sa virginité après une vilaine toquade.* » (.S.D.B.:90). Sous ce drapé extravagant, la crise devient un alibi pour dire toute sorte de duperie quant à la revendication de ces mêmes nippes révolutionnaires ; celles-ci prennent corps autour aussi bien d'un patrimoine culturel local, les dialectes, qu'un système linguistique étranger, le français. Néanmoins butin de guerre fut-elle selon la pensée katébiennne, cette dernière persiste comme une figure de l'interdit à la fois éthique et politique « *un butin, c'est jamais du vol ! La phalange chagrine se réduit en peau de chagrin, mais se veut héroïque dans le réduit.* » (.S.D.B.:149). Brassage pragmatique forcée et/ou délibérée, dans le sens de l'inévitable ou du facultatif, entre l'arabe et le français fait articuler l'éthique au politique ; l'inter-dit culturel s'affronte au monde du mangement, et du savoir pour combler une certaine incomplétude d'ordre opératoire « *Même ratatiné un arabe se veut grandiloquent.* » (.S.D.B. :58). Quant à « *L'extase arabe : une idée creuse, quinze kilotonnes de morbidité, une étincelle de génie ; bonjour les oiseaux.* » (.S.D.B.:138) ; la crise fut insidieuse jusqu'à générer une parole négationniste, pour ne pas dire chauviniste.

Que la notion de race est une notion diffuse ; certes, mais que dire si l'unité du peuple est menacée par l'émergence progressive de clichés de cet ordre « *L'affront est à laver dans le sang, un kabyle ne peut vaincre un Chaoui ou il n'y a plus d'algérien dans ce monde.* » (E.F.A.C. : 12). Or, l'étendue du dilemme puise ses racines dans une profondeur plus ou moins immorale de tintamarres ; l'être du pouvoir (R. Barthes, 1972 : 24) se

confond avec son paraître sous une équivoque pernicieuse jusqu'à marquer l'insolite et la dérision « *Mon œil ! Le FIS est une invention des Kabyles pour se libérer des Arabes. Serait-ce le remake du complot berbériste de 49, le complot des marabouts? Comment réagira l'armée ? Va-t-elle sauter le pas et se débarrasser des civils? »* (.S.D.B.:192). Faisant allusion à une mauvaise gestion politique, un tel préjugé interroge l'essence même du politique « *ce dialogue publique, cette conversation bruyante que la société entretient pacifiquement avec elle-même afin de produire et gérer sa propre historicité. (...) c'est gérer la tension qui irrévocablement s'établit entre deux ordres partiellement irréductibles, celui de la généralité, d'une part, celui de la particularité, d'une part.* » (J. Baudouin, 1998 : 113-114). Selon l'heureuse formule de C. Lefort (*Op. cit.* : 116) circonscrire « *un espace d'intelligibilité* » opère une mise en sens de la coexistence sociale par l'ordonnance des discriminants primordiaux, le juste/l'injuste, le vrai/le faux, le légitime/l'illégitime « *J'ai arraché une fleur de plastique dans un vrai pot de terre cuite kabyle et je l'ai jeté dans un cendrier en faux marbre de Carrare, les faux avec les faux, les vrais avec les vrais, ainsi le veut la raison.* » (E.F.A.C. : 89). Sans épargner aucune opiniâtreté ou ténacité à ouvrir des parenthèses sur certains troubles identitaires, Sansal fait de la conscience des Lettres une tribune du politique « *...enchaînée aux Aurès, qui sont au pays ce que l'épine est au pied, la nation vit des crises à répétition.* » (E.F.A.C. : 19). Entre inertie et anarchie hurlante (M. Bennabi, *Op. cit.* : 120), l'étiologie du phénomène prend à ce niveau un caractère sui generis ; faute de motivation commune, elle renvoie pour l'essentiel à la disjonction entre idées imprimées « *archétypes* », et idées exprimées « *attitudes* ».

Quant aux pratiques divines, la constance édicte que le peuple algérien est musulman. « *Clamée avec cette inébranlable intention, cette constance est une plaie, elle nie radicalement, viscéralement, les non-croyants, les non-concernés et ceux qui professent une foi autre que l'islam. (...) En validant cette constance, la constitution (...) fait de l'Etat un garant d'un génocide annoncé et en partie réalisé.* » (Boualem Sansal, 2006 : *Op. cit.*). Enchevêtrant une lecture *défensive* à une lecture *offensive* de cette constance (J.

Baudouin, 1998 : 156-160), Sansal projette tacitement tantôt une crainte du pouvoir par défaut de sécurité dans les jouissances privées, tantôt un souci de soi ou une éthique de personnalisation par défaut d'homogénéité radicale des valeurs. Entre dévouement à la Cité et individuation, le croire ne dépérit pas, mais reste affaire de dévotion et non de déviation ; or, désacraliser l'Islam en vertu du génocide, et responsabiliser l'Etat en nuançant l'équation pour justifier le terrorisme «*la constance revient à dire : qui n'est pas musulman n'est pas des nôtres.*», n'est irrémédiablement qu'un parti pris ombreux du soi scripteur ne serait ce qu'à titre de spéculation:

«...on fêtait les saisons comme le prescrivait le Coran, la Bible, et le Talmud. Pour tout dire, nous étions de la Djoumoua, du Sabbat, et de la messe dominicale. Qu'importe la mosquée, de la synagogue ou l'église pourvu que nous ayons la fraîcheur était la devise de l'été. Yahvé, Dieu, Allah, c'était pour nous la même planche de salut. L'hiver chacun restait chez soi. Le quant-à-soi existerait-il si le Créateur avait un seul et unique logis ? L'habitude de biberonner dans la même gargoulette donne une vision commune et fraternelle du cosmos. (...) Le rabbin, le curé et l'imam étaient une bande d'emmerdeurs, toujours à chipoter sur l'organisation de l'alphabet, mais à l'heure de l'apéro, Sabras, Bédouis, et Gaouris pratiquaient le même langage. » (E.F.A.C. : 116)

Voir en la divinité un parcours accidentel, et en l'heure d'apéro un moment d'adhérence et de fraternité pour le commun des mortels, problématise le croire eu égard du «*quant-à-soi*», qui oscille entre dévotion particularisante et athéisme absolue. De la spiritualité dépend en partie la co-existence entre un ego et un alter-ego ; mais c'est bien de l'adhérence charnelle que dépend en grande partie l'adhérence expressive. Aussi, une telle vision cosmique se concentre-t-elle sur l'essence même de l'Homme en embrassant la métaphysique à une réflexion séculière. Dans ce sens, la prééminence d'une religion au détriment d'une autre, selon la pensée sansalienne, a affaire à deux sortes de privilèges d'ordre spirituel «*la volonté de Dieu*», et d'ordre cosmique «*le temps*».

«Le juif est le pense-bête idéal. Dieu sait ce qu'il fait, il appelle qui il le veut, il rejette l'arrogant qui lui tient tête, fut-il fils de Jacob. En vérité, Dieu appartient à qui s'approprie son message. Dans l'affaire le chrétien est mal placé, l'antériorité profite au juif, lui donnant le privilège de juridiction historique, la nouveauté au musulman, elle le confronte dans le pancrace politique, la prohibition sociale et la guerre universelle. » (D.M.P. : 99).

Cette dernière trouve sa raison d'être par défaut de ce que Sansal baptise la folie religieuse «*Trop de turbulences agitaient le pays ; la folie religieuse, les embardées du pouvoir, les allés et venues des opposants, la guerre des camorras, le rodéo des Walis, l'hystérie des mercantis, la délinquance des aouled, omniprésente dans le grouillement des rues, n'en sont que les plus apparentes.* » (S.D.B. :32). Asséner le peuple par cette folie saumâtre des islamistes est le corrélat légitime d'une pratique fallacieuse du pouvoir ; ce faisant un état à l'intérieur de l'Etat ; « *ils pratiquent l'arabe des apparatchiks, l'Islam des ayatollahs, recherchent l'apparat, la pacotille, le farniente, cultivent le racisme, l'incivisme, la surenchère.* » (D.M.P.: 60) ; leur constitution, à partir de laquelle ils puiseraient « *en dernière ressource, (...) [est] le Coran, il se lit comme on veut, ils tueraient père et mère si le cœur nous en dit.* » (D.M.P.:193) ; à vrai dire, « *le Coran [est] leur grimoires à malices...* » (S.D.B.:148). Toutefois, il faut faire la part des choses, le coran en n'y est pour rien ; certes, la parole divine reste pour une part mystique, mais c'est à ce niveau que les terroristes au nom de l'Islam tiennent à justifier leurs crimes. Outre ce janotisme spirituel, une outrance d'incarnation marque la littérisation de cette crise jusqu'à banaliser le sacré en raison de la panique ; la frayeur accrue annihile la raison et même la foi « *...un vieil imam éthique,..., déstabilisé dans ses fondements par la nouvelle cadence des mises en terre, chevrotant une fatiha avec une conviction de quelqu'un qui n'attend plus rien de bon, ni des hommes, ni de Dieu, ni du président,...* » (S.D.B. :30). Apostasier ou perdre foi dénote en une grande mesure l'acuité du désarroi : quand la vertu devient affaire non pas de foi mais de scepticisme généralisé, l'expression littéraire, quant à elle, frise, loin de la laïcité, un certain degré de fanatisme « *L'école coranique ou talmudique, ça oui, à condition toutefois que le maître soit un vrai mage et que les élèves portent le signe, l'étoile dans le creux de la main, sinon tu fabriques des fous et des assassins.* » (D.M.P. : 188). Aussi, une laïcité du système scolaire semble-t-elle être une urgence quitte à favoriser démence et carnage ; sinon, dans le cas inverse, magie et garde-fou sont à solliciter. En effet, au lieu de générer sérénité, et bien-être le spirituel génère force destructrice ; l'esprit divin est désacralisé et problématisé dans son essence par ce dit littéraire. Pour

ainsi dire, la désacralisation prend corps avec des clichés tant réflexif que sentencieux. L'Islam devient en filigrane suspect de brutalité de par certains us et coutumes : l'enjeu est l'exception; or, l'exception ne fait pas la règle «...nous étions des musulmans pacifiques, ne brutalisant jamais que nos femmes et nos sœurs et l'on n'égorgerait nos animaux que pour les manger...» (S.D.B. :208). De part et d'autre, un ancrage éthique dans la tradition ottomane incorpore rites profanes aux rites religieux sous un mode suggestif, et moins neutralisé :

« Quand même, nous gardons un bon souvenir des turcs. Nous tenons d'eux la chorba, la dolma, le chiche-kebab et les loukoums grâce à quoi nous nous acquittons honorablement du ramadan, notre mois de famine générale. (...)L'idée de passer l'éponge est ancrée chez les musulmans, le principe étant la foi produit les mêmes certitudes et les mêmes renoncements...En religion, le temps ne compte pas, l'ardeur est le principal. » (H. :208).

Ce passage rappelle, certes, le phénomène de discontinuité ou de *détemporalisation* dans le monde musulman actuel (M. Bennabi, *Op. cit.* : 11) ; mais il n'est en aucun cas question de : «Allah a dit : Remettez à plus tard ce que vous pouvez faire sur le champ, le blé pousse tout seul au paradis. » (D.M.P. : 86). A ce moment, faire la part des choses consiste à ouvrir non seulement la boîte des constances, mais aussi le livre saint pour dénigrer radicalement la constance dans son fondement. Entre Pis-aller et embarras, une prise de recul réflexive annihile la certitude, et fait penser au châtement et à l'anéantissement de par la folie religieuse :

« De fil en aiguille, de proche en proche, car il y a là un formidable raccourci, ne vont-ils pas envisager d'acculer Dieu à ce qui ne peut être qu'un terrible recul pour lui : faire cesser la vie ! Ceux qui tiennent à elle et à ses bontés en sont avertis ; Dieu n'est pas si résistants que ça, pas plus que l'homme devant la folie des cafards ; prions pour lui. Babel, Sodome, Gomorrhe, c'est pas si loin, Jéhovah n'en vint à bout que par une riposte disproportionnée. » » (S.D.B:442)

Eu égard aux deux premières constances, et au terme de ces moments de réflexivité, Sansal décrypte d'emblée leur fond par une sorte d'un jeu de désambiguïisation sémiosique « *Se dire arabe, musulman, algérien, c'est se proclamer invincible, immortel, et brillant.* » (D.M.P.: 292). L'équation se lit de deux façons, d'une part, un arabe se croit invincible ; un musulman se veut immortel ; et un algérien se doit brillant, d'autre part, l'identité engendre outre ces dispositions abstraites

d'appartenance et de foi, des dispositions psychiques ou morales de vertu et de bonne foi. Entre l'une et l'autre lecture s'incarne toute une idéologie d'acceptation et de refus de l'Autre ; entre un soi égocentrique ou narcissique « être immaculé ou psychopathe », et un soi unanime se trace une nette ligne de démarcation. Est-ce par dérision quant à l'image d'un soi national, ou par souci de traductibilité amplifiée des préjugés? En matière aussi bien d'identité que de religion, un défaut d'être affective est inscrit en filigrane dans les propos sansaliens; ce non-dit récapitule, à partir d'une sorte de gymnastique spirituelle, ou réflexive, la dissidence entre âme/corps du social en raison de l'ambivalence du croire. Qu'en est-il du monde matériel emblème du doublet *pouvoir-devoir* ? Se pense-t-il en termes de compromission ou d'asepsie (R. Barthes, 1964 : 138) ?

Sur la révolution, l'Histoire, et l'infaillibilité du Rais, Sansal interroge tantôt la souveraineté, à ses yeux arbitraire, tantôt les organes de la constellation politique en Algérie «Où en est l'Algérie après quarante années d'existence seulement ? Un désert dans un désert (...)» (E.F.A.C. : 147). Sans afficher a priori une affiliation politique, ou un choix idéologique quelconque, son dit est profondément imprégné par l'entendement des chroniqueurs ; le politique en tant qu'espace public est prôné en termes d'intermittence entre *polis* et *oikos* (espace publique/espace privé), ou entre *iségoria*, et *isonomia* (prendre parole/légiférer) (J. Baudouin, *Ibid.* : 139). Cette prédication à la fois authentifie et exemplifie dans une certaine mesure l'ironie du mythe participatif quant à la représentativité des citoyens par les instances étatiques ; l'économie du verbe « conquérir », « guetter », et « arranger merveilleusement » confisque indubitablement de son répertoire la plénitude juridique à la citoyenneté sociale :

« Le vendredi 16 novembre de l'an de grâce 1995 cède le lit à Aouel Djoumada de l'an 1415 de l'ère hégirienne. Un général et ses compagnons d'armes ont conquis le palais d'El Mouradia au terme d'une compétition électorale merveilleusement arrangée. C'était hier, un moment de liesse inoubliable. Les jours à venir seront décisifs pour le monde libre. Un certain Ouyaya guetteur de profession, est nommé à la tête du gouvernement. On dit de lui, partout, qu'il a pour mission de dépeupler la terre. » (E.F.A.C. : 19)

De surcroît, avec une forte modération suggestive « moment de liesse inoubliable », la citoyenneté politique contrecarre les droits de liberté en raison des aléas de la compétition électorale de 1995 ; quoi qu'il en soit l'intensité de la conjoncture politique à ce moment satisfait à un degré de proximité idéologique malaisée à partir d'un vote captif en faveur de l'Etat. D'où le regard introspectif sur les improbités dans le macro-système étatique algérien ; au lieu de garantir une autocontrainte collective cette instance machine un despotisme généralisé « *Le gouvernement d'Alger est un ramassis de vauriens qui fraude sur tout et va jusqu'à travestir la souffrance de ceux qu'il opprime en cachette.* » (E.F.A.C. : 109). Une sorte de marché atypique s'installe par défaut d'un stratagème coercitif ; c'est bien à ce stade que le consentement des gouvernés se voit trahi par une démocratie crisogène (J. Baudouin, *Ibid.* : 167) « *le navire Algérie était gouverné par des manchots doublés de bandits de grands chemins, c'était panique à bord.* » (H. :90). La crisogène étatique dans la pensée sansalienne réside dans l'être du pouvoir et non dans son paraître ; d'ailleurs cet être est fortement assimilé à l'être des gouvernants motorisés. La mécanisation du politique équivaut à une représentation artificialiste de la société « *...le représentant de l'Etat, une sorte de bailli motorisé appelé wali parce que ça ne veut rien dire depuis que le vocable ne désigne plus les saints de nos vieux villages.* » (E.F.A.C. : 21). Encore une fois, plus qu'un diminutif d'un vocable, le statut du wali, concerné par le pouvoir exécutif, est touché lui aussi par cette même péjoration ; son être se trouve minimisé, voire marginalisé car dépourvu des vertus. L'image du responsable reste à ce juste titre problématisée. « *(...) les peuples n'aiment pas que leurs commandants poussent le bouchon trop loin dans le ridicule.* » (H. : 168). Or, en raison de « *la folie des cafards* », susmentionnée, « *La démocratie naissante, au lieu d'arrondir les angles, a aiguisé les couteaux.* » (S.D.B. :74).

Un peu d'Histoire pourrait le cas échéant déployer les alibis de cette démocratie naissante, qui enserme le corps social dans ses réquisitions et ses codifications « *Ainsi, nous, nous savions ce qui nous pendait au nez en ces années glorieuses de soixante-dix, quand le Dictateur et ses hommes de main nous gonflaient la gandoura à la trompette.*

Le chant de la renommée est enivrant mais l'oeil n'est pas l'oreille.» (E.F.A.C. : 25). L'espace du visible contraint celui de l'audible en lui refusant toute autorité symbolique. Or, l'art du politique est d'être expurgé à partir d'un autre art, à savoir « *L'art de propagande consiste à fournir à chacun un morceau de mensonge et à laisser construire ensemble une belle fable.* » (D.M.P. : 73). Quoique le pouvoir est un mal nécessaire selon une maxime à tonalité méthodiste, le jeu politique consiste à dépérir « *des organismes omni-bus* », ou attrape-tout (J. Baudouin, *Op. cit.* : 225) en vue d'un consentement collectivisé du système en vigueur. A vrai dire, cet exercice tactique du pouvoir n'est qu'éphémère ; sa durabilité reste tributaire de la pertinence des décisions prises. De surcroît, le sensible devient d'un apport imminent quant à la survivance d'un tel ou tel macro-système ; toujours est-il, entre décider et exécuter pour les détenteurs du pouvoir, et son corrélat ouïr-lire (écouter/voir) pour les souches communautaires, l'exercice du pouvoir se doit de quêter leur adjonction quitte à être bifurqué, voire même démenti. En effet, face au défi de la démocratie, la montée du déterminisme politique exprime-t-elle une émergence d'un pouvoir coercitif, ou au contraire, un défaut de maturité intellectuelle? Qu'est ce que la précession du politique sur le social sinon cette *autoreprésentation symbolique* de cette même *institution* (J. Baudouin, *Ibid.* : 11). Ce lieu de figuration symbolique intériorise l'historicité de l'espace social ; l'être du social est incarné en l'être des chefferies paradoxalement mandatées pour conjurer la gestion de sa propre historicité, et par la même, ses aberrations « *Nous avons devant nous une aberration de l'histoire et nous l'abordions par une toquade, un élan de naïveté. Voilà en effet une région maintenue dans l'isolement et le dénuement le plus complet pour des motifs prodigieusement inconnus...Un complot, un plan, une volonté politique ne suffisent pas à maintenir un blocus aussi inflexible...Or, nous le savons, le régime algérien tue avant d'envisager d'autres solutions moins radicales.* » (D.M.P. : 217-218). Est-ce par défaut de saisie de la matrice symbolique de l'âme de la société en question que les mesures prises soient inopérantes, ou bien par inertie du principe de subordination en l'absence d'une

détermination sensée et judicieuse d'un *espace d'intelligibilité* sur le plan judiciaire ? « *la justice a-t-elle une saison au pays des injustes ?* » (.S.D.B.:349).

De quelle sorte d'injustice s'agit-elle ? Dans la sphère du pensable, du négociable, et du représentable se joue tout le dilemme ; d'aucune plasticité symbolique ne pourraient découler des systèmes d'action infaillibles pour générer « *La barbarie, la scélératesse, la misère, la froideur des bureaux, l'ivresse des possédants, la grandiloquence des caciques, le désordre des ordres finissants, [qui] chacun pour sa part nous déciment, nous paralysent, nous avilissent, nous insultent.* » (E.F.A.C. : 33) ; raisons pour lesquelles « *le pays se vide de sa jeunesse, et personne n'y fait rien,...* » (H. :48-49). Faut-il dérober la parole contestataire, ou du moins la déléguer à des professionnels politiques ? Toujours est-il, si la souveraineté du peuple est confisquée par une oligarchie politique suivant un mécanisme irréversible, le vouloir-s'émanciper se voit stérile « *Les réformes ne changent rien à rien lorsque le vieux se targue de neuf et le neuf d'éternel.* » (E.F.A.C. : 111). En effet, la gouvernabilité résiduelle dans un pays démocratique est en définitive l'origine de l'apathie civique. A la marge se forme un mouvement de rebelles pour que « *le peuple se donnerait enfin à voir dans sa nudité et sa plénitude* » (J. Baudouin, *Op.cit.* :250) ; dans ce sens, une certaine *communauté épistémique* prétend s'affairer à influencer l'action engagée sans pour autant témoigner d'une faculté à convertir les épreuves en programmes d'action constructifs : « *Pourquoi nous sommes-nous tus, nous, pauvres étudiants rebelles ? Nous avions la tête en capitolade, le cœur brisé, et la caserne nous attendait à la sortie. Nos amours étaient contrariées par la tradition, nos projets de fuite à l'étranger se compliquaient de jour en jour, nos rangs étaient sapés de l'intérieur par les barbouzes, nous étions traqués en ville. Comment croire en révolte quand tout va de travers ?* » (E.F.A.C. : 25-26). Empruntant des voies incertaines et contrastées, la révolte se dissipe par une dilution apparente du processus décisionnel « *La saleté, souveraine du pays, se rit de leur entêtement.* » (S.D.B. :20). De *l'imperfection* reste le maître mot pour appréhender

l'inter-dit politique « *trop de démocratie risque de tuer la démocratie* » (S. Huntington, Cité in J. Baudouin, *Ibid.* : 251).

Nonobstant la nébulosité de ce parcours démystificateur d'un inter-dit politique dans le dit littéraire sansalien, il reste à croire que cette parole provient d'un processus cognitif à la fois émiétté et désenchanté dans la mesure où elle est le lieu d'un engagement manqué « *Il n'est rien de plus douloureux que se lire avec les yeux de la vérité. Chacun sait que dans le déballage, seules les aberrations sont vraies. Pour qu'elle paraisse épique et belle, l'histoire est à regarder de loin, dans un balayage rapide.* » (S.D.B.:278). Mais où résident les yeux de la vérité si le déballage littéraire reste pour l'essentiel fantasmagorique? Comment les aberrations se lisent-elles si la vérité est l'apanage du ouïr-lire? Emoussant la faculté critique, un balayage de l'histoire se fait sous un écran à sévérité ascétique; dans ce sens le *montré* se rencontre aléatoirement avec le *dire* dans une sorte de scission entre paillettes du spectacle et effusion émotionnelle. Au demeurant, dans cette sémiosphère une crise de représentation esprit public/esprit politique affecte la scène médiatique à partir d'un logos a contrario absurde; étouffer l'opinion publique par l'imprimé n'est en définitive qu'une confiscation verbale de l'ordre du politique « *L'Algérie est morte sous le mensonge; le dire ainsi n'est vérité que pour les malheureux (...)* On ne peut agacer un peuple en folie et des chefs aux abois et prétendre aux applaudissements. » (S.D.B.:278). Sans épargner aucun effort pour dire avec une vigilante conscience critique la folie du peuple, quant au désarroi constitutif du dispositif symbolique d'auto-représentation, et les abois des chefs, quant à l'opacité du processus décisionnel; « *..., la presse; [quant à] elle ne connaît que la virulence; elle est dans la puberté et en cela est difficile à vivre.* » (S.D.B. :39). Quoi qu'il en soit, la presse est l'emblème d'un bipolarisme spirituel; comme elle incarne la conscience du peuple en relançant la curiosité publique, elle corrobore sa complicité avec l'idéologie politique de l'Etat-nation. De part et d'autre, elle tend à maintenir le cap d'une information à tant empirique qu'inédite sans rien céder aux sirènes des tintamarres « *La réponse de l'organisation tomba le lendemain. Elle empruntait le canal du journal gouvernemental, Le combattant du djihad, par*

*lequel la Vérité coule sur le pays. Sous le titre Il y a presse et presse,...» (H. :208). Incontestablement, la presse étatique succombe dans une certaine mesure à un pilotage synoptique de la raison dominante, et indépassable du jeu politique. Point de complaisance ou de totalisation dans une parole singulière entre conscience du pouvoir et celle du social à moins que la compromission soit aménagée dans le cadre du négociable; la persuasion politique, quant à elle, confronte inlassablement non seulement le consentement du corps social, mais aussi leurs mythes instituants : « l'art du pilotage ne se ramène pas à un problème d'information : non seulement le gouvernant ne peut, de là où il parle et décide tout savoir, mais combien même cette opacité constitutive du social se trouverait levée par une information idéale (...), il ne pourrait au nom de celle-ci prétendre avoir raison tout seul.» (D. Bougnoux, Op. cit. 88). Aussi, du même ordre que le législatif, l'exécutif, et le judiciaire, la presse équivaut-elle à une autre sorte de pouvoir ; elle cautionne sur l'aménagement d'un certain espace public porteur d'une identité politique et d'un sentiment national. Or, pour Sansal, il n'est pas toujours évident de synchroniser ces sortes de pouvoir les uns avec les autres « La vérité est qu'après avoir épongé les pépettes du pétrole, les défroqués du parti unique (...) s'appliquent à jouer la division et à faire des chambards pour annihiler l'effort de vérité.» (S.D.B. :37). A y croire, le hic d'une vérité escamotée est d'ordre économique. Où réside, alors, l'arcane d'une telle confiance ? Sans que le *soi national* ne soit offensé, les ficelles de la vérité résident dans les agendas économiques de l'ex-parti unique, ou dans *la politique économique* (Ch. Gide, 1931), de relance ou de l'interventionnisme de l'Etat : « Le socialisme était à l'honneur, avec ses pénuries, ses chants, ses rumeurs. Il occupait les esprits jusqu'aux mots croisés d'El Moudjahid, le journal du peuple. (...) Le socialisme à l'algérienne, quelle trouvaille ! On savait tout, on pouvait tout, on ne se refusait rien. » (D.M.P.:28-29). Mettre à nu l'économie socialiste à l'algérienne, comme le baptise Sansal, consiste à stigmatiser les slogans, et les rumeurs sur l'omniscience, ou l'omnipotence de ce système déchu sur la scène économique nationale. Certes, à un certain moment l'enthousiasme et le zèle pour ce système ébranle les esprits jusqu'à même friser leurs hobbies, mais en économie tout est*

éphémère « A ceux qui s'en inquiètent, des nostalgiques de la mamelle socialiste ou des sans-le-sou, les bazaris jurent que c'est ça l'économie de marché...Leurs complices du gouvernement, qui ont fini de chanter la dictature du prolétariat, apportent de l'eau à leur moulin en discourant jusqu'à ruiner le gosier. » (S.D.B. :25). Instrument de violence politique (J. Fontanel, 2005 : 40), l'économie en orbite, socialiste ou de bazzari fut-elle, tend à échafauder des réseaux de standardisation des affaires mais en faveur d'un enrichissement clandestin et illicite : « Encore un mystère de la main invisible du marché, les bazaris d'Alger édifient des fortunes sur la pacotille dénigrée. Vite fait bien fait est le secret des affaires. (...) On imagine la tête du gabelou s'escrimant sur des papiers truqués et celle du receveur des impôts perdu dans ses fausses adresses. (...) plus un système est fermé, plus il y a de petits génies pour y percer des trous. » (E.F.A.C. : 60-61). A cet effet, les laissés-pour-compte de la société marchande s'ensuivent a contrario des brigues et des manigances avec les services douaniers ; en ce sens, la conscience collective se perd dans les leurre de par les lests d'un système économique imposé par les contingences de la mondialisation. Sansal, en tant qu'économiste avant même d'être un homme de lettres, apporte des enseignements quant à la performativité de ce système, et avertit par là même les naïfs

« L'oecuménisme des bazaris est vaste mais le dessein crapuleux ; il faut en informer les naïfs pour qu'ils sachent ce que nous coûte leur penchants à fraterniser sur de simples oui-dire. Dites leur aussi que là où il y a des arrière-pensées, on ne saurait trouver des idées pour avancer. A ceux qui ont tout perdu, dites-leur bien de veiller à leur âme, derrière chaque bazzari suceur de sang, il y a un mollah voleur d'âme. » (S.D.B:440).

Au demeurant, désinvolture et pesanteur à la fois singularisent la pensée esthétisante du politique chez Sansal ; sans que le souci de minutie épistémique soit en vigueur. A vrai dire, Sansal conçoit sarcastiquement l'économie de bazzari à l'algérienne en projetant certaines de ses conséquences sur l'ambiance générale du pays ; ambiance entendue au sens d'atmosphère et de turbulence, « ou alors c'est la sécheresse, Alger est dans la phase anhydre de son cycle climatique, l'eau manque, l'air est malsain. » (H. :172). Or, « L'Algérie est engagée dans un vaste programme d'assainissement soutenu par le FMI et vous en connaissez la rigueur. (...) L'Algérie est riche de

*gisements, ses lois sont exemplaires et ses travailleurs impatients de montrer de quoi ils sont capables après tant d'années à rien foutre... » (E.F.A.C. : 51-52). Un cercle vicieux affecte aussi bien la politique de gestion des ressources humaines que des ressources matérielles jusqu'à solliciter l'aide du Fonds monétaire international. Nonobstant l'installation de ce nouveau stratagème, le défi reste soulevé par défaut de main-d'œuvres volontaristes; aux yeux de Sansal, la crisogène économique-financière est aussi d'ordre mental « *L'absentéisme ; dans les ruchées des bureaux enregistra un pic ; faute de combattants, il passa inaperçu ; la peur abolit les frontières et rend le regard fuyant.* » (S.D.B.:129). Quelles qu'elles soient l'acuité de la crise, et la ténacité de la censure chez Sansal, ses intentions sont loin de sonder le pour et le contre à l'égard des agents économiques ; sa conscience artistique semble être affectée moins par la politique de mangement que par la scélératesse et l'avidité des gens « *Dans cette ville malade d'opulence, la mafia politico-financière se porte à merveille.* » (S.D.B.:134). Dans cette ambiance mafieuse, le prix du silence et de l'indifférence est trop lourd de conséquences, dont un synopsis allégorique récapitule d'emblée les défauts d'être d'ordre fonctionnel :*

« L'agriculture est un vice qui n'a plus de troupes. L'industrie bricole dans le vacarme et la gabegie. (...)Le commerce est mort de mort violente, les mercantis lui ont ôté jusqu'à la patente. (...)Soyons justes, on ne saurait être commerçant florissant et se tenir infamie ; l'environnement est mafieux, le mal contagieux» (S.D.B. :25)

Conformément à l'ordre de cette réflexion, en quoi réside le vice de l'agriculture ? La réponse est, d'une part, dans : « *quelle malédiction ? La révolution agraire !* » (E.F.A.C. : 33), d'autre part, dans la nostalgie pour la postérité agricole perdue : « *il reste rien de ce paradis colonial. Le béton l'a bouffé et ce qu'il a épargné, les bidonvilles l'ont avalé.* » (S.D.B. :395). Sans que l'urbanisme, et l'architecture de la ville ne soient pas battus sur la brèche, être sur la brèche reste pour l'essentiel dans le domaine de l'industrie un rêve chimérique non seulement par gabegie « *Les vieilles usines de l'ère socialiste les avalent le matin, les régurgitent le soir après les huit heures de broyage inutile.* » (H. :48-49), mais aussi par défaut de transports, ou de travaux publics « *Regarder à l'heure corrigée des grèves suffit pour partir et arriver à point. En Algérie,*

la chose est insoluble. (E.F.A.C. : 94). A ce sujet, l'industrie automobile donne lieu à une forte stupéfaction de par la démesure des dispositifs mécaniques dévastés :

« La proportion d'autocars et de camions est stupéfiante ; sur le plan économique, rien ne la justifie, sauf la débauche socialiste passée ; au regard de la technique du monde mécanique, on reste coi ; ces choses ne font pas parti du monde mécanique ; dévastés, fumantes, puantes, pétaradantes, elles brimbalant vaille que vaille, au caprice de leurs embarras, en s'émiettant au fil des jours » (S.D.B. :24)

Si ces faits trouvent dans une grande mesure une certaine logique d'être dans la débauche socialiste, ils s'intensifient à cause d'un autre défaut d'être : *« L'hémorragie des cerveaux avait le vent en poupe, encouragée par les illettrés du pouvoir. » (D.M.P. :30).* Mais quel message pourrait-il être adressé aux illettrés du pouvoir ? *« à ces gens, il manque un boulon et c'est dans les ossements qu'ils le cherchent. Ils regardent la vie comme due à la mort en Dieu voient un liquidateur de compte. » (S.D.B. :29).* A ce niveau, une parole empesée tend à ajuster le flux de la pensée politique à celui d'une spéculation métaphysique. A cela se rajoutent quelques poncifs d'ordre éthique quant à la performativité de l'économie arabo-musulmane ; le sexisme travestit les normes doxiques, et modélise la pensée par une sorte d'autoritarisme virtuel *« le jour même, j'ai tout compris de l'économie arabo-musulmane : au boulot comme au foyer les hommes causent, les femmes bossent, et il n'y a de repos domicinal pour personne. » (H. :48-49).* Il va sans dire que ces poncifs en tant qu'idéologèmes manifestent la comédie des rituels par défaut d'une cristallisation manifeste des pivots de fonctionnalisme entre modalités de pouvoirs/devoirs.

A terme de cette réflexion aussi nuancée sur les idéologèmes dans l'écrit sansalien, force est de constater *« qu'une propriété singulière de la langue est justement d'être un pouvoir clandestin. L'exercice de la langue est celui, non implicitement déclarée d'une suprématie. » (Cl. Hagège, 1985).* Ce pouvoir clandestin émane de son parti pris sentencieux à l'égard de l'être et du paraître du politique. Interrogeant pour l'essentiel les défauts d'être de ce pouvoir, sa politisation du littéraire ou son esthétisation du politique va de soi eu égard de ses prérequis économique-politiques. Or, de par sa conscience artistique et économique, il conçoit à travers ses écrits une sorte de

phénoménologie sociale pour joindre dans ce sens la vision de Roland Barthes : « *L'écriture [littéraire], étant la forme spectaculairement engagée de la parole, contient à la fois, par une ambiguïté précieuse, l'être et le paraître du pouvoir, ce qu'il est et ce qu'il voudrait qu'on le croie : une histoire des écritures politiques constituerait donc la meilleure des phénoménologies sociales.* » (R. Barthes, 1972 : 24-25).

La rationalité programmatrice chez Sansal se présente sous un simulacre polémiste, en s'écartant du moindre sentimentalisme, à la moindre compassion, à la moindre faiblesse envers les êtres fictifs et le sort qu'il leur réserve l'intentionnalité programmatrice. Aussi, en laissant parler la part la plus sombre de soi au travers des rouages de la machine pathétique, Sansal démystifie-t-il la vérité tout en faisant parler l'Histoire, et le soi national, car « *valeur d'échange et, comme le reste, valeur de réalité, le travail d'écriture n'échappe pas aux conditions politiques de cette inhumanité.* » (N. Fares, 1976); condition sin qua non pour user du pathos et de l'éthos de l'instance esthétique pour à la fois ratifier et nuancer l'écriture littéraire.

« La critique complète n'est peut-être ni celle qui vise à la totalité (comme fait le regard surplombant) ni celle qui vise à l'intimité (comme fait l'intuition identifiante) ; c'est un regard qui sait exiger tour à tour le surplomb et l'intimité, sachant par avance que la vérité n'est ni dans l'une ni dans l'autre tentative, mais dans le mouvement qui va inlassablement de l'une à l'autre. » (J. Starobinski, L'œil vivant I, 1961, Cité in J. Bersani, et al., 2003 : 829).

Entre intuition identifiante, et regard surplombant, un glissement méthodologique du corps au corpus engendre tant une tentative de totalisation sémiotique qu'une volonté de joindre l'âme à la forme dans une re-présentification d'un projet créatif dans un monde singulier des plumes. Singularité tant de la visée que de la saisie ébranle certainement les esprits pour faire en sorte que cette forme d'esthétisation recherchée brosse l'embarras du processus d'intellection littéraire. Du déjà-dit au déjà-pensé, Sansal projette tacitement les jalons d'une réflexivité tant répétitif qu'inventif dans le sens où le dire fictionnel se modélise à la fois à partir des artifices et un faire institutionnel. De l'intentionnalité narrative dans le méta-texte esquisse les arcanes d'une pensée esthétisante en mouvance ; laquelle pensée problématise l'artefact

textuel en pathémisant les géographies psychologiques. Ainsi, au travers le dessin des paysages d'âme ésotériques, Sansal conçoit leur mode d'être comme corrélative de cette inhumanité imposée et par une certaine schizophrénie collective, et par les lests d'une politique d'être défectueuse sur tous les plans. A commencer par l'incarnation de la chrono-topie comme forme de vie, l'effet-sujet dénote que la machine passionnelle est le vrai miroir de cette anarchie générale prévue par le système en vigueur. De surcroit, les interférences discursives intensifient la manifestation de l'interdit sur l'Histoire officielle et sur les idéologèmes. En effet, l'écrit sansalien tient à une rationalité programmatrice vertigineuse de par une éthique de co-présence douteuse.

CONCLUSION

«La figurativité (...) est cet écran du paraître dont la vertu consiste à entrouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre-sens. Les humeurs du sujet retrouvent alors l'immanence du sensible.» (A. J. Greimas, 1987 : 78).

Sous cet écran du paraître, l'immanence du sensible chez Sansal s'incarne par une figurativité tantôt exubérante par un cogito auctorial nuancé ; il l'est en traduisant l'invisible au travers d'une réflexivité énonciative accentuée, tantôt symptomatique quand le devenir des êtres fictifs se mêle avec celui des étants, entre autres les édifices, pour faire manifester sous un timbre satirique un mal-être d'un être au monde réel. A vrai dire, l'imperfection au sens holistique du terme est sciemment esthétisée dans le dit fictif pour dire non seulement un déjà-dit, et un déjà-pensé, mais aussi un interdit sous un simulacre d'inter-dits.

Outre les humeurs aiguës du sujet créateur, une psyché vertigineuse, de par la négativité d'une mise en perspective du vraisemblable, est jointe à une intuition d'indifférenciation à l'égard d'un certain savoir collectif usé. Toujours est-il, la représentativité du geste perceptif auctorial semble être traduite à partir d'un flux de pensées souvent travesties en modulant l'institué sous une sorte de programmation subversive quitte à déranger certains esprits ; laquelle programmation revêt ad hoc le corps textuel d'une coloration tant philosophique que métaphysique. Quoi qu'il en soit, cette volonté de distanciation et de prise de recul est en soi un engagement ouvertement prononcé dans la mesure où loin des aléas du métier d'écriture le contingent et le sibyllin se déploient côte à côte dans les entrailles textuelles. A vrai dire, le simplisme heuristique qu'enveloppent les états de sens tant de l'abstrait que du concret est supplanté par une présentification emberlificotée des êtres et des étants à la manière chirurgicale. Sansal en ce sens exhibe une pensée dialectique et concluante sans pour autant octroyer au régime de la fictionnalisation une marque d'un écrit hallucinateur. Ainsi, les empreintes d'une sémosis ultrasensible à la corporéité et aux dynamismes des êtres et des objets sont à suspendre au profit d'un

hermétisme méditatif sur leur condition d'être. A ce niveau, Sansal force la totalisation sémiotique en prévenant le défaut d'être des phénomènes tant langagiers que comportementaux.

Quant aux phénomènes langagiers, le déjà-dit s'éloigne astucieusement du déjà-pensé ou du déjà-exprimé en préluant un impensé énigmatique, dont une méditation à l'échelle des interstices esquissant et des paysages mentaux, et des paysages physiques. Sans projeter la part la plus sombre des déjà-pensés dans ces déjà-dits, le défaut d'être du dit reste à la fois de l'ordre du dicible, et du pathétique en orientant l'instance esthétique vers une mise en perspective expansive tantôt scandalisante, tantôt prometteuse. Dans ces déjà-dits, la matérialité figurative engendre l'âme ou la substance des êtres et des étants ; la corporéité se voit spécifier par une existence tant virtuelle « paradis, terre promise ou éden, lieu symbolique d'un arbre », qu'actuelle celle des barbares et des Harragas. Or, les phénomènes comportementaux s'appuient sur le principe que l'essence prime sur la matérialité ; ainsi, la profondeur du flux perceptif prend corps au travers d'une étendue de l'ordre du cosmique, voire chronotopique. En vue d'une totalisation sémiotique, la conscience perceptive se maintient aussi bien en amont qu'en aval d'un certain hermétisme autotélique à partir d'un stratagème contemplatif tantôt cumulatif, dans le sens de régulariser l'optique par le biais de l'incarnation de l'historité de chacun des êtres fictifs, et dont la carrière miroite in extenso l'Histoire des lieux ; tantôt totalisant en débouclant les rouages de la machine véridictoire. Loin du dynamisme incantatoire de cette incarnation fictive, l'authenticité de cette « machine paresseuse », où le fréuissement autotélique prend place, tient à la vertu maïeutique ; celle-ci suscite des évaluations sur le monde réel avec des prises de positions qui permettent de cerner non seulement les paysages mentaux des êtres, mais aussi leurs dérisions. Quant aux objets saisis par le regard soit accidentellement, pour faire allusion à une rencontre hasardeuse ou occasionnelle, soit de façon particularisante, pour traduire les absurdités du monde réel frôlent l'obscurantisme de la pensée au détriment de la toute netteté, ou transparence. A vrai

dire, la plénitude d'un investissement de l'être de l'auteur se trouve ébranlée par la déficience d'une appréhension métaphysique du monde ; cette dernière tient à une géométrie vertigineuse dans l'examen microscopique des êtres de par leur chosification jusqu'à nuancer leurs essences, et problématiser même son être le plus intime. En rapport avec une certaine dissémination des repères, une technique de faisceau ou d'appréhension dissipe l'effet de suspense lié à une vérité insaisissable d'un univers passéiste, laquelle appréhension consiste en une révision tant partielle que plénière des défauts d'être conçus à partir du geste perceptif au travers d'une épistémè ou de pressentiments personnels. Le jeu de sculpture des êtres, à ce niveau, trouve sa raison d'être en transfigurant les «*êtres bobines*», ou «*êtres de carton*» en des emblèmes de l'imperfection ; en des corps en petitesse pétrifié et sclérosé par un mal-être.

D'où l'insistance sur le caractère itératif du monde routinier, où l'atmosphère pesante du désarroi modélise une sorte de dramatisation du fictif par le biais d'un certain jeu de contraste à parcours arithmétique des actes. Dans ce sens, le refus d'une linéarité temporelle par un télescopage forcé entre présent et passé traduit forcément ce dérangement de l'existence même, à savoir «*la fatalité ou la temporalité circonscrite*». Dans une rythmicité complexe et élastique d'un temps à l'état sauvage, un temps découpé s'installe avec une fluidité extrême suivant «un mouvement des astres» pour caricaturer le dispositif symbolique d'une domestication temporelle. Conformément à cette image sarcastique à l'égard du temps cyclique, un brouillage des acrobaties de la temporalité selon la conception sansalienne brutalise les sensibilités et les consciences. Il en est ainsi en interrogeant la substance réflexive de la temporalité même, qui provient de cette attitude à la fois dénonciatrice et incitatrice à l'égard d'une certaine constance, ou de la mêmeté «*identité par idem*». Or, la *Timée* se trouve dénigrée par la référence à une atemporalité fictive qui abolit le rythme naturel des choses ; le cogito temporel porte sur les moments d'oisiveté, voire de l'imprévisibilité de l'avenir, de l'écoulement du présent, et de

l'irréversibilité du passé et sa part écrasante. Ainsi, de la volonté de domestication de ce temps émietté s'installe une sorte de technème de sa politisation, et par là même de sa formalisation avec l'espace. De surcroît, la conscience historique de Sansal projette dans l'avenir les tares du présent non pas comme une émanation, mais comme une suite logique d'un passé restauré dans sa présumée authenticité. A ce niveau, la conscience historique médiatise cette authenticité factuelle par une proprio-ceptivité trans-subjective en ressaisissant l'impensable légendaire du passé en dépit de l'imbroglio des repères ; d'où l'historicité abusive des péripéties légendaires. Ainsi, cet impensé clandestin émane de cette culture culturante, dont l'ensemble des intentionnalités historiennes requièrent moins l'âme d'une époque historique qu'un imaginaire collectif sur un passé en apparence glorieux mais au fond frauduleux ; une sorte d'engagement déguisé sous forme de mémoire en chantier, ou de dit révisionniste en actes renferme ostensiblement ce trouble de conscience historique. Par rupture dans le continuum mémorial, une mise en schémas historique par le fictif sansalien s'offre, certes, comme un palimpseste référentiel, mais elle reste un repère intangible de par les procédés d'esthétisation.

A vrai dire, certaines distorsions ou contre-vérités sont cristallisées dans le dit sansalien par à la fois des inter-dits, et des dits interdits. Quant aux inter-dits, ils s'inscrivent dans le texte sous un moule singulier d'hétéro-référenciation d'une certaine parole suggestive de l'interdit. Occasionnant une réécriture spéculative ; le dire littéraire en ce sens déploie en profondeur une sorte de négativité suggestive de cette force caustique de la parole empruntée ; convertie en une demi-réfutation disséminatrice, une autre force de discontinuité et de pluralité à la fois singularise l'emprunt d'autres modes de réflexivité artistique pour questionner l'institué même dans le dit fictif. Dans une sorte de transparence épistémique à un artefact consubstantiel, cette filiation intersémiotique rompt la praxis énonciative antérieure du texte, et fait appel à des univers de références réactualisés ; le dialogue se convertit en une forme de « *ré-énonciation* » individuelle d'un *substrat textuel et culturel collectif*. Dans les méandres du factice, un certain faire institutionnel hybride légitime

l'investissement d'une parole ésotérique sur l'interdit ; politisation du littéraire ou esthétisation du politique va de paire quand l'irréversible mouvement de l'existence devient l'apanage d'un cogito sentencieux ou moralisateur du sujet créateur. Dans la sphère du pensable, du négociable, et du représentable se discute l'infailibilité d'un régime politique en crise; d'aucune plasticité symbolique ne pourraient dissimuler la crisogène politique en faisant apparaître les contradictions qui gisent au cœur des représentations institués. Ainsi, fut-ce brouillage pamphlétaire, ça ne serait ce qu'en terme d'apothéoses fictifs, les idéologèmes sont imprégnés dans le littéraire par une sorte d'exhibition volontairement outrée en déconcertant la positivité d'un imaginaire collectif. Nonobstant l'effet a contrario dans l'entendement persuasif, une élasticité vigoureuse nuance la littérisation du politique, et rationalise sa codification textuelle. D'où l'hardiesse et la limpidité des idéologèmes tenus au fil de la trame fictive quitte à ne pas ratifier le parti pris; d'ailleurs, ce que gagne le discours idéologique en crédibilité, le perd partiellement la fictionnalisation dans son fond d'aplomb. Le propos politique tend à s'inventer des prétextes pour se manifester sur la scène diégétique, notamment en récapitulant d'emblée des prises de positions sansaliennes dans le Sacré collectivisé. Or, à certains égards l'égaré dans le no man's land fictif est rattaché à une certaine référenciation allégorique au monde des animaux. Objet de compensations affectives ou de quête intérieure, la représentation animale littéraire se dramatise en évoquant l'être traqué aux prises avec son mal-être. D'où un trope littéraire du dynamisme ontologique pour l'expression d'un système de valeurs et de valences. Dans les rouages de la machine figurative des états affectifs d'êtres, une vacuité des passions ressentie avec une intensité perceptive atone (le ne pas devoir/ou ne pas pouvoir faire), dont le contingent de la liberté exprime une sorte de fermeture maximale -à valeur rétrospective- des passions chiasmiques et orgasmiques, voire successivement l'ennui et l'indifférence, qui naissent d'une motivation intense de tout vouloir savoir. Ces nouveaux affects enthousiasmiques du sujet pathémisé mettent en relief une valeur mathésique et cognitive du faire en vertu de la détection de l'identité d'autres êtres et étants. La mémoire affective se nourrit des aléas de l'imaginaire

individuel, et se ratifie par des plongées délibérées dans les méandres de la mémoire collective.

A l'instar du registre olfactif et visuel modélisant les rouages de la machine passionnelle dans le fictif sansalien, le topique épouse ce même registre pour miroiter en même temps cette mise en abîme du pathique dans le texte. Avec un enchevêtrement de l'ancien et du contemporain, la spatialité intensifie le drame par des canevas délocalisateurs entre un univers de valeurs éventuellement menacé, soit en décomposition ou en construction ; dont le souci est de restaurer le sens de la vie - une présence peu ou prou pleine des valeurs- dans la stabilité des axiologies collectives.

Force est de constater que la figurativité chez Sansal sous l'écran du paraître tend à entrouvrir, et à laisser entrevoir, grâce ou à cause des défauts d'être cosmiques, comme une possibilité d'outre-sens. Certes, l'immanence du sensible dans le littéraire dépend en partie des humeurs du sujet créateur, mais elle est pleinement l'apanage de l'appréhension de l'instance esthétique. D'où la nécessité d'interroger le littéraire, spécialement à caractère pamphlétaire, comme attribut d'un cogito trans-subjectif articulant un Je avec un Tu auctorial.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES**Corpus :**

Sansal (B.), Le serment des barbares (*S.D.B.*), Gallimard, Folio 3507, 1999

Sansal (B.), L'enfant fou de l'arbre creux (*E.F.A.C.*) Gallimard, Folio 3641, 2000

Sansal (B.), Dis-moi le paradis (*D-M.P.*), Gallimard, 2003

Sansal (B.), Harraga (*H.*), Gallimard, Folio 4498, 2005

Bibliographie : ouvrages et périodiques

Abdou Zeid (N.), Critique du discours religieux, Sindbad, Actes Sud, 1999

Adam (J.M.), Linguistique et discours littéraire, Théorie et pratique des textes, Larousse, 1976

Adam (J.M.), Les textes : types et prototypes, Nathan, 1992

Albert (M-C), et M. Souchan, Les textes littéraires en classe de langue, Hachette, 2000

Alexandra Kazi-Tani (N.), Mythe et politique dans les romans de Seydou Badiou, OPU, Alger,

Alleau (R.), De la nature des symboles, E. Flammarion, Paris, Ed : De poche, 1958-1997

Amossy (R.), Stéréotypes et clichés, Paris, Nathan, 1997

Amossy (R.), (sous dir. de) Images de soi dans le discours : la construction de l'éthos, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999

Amossy (R.), L'argumentation dans le discours. Discours politique, Littérature d'idée, Fiction, Nathan, 2000

Angenot (M.), *La parole pamphlétaire, Typologie des discours*, Payot, Paris, 1982

Anraix-Jonchière (P.) et al., Poétique des lieux, CRLMC, PUBP, 2004

Anscombre (J.C.), et Ducrot (O), L'argumentation dans la langue, Liège, Mardaga, 1988

Anzieu (D.), Psychanalyse du génie créateur, Paris, DUNOD-Bordas, 1974

Aristote, La rhétorique, Livre de poche, 1991

Austin (J.L), Quand dire c'est faire, Seuil, 1970

Authier-Revuz (J.), Ces mots qui ne vont pas de soi, Boucles réflexives et non coïncidences du dire, Larousse, 1995

Bachelard (G.), L'eau et les rêves, Paris, José Corti, 1942

Bakhtine (M.), Esthétique de la création verbale, Gallimard, 1978-1984

Baraquin (N.), Laffite (J.), Dictionnaire des philosophes, Armand-Colin, Paris, 1997-2000

Barthes (R.), Essais critiques, Seuil, 1964

Barthes (R.), Le degré zéro de l'écriture, coll. Essais, Ed : Seuil, 1953-1972

Barthes (R.), Critique et Vérité, TEL QUEL, Seuil, 1966

Barthes (R.), S/Z, Seuil, Paris, 1970

Barthes (R.), De l'œuvre au texte, Seuil, 1971

- Barthes (R.), *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973-1993
- Barthes (R.), Article « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis, Corpus22*, 1975
- Barthes (R.), *Poétique du récit*, Seuil, 1977
- Barthes (R.), *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984
- Barthes (R.), « La mort de l'auteur » in *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984
- Barthes (R.), *L'aventureuse sémiologique*, Paris, seuils, points, essais, 1985
- Barthes (R.), *Littérature et Société*, coll. Essai, Points, Ed. Seuil, 1985
- Bataille (G.), « L'interdit et la transgression », in *L'érotisme*, coll. 10-18, 1965
- Biban, Boualem Sansal dans les faubourgs d'Alger, in *Républicain Lorrain*, 1999
- Boualem Sansal, le conteur insolite, *El Watan*, éd 24 septembre 2000
- Baudoin (J.), *Introduction à la sociologie politique*, Ed : Seuil, Essais, 1998
- Bellemin-Noël (J.), *Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1979
- Bennabi (M.), *Le problème des idées dans le monde musulman*, Ed : EL BAY'YINTE, Alger, 1990
- Benoist (L.), *signes, symboles, et mythes*, PUF, Que sais-je ?, 1975-2003
- Benoit (D.), *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Inédit : Essais, Ed : Seuil, 2000
- Benveniste (E.), « Le langage et l'expérience humaine », *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, Coll. » Diogène, 1966
- Benveniste (E.), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, (Tel.), 1974
- Bergez (D.), et al. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Nathan, 1990
- Bergson (H.), *La pensée et le mouvant*, PUF, Paris, 1938-1987
- Bergson (H.), *Les deux sources de la morale et de la religion*, PUF, 1962
- Berques (J.), *Langages arabes au présent*, NRF, Paris, Gallimard, 1974
- Bersani (J.), et al., *La littérature en France depuis 1945*, Arnold, 2003
- Berterand (D.) *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris, 2000
- Bessière (J.), *Récit et Histoire*, PUF, Paris, 1984
- Bessière (J.), *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Mardaga, 1990
- Blanchot (M.), *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959
- Blanchot (M.), *L'espace littéraire*, Folio, ESSAIS, Paris, 1988
- Blanckman (B.), *Les fictions singulières étude sur le roman français contemporain*, Prétexte Editeur, Paris, 2002 ;
- Bonn (Ch.), « Paroles Déplacées », in *Migrations des identités et des textes*, 2004
- Bordas (E.), et al. *L'analyse littéraire, Notions et repères*, Nathan, 2004
- Bouggera (T.), *Le dit et le non-dit*, OPU, Alger, 1989
- Bougnoux (D.), *Introduction aux sciences de la communication, Approches*, Casbah Editions, Alger, 1999

- Bouleau (Ch.), Charpentes : la géométrie secrète des peintres, Paris, Seuil, 1974
- Bouraoui (H.), "la littérature maghrébine du dedans et du dehors du champ critique", in *Présence critique*, n°14, 1977
- Boutaud (J.J.), *Sémiotique et communication. Du signe au sens*, l'Harmattan, Paris, 1998
- Bouveresse (R.), *L'expérience esthétique*, Paris, Armand-Colin, 1998
- Bouzar (W.), *Texte ouvert sur l'intertextuel*, in *Discours en/jeu(x) Intertextualité ou Interaction des Discours*, OPU, 1986.
- Brandt (P. A.), "Réflexions sur le sens, le sujet, et le temps. Les contraintes discursives" (Sous la dir.de) A. Nowotna (M.), *Le sujet, son lieu, son temps. Sémiotique et Traduction littéraire*, Ed : PEETERS, Paris, Louvain, 2002
- Brandt (P. A.), *Réflexions sur ce sens, le sujet et le temps. Les contraintes*, (sous la Dir. de) Decrosse (A.), *L'esprit de société*, coll. Philosophie et langage, MARDAGA, Liège, 1993
- Breton (PH.), *L'argumentation dans la communication*, Approches Casbah Editions, Alger, 1998
- Brunel (P.), *Butor L'emploi du temps, le texte et le labyrinthe*, PUF, Paris, 1995
- M. Butor, Le livre à venir, Répertoire IV, Minuit, Paris, 1974*
- Cahiers de Narratologie. Nouvelles approches de l'intertextualité, n°:13, CIVCPLES, EA n° 3159, 2008*
- Charles (M.), *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1997
- Chaulet –Achour (CH.), *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Bordas, 1990
- Chaulet Achour (Ch.), « *L'écrivain comme traducteur* », in *El-MUTARGIM*, revue de traduction et d'interprétation, n°=6, université d'Oran, octobre-décembre 2002
- Collet (P.), "Les avatars du corps romanesque au XX s, in *Le corps*, V.II, 1992
- Compagnon (A.), La seconde main ou le travail de la citation, Paris, Seuil, 1979*
- Compagnon (A.), *Le démon de la littérature et sens commun*, Essais, Seuil, 1998
- Compagnon (A.), « La notion du genre », in *Cours " la mort et la résurrection de l'auteur*, 2007
- Coquet (J.C.), *le discours et son sujet*, 2, Paris, Klincksieck, 1989
- Coquet (J.C.), « Qu'est-ce qu'un objet de recherche », *Hors cadre*, Université de Paris III, n°10, 1992
- Coquet (J.C.), *La bonne distance selon l'homme et la coquille de Paul Valery*, PUF, 1997
- Coquet (J.C.), *La quête du sens, le langage en question*, Formes sémiotiques, PUF, Paris, 1997
- Costantin (M.), et al. (Sous la dir. de) Coquet (J.C.), « Du corps présent au sujet énonçant », *Phénoménologie du Discours*, l'Harmattan, 1996
- Coste (D.), *Lector in Figura : fictionnalité et rhétorique générale*, in *Lectures, Systèmes de lectures*, 1984
- Courtès (J.), *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Hachette, coll : langue, linguistique, communication, Paris 6, 1976

- Courtès (J.), Greimas (J.A.), Dictionnaire raisonné de la théorie de langage, V.II, Paris, Hachette, 1996
- Cros (E.), La socio-critique, L'Harmattan, 2003
- Cwiktorowioez, (F.C.), Enonciation, discours, et stratégies identitaires, une phénoménologie de l'altérité dans l'œuvre de Leila Sebbar, in Identités narratives, Mémoire et perception, Sous la dir.de Ouellet (P.), et al. Québec, PUL, Coll. « Intertextualités, 2002
- Dallenbach (L.), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977
- De Certeau (M.), *L'invention du quotidien*, Gallimard,, Paris, 1990
- De Fontenay (E.), Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité, Fayard, 1998
- Decrosse (A.), L'esprit de société, coll. Philosophie et langage, Mardaga, Liège, 1993
- Delacroix (M.), Hallyn (F.), Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires, Duculot, 1997
- Deleuze (G.), Guattari (F.) Qu'est-ce que la philosophie ? Ed : Minuit, 1991
- De Man, « Hypogram and Inscription : Michael Riffaterre's Poetics of Readings », *Dia Critics*, XI, 4, 1981
- Derrida (J.), *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972
- Desblache (L.), *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, éd. : PUBP, France, 2002
- Dib (M.), *Tlemecen ou les lieux de l'écriture*, Paris, Ed : Revue noire, 1994
- Dib (M.), *L'arbre à dire*, Paris, Albin-Michel, 1998
- Djeghloul (A.), *Huit études sur l'Algérie, ENdu livre, Alger, 1986*
- Dorrit (C.), *Le propre de la fiction*, Ed du Seuil, Paris, 2001
- Dubois (C. G.), *L'imaginaire de la renaissance*, PUF, Paris, 1985
- Ducrot (O.), Todorov (T.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, 1972
- Dufays (J.L.), *Stéréotypes et lecture*, Mardaga, 1994
- Dugas (G.), *Et si la littérature maghrébine n'existait pas, Qu'est qu'un auteur maghrébin ?*, Vol1, n°1, CICLIM, Ed du Tell, 2002)
- Dugastepportes, *Le nouveau roman*, Nathan, 2001
- Dumoulié (C.), *Littérature et philosophie*, Armand-Colin, 2000
- Dupont-Roc (R.), Lallot (L.), *Aristote, La poétique, texte, traduction*, Seuil, 1980
- Durkeim (E.), *Formes élémentaires de la vie religieuse*, PUF, Paris, 1968
- Eco (U.), *Lector in Fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, le rôle du lecteur*, Grosset : 1985
- Eco (U.), *Sémiotique et philosophie du langage*, Quadrige, PUF, 1988
- Eco (U.), *De la littérature*, 2002
- Eco (U.), *Les limites de l'interprétation, Essai*, Bernard, Grasset, et Fasquelle, Paris, 1992-2002
- El-Houssi (M.), « Apulée ou la création aventureuse », in *racines du texte maghrébin*, Collectif, Faculté des Lettres, Manouba, Cérès, 1997

- Eliade (M.), *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Paris, Gallimard, 1949
- Eurard (F.), *Faits divers et littératures*, Cursus, Paris, 1997
- Everaert-Desmldt (N.), *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de CH. S. Peirce*, Mardaga, 1990
- Ezquerro (M.), *"Quelques fragments sur le texte "*, in *Théories du texte et pratiques méthodologiques*, LEIA, PU de Caen, 2000.
- Fabrizio-Costa (S.), *Lire l'art : pratique didactique entre texte et image. Quelques réflexions*, in *Théories du texte et pratiques méthodologiques*, Leila, Pu de Caen, 2000
- Farago (F.), *Le langage*, Armand- Colin, Cursus, Paris, 1999
- Foucault (M.), *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994
- Fares (N.), *Exergue à l'exil et le déssaroi*, MAS PGRL, Paris, 1976
- Finkielkraut (A.), *La défaite de la pensée*, Gallimard, 1987
- Floch (J.M.), *Identités visuelles*, Paris, PUF, Coll. « Formes sémiotiques », Tel, Réed, 1980-1995
- Fontaine (D.), *La poétique : Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Nathan, Paris, 1993
- Formigari (L.), *La sémiotique empiriste face au kantisme*, coll. Philosophie et Langage, Mardaga, Liège, 1994
- Fontanille (J.), « La base perceptive de la sémiotique », *Degrés*, n°81, 1995
- Fontanille (J.), *Sémiotique du discours*, PULIUM, PU Limoges, 1998
- Fontanille (J.), Zilberg (Cl.), *Tension et signification*, Mardaga, 1998
- Fontanille (J.), *Sémiotique et littérature, Essais de méthode*, Formes sémiotique, PUF, Paris, 1999
- Fraisse (E.), Mouralis (B.), *Questions générales de littérature*, Seuil, 2001
- Francis (C. W), *ENONCIATION, DISCOURS, ET STRATEGIES IDENTITAIRES, Une phénoménologie de l'altérité dans l'œuvre de Leila SEBBAR*, in *Identités narratives*,(sous la dir. de P. Ouellet, et al., Québec, PUL, Coll. « Intercultures », 2002
- Galliot (J.L.), Lecointre (S.), et al., *Psychanalyse et langages littéraires, théorie et pratique*, Nathan, 1977
- Garnier (X.), *La magie dans le roman africain*, PUF, coll : *Ecritures francophones*, Paris, 1991
- Gefen (A.), *La mimésis*, Textes choisis, Flammarion, Lettres, 2003
- Genette (G.), *Figures II*, Ed Seuil, Paris, 1969
- Genette (G.), *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Ed. Seuil, 1982
- Genette (G.), *Fiction et diction*, Ed Seuil, Paris, 1991
- Geninasca (J.), *La parole littéraire*, Paris, PUF, 1997
- Gignoux (A-C), *De l'intertextualité à la réécriture*, in *Narratologie Nouvelles approches de l'intertextualité*, n°4, 2001
- Gibert (H.), *A l'âme qui ne m'a pas sauvé la vie*, Gallimard, Paris, 1990
- Gide (Ch.), *Principes d'économie politique*, Ed :P. Sirey, 1931

- Gide (A.), *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, *La pléiade*, 1948
- Goldenstein (J. P.), *Pour lire le roman*, DeBoeck, Duculot, Paris, 1985
- Goldstein (J.P.), *Entrées en littérateurs*, Hachette, Paris, 1990
- Goldman (L.), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964
- Greimas (A.J.), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966
- Greimas (A.J.), *Du sens II*, Paris, Seuil, 1970-1983
- Greimas (J. A), Courtès (J.), *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, VII, Paris, Hachette, 1986
- Greimas (A.J.), *De l'imperfection*, P. F. Périgneux, 1987
- Grimaldi (P.), *L'art ou la feinte passion, Essai sur l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1983
- Grivel (CH.), *production de l'intérêt romanesque*, Paris-Lahayès Mouton, 1973
- Haar (M.), *L'œuvre d'art. Essai sur l'ontologie des œuvres*, Optiques, Hatier, 1968-1994
- Hagège (Cl.), *L'homme de paroles*, Fayard, 1985
- Hammadou (GH.), «littérature algérienne : l'empreinte du chaos », Le matin 06 aout 2006*
- Hébert (L.), *Introduction à la sémantique du texte*, Honoré Champion, Paris, 2001
- Hugo (V.), *les voix intérieures*, Besançon 1802, Paris, 1885
- Hugo (V.), *Les contemplations*, préface : 1856, *Anthologie Littérature française*, XIXe s, 1994
- Huisman (D.), *Dictionnaire des philosophes*, Seuil, rééd. PUF, 1999-2009
- Huneman (PH.), Estelle (K.), *Introduction à la phénoménologie*, Armand-Colin, Festival de Gannat, 1997
- Huneman (Ph.), *De la molécule à l'esprit*, Paris, l'Harmattan, 1997
- Husserl (E.), *Idées directrices pour une phénoménologie*, Trad. P. Ricoeur, Paris, Gallimard, coll. Tell, 1950
- Husserl (E.), Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, PUF, Paris, 1905-1964
- Ionesco, *Notes et contre notes*, folio, Gallimard, 1966
- Jackson (J.E.), *La question du moi. Un aspect de modernité poétique européenne*, Paris, Payot, 1978
- Jacob (A.), *Anthropologie du langage : construction et symbolisation*, Mardaga, 2002
- Jenny (L.), « La stratégie de la forme », in *Poétique*, n°27, Paris, éd : Seuil, 1976
- Julliot (A.) "La langue des philosophes", in *Analyses et réflexions sur le langage*, T2 / Philosophie et sciences humaines, ouvrage collectif, Copyright, Ellipses, 1986
- Kafka, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1980
- Kassoul (A.), *Devoir d'Histoire et pouvoir d'écriture*, Thèse de Magister en langue française, Alger, OPU, 1990.
- Kazi-Tani (N. A), *Mythe et politique dans les romans de Seydou Badian*, OPU, Alger, 1990
- Kibédi Varga, *Théorie de la littérature*, Picard occasion, Paris, 1981
- Kristeva (J.), « *Ecriture et révolution* », *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, Tel QUEL, 1968

- Kristeva (J.), « Le mot, le dialogue, et le roman », In Sémiotiké, Paris, Ed.: Seuil, Points, 1969
- Kristeva (J.), Recherches pour une sémanalyse (Extraits), E d : Seuil, 1969
- Kristeva (J.) sur la notion du texte in Encyclopédia Universalis, 2004
- Lacheraf (M.), L'Algérie Nation et Société ; Casbah, Alger, 2004
- Lacroix (J.), Marxisme, Existentialisme, et personnalisme, PUF, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1971
- Lakhdar Maougal (M.), Kateb Yacine. Les harmonies poétiques, Casbah, Alger, 2002
- Lavaud (I.), "Phénoménologie du corps et philosophie de l'esprit", in Analyses et réflexions sur le corps, 1992
- Le corps, V.II ouvrage collectif, Ellipses, Copyright, 1992
- Leyotard (J. F.), La Phénoménologie, Que sais-je ? 12^{ème} ed, 1995
- Madelin (J.J.), L'errance et l'itinéraire, Sindbad, 1983
- Mahiou (A.), Henry (J-R.), « L'Histoire tue », in Où va l'Algérie ?, 2001
- Maingueneau (D.), Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, Écrivain, Société, Paris, Dunod, 1993
- Maingueneau (D.), "Discours éphémères et non éphémères : Deux gestion de l'éthos ?", In le langage des média : discours éphémères?, (sous la dir. de) J. Härmä, 2003
- Maingueneau (D.), Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation, Paris, 2004
- Magny (B.), *Chroniques littéraires 1, Harraga de Boualem Sansal : 2006* (Date de consultation: Juin 2008)
- Man, « Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre's Poetics of Readings », *Dia Critics*, XI, 4, 1981, n° 10, 25)
- Mathieu-Rosay (J.), Dictionnaire encyclopédique : marabout, 1985
- Mauron (Ch.), Rhétorique de la lecture, Paris, Seuil (Poétique), 1997
- Merleau-Ponty (M.), Phénoménologie de la perception, NRF, Paris, 1945
- Merleau-Ponty (M.), Signes, Gallimard, Paris, 1960
- Merleau-Ponty (M.), « Cinq notes sur Cl. Simon », *Médiations*, n°4, Hiver, 1961-1962
- Merleau-Ponty (M.), L'œil et l'esprit, Gallimard, Folio, 1964
- Merleau-Ponty (M.), le visible et l'invisible, Gallimard, 1978
- Merleau-Ponty (M.), Sens et non-sens, Gallimard, (SNS), 1996
- Merleau-Ponty (M.), Renaud Barbaras, Ellipses, Paris, 1997
- Meschonnic (H.), Critique du rythme, Verdier, 1982
- Meschonnic (H.), Rythme du politique du sujet, Verdier, Lagrasse, 1995
- Metz (Ch.), L'énonciation impersonnelle ou le site du film, Paris, Méridiens-klinksiak, 1991
- Meyer (M.), Le philosophe et les passions, Paris, LGF, 1194
- Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *littérature*, n° 41, 1981

- Miroux (P.H.), Le personnage de roman Nathan, Paris, 1997
- Molinié (G.), Sémiostylistique, L'effet de l'art, PUF, Paris, 1998
- Montreynaud (F.) et al., Dictionnaire de proverbes et dictons, Les usuels du Robert, Paris, 1989
- Morfaux (L-M.), Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines, Armand-Colin, Paris, 1980
- Narcejac (B.), Le roman policier, Que sais-je ?, n° 1623, PUF, Vendôme, 1975
- Naturel (M.), Pour la littérature. De l'extrait à l'œuvre, CLE, Paris, 1995
- Nowotna (M.), Le sujet, son lieu, son temps, Sémiotique et Traduction littéraire, Ed : PEETERS, Paris, Louvain, 2002
- Odile Le Biban, « Boualem Sansal dans les faubourgs d'Alger », in Républicain Lorrain, 1999*
- Orrchioni (C-K.), L'implicite, Armand-Colin, Paris, 1998
- Owandjalola (A.W.O.), Idée de philosophie chez Maurice Merleau-Ponty, Introduction générale à la philosophie phénoménologique de M. Ponty, Analyses des concepts, 2004
- Palmier (J.M.), Lacan, La symbolique et l'imaginaire, coll : psychothèque, Paris, 1970
- Parret (H.), Les passions (essai à la mise en discours de la subjectivité), MARDAGA, Lièges, 1986
- Peytard (J.), Syntagmes 5 : sémiotique différentielle de Proust à Perec, PUF, 200
- Piégay-Gros (N.), Le lecteur, Flammarion, 2002
- Poulet (G.), La conscience critique, Paris, José Corti, 1971
- Plantin (Ch.), L'argumentation, Paris, seuil, « Mémo », 1996
- Plontin et al., Les émotions dans les interactions, Arci/PU Lyon, 2000
- Proust (M.), A la recherche du temps perdu, « La pléiade, Gallimard, 1987-89
- Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ? Expressions maghrébines, revue de la coordination internationale des chercheurs sur la littérature maghrébine CICLIM, vol 1, N°=1, ed : du Tell, Algérie, 2003.
- Questions sémiotiques (sous la dir. de) A. Hénault, PUF, Paris, 2002*
- Raimond (M.), Le roman, Armand-Colin, Cursus, Paris, 1989
- Rancière (J.), La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature, Hachette, 1998
- Rastier (F.), Problématiques du signe et du texte, Intellectica, 1996
- Raymond (M.), J.J. Rousseau la quête de soi, et la rêverie, Paris, José Corti, 1963
- Reuter (y.), Le roman policier, Nathan, Paris, 1997
- Reuter (Y.), L'analyse du récit, Armand-Colin, 2005
- Rey (A.), Théories du signe et du sens, Lectures. 2, KLINCKSIECK, Paris, 1976
- Rey (A.), et Chautreau (S.), Dictionnaire d'expression et locutions, Les usuels du Robert, Paris, 2003
- Richard (J. P.), Poésie et profondeur, Seuil, 1955
- Ricœur (P.), « La fonction herméneutique de la distanciation », in Exégèses, Neuchâtel, Delachaux et Niestle, 1975

- Ricoeur (P.), Temps et récit, TI, L'intrigue et le récit historique « l'ordre philosophique », Points, Essais, 1983
- Ricoeur (P.), Temps et Récit III, Le temps raconté, (Sous la dir. de M. Delacroix), Introduction aux études littéraires, Paris, 1987
- Ricoeur (P.), Soi-même comme un autre, Coll. L'ordre philosophique, Ed ; Seuil, Paris, 1990
- Ricoeur (P.), Temps et récit, TIII, Points, Essais, 1991
- Ricoeur (P.), Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle, Paris, Ed : Esprit, 1995
- Ricoeur (P.), A l'école de la phénoménologie, Vrin, Paris, 1998
- Riffaterre (M.), « L'intertexte inconnu », littérature, 41, 1981
- Robbe-Grillet (A.), L'auteur et le manuscrit, Ed : Michel Contrat, PUF, 1991
- Robin et al., Discours et archive. Expérience en analyse de discours, MARDAGA, Liège, 1994
- Roger (J.), La critique littéraire, Nathan, 1997-2004
- Ropars Wuillemier (M-C.), Ecrire l'espace, PU Vincennes, 2002
- Rousseau (J.J.), La Transparence et l'obstacle, Gallimard, 1957
- Rullier-Theuret (F.), Approche de roman, Hachette, 2001
- Saadi (R. N.), Voyage en triangle interdit, in Discours en/jeu(x) intertextualité ou interaction des discours, 1986
- Salhas (H.), Hamaidi (H.) (*Sous la dir. De*), racines du texte maghrébin, Collectif, Faculté des Lettres, Manouba, Cérès, 1997
- Samoyault (T.), L'intertextualité, Mémoire de la littérature, Armand-Colin, 2005
- Sansal (B.), « La vérité est dans nos amours perdus. », in Algérie littérature et arts, 2003
- Sansal (B.), *Poste restante : Alger Lettre de colère et d'espoir à mes compatriotes*, Gallimard, Folio 4702, 2006
- Sansal (B.), Petit éloge de la mémoire. Quatre mille et une années de nostalgie, Gallimard, Folio 4486, 2007
- Sarraute (N.), Nouveau roman, hier, aujourd'hui, UGE, coll « 10/18 », 1972
- Sartre (J.P.), Critique de la raison dialectique, Gallimard, 1960
- Sartre (J. P.), La critique littéraire, T2, Une écriture romanesque, Paris, Lettres Modernes, 1980
- Sauriau (E.), L'avenir de l'esthétique, F. Alcan, Paris, 1929
- Schaffer (J-M.), Pourquoi la fiction, Seuil, 1999
- Schneider (M.), *voleurs de mots*, Gallimard, 1985
- Souiller (D.), Troubetzkoy (W.) (Sous la dir. de), littérature comparée, PUF, 1997
- Spitzer (L.), Etudes de style, Paris, Gallimard, 1970
- Starobinski (J.), Rousseau (J. J.), La Transparence et l'obstacle, Gallimard, 1957
- Starobinski (J.), L'œil vivant I, Gallimard, 1961

- Starobinski (J.), *La relation critique, L'œil vivant II, Essai*, Paris, Gallimard, 1970
- Strauss (E.), *Du sens des sens. Contributions à l'étude des fondements de la psychologie*, Jérôme Million, Grenoble, 1935
- Sture (A.), *Possible worlds in Humanities, Arts and Sciences, Proceedings of Nobel Symposium 65*, 1989
- Tamine (J-G.), *Critica, Dictionnaire de critique littéraire*, Cérès, Armand-Colin, 1996
- Tamine (J.G.), Hubert (M-C.), *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand-Colin, 1993-2002
- Texte anonyme, *Phénoménologie du signe dans la littérature maghrébine*, slnd. (Notes de lecture in module de littérature maghrébine 1996-1997)
- Thumerel (F.), *La critique littéraire, Cursus*, Armand- Colin, Paris, 2002
- Todorov, *Poétique, Seuil, Points, essais*, 1973
- Tomiche (A.), Zard (Ph.), *Littérature et philosophie, Manières de critique*, Artois presses université, 2002
- Toursel (N.), Vassière (J.), *Littérature : Textes théoriques et critiques*, Nathan, 1994
- Valéry (P.), *Œuvres*, J. Hytier (Ed.), Gallimard (Pléiade), Paris, 1960
- Vanoye (F.), *Récit écrit, récit filmique, Cinéma et récit I*, Nathan, 1989-2002
- Vauterin (T.T.), « Codes littéraires et codes sociaux dans la titrologie du roman québécois au XXe siècle, 1997
- Viala (A.), P. Aron, et D. Saint-Jacques, *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris, 2002
- Vincent (J.), *La poétique du roman, Sedes*, 1997
- Vinsonneau (G.), *Culture et comportement, Cursus*, Armand-Colin, 1997-2000
- Vion (R.), *Les sujets et leurs discours Enonciation et interaction*, PU de Provence, 1998
- Wikrowic Francis (C.), "Enonciation, discours, discours et stratégies identitaires. Une phénoménologie de I, Université de Lausanne © 2005
- Yves Tadié (J.), *Le roman au XX s.*, Agora, Belfond, 1990
- Zorlu (J.), Urle (N.), *Lire à plaisir, Textes, Thèmes, pour les classes de la seconde et de la première*, Ellipses, Paris, 1995

Sitographie :

- Abellio (R.), *Ma dernière mémoire, T II, Les militants*, in <http://stalker.hautetfort.com/archive> , 03/05/2006, (Date de consultation: Janvier 2008)
- Baron (Ch.), *Fabula la recherche en littérature*, [Lettre bi-mensuelle, Fil d'information RSS](http://www.fabula.org), 2007, (Date de consultation : Décembre 2007)
- Boualem (S.), *Mes chers compatriotes*, in le nouvel observateur, Universität Bremen, 16-3-2006, in <http://www.france-mail-forum.de/>(Date de consultation : Juillet 2007)

- Calame (C.), Entre historiographie et fiction : indice, témoignage et tradition poétique.(Hérodote et Thuydide), 15/01/2007 : <http://www.vox-poetica.org/t/ri/calame2006.html>(Date de consultation: Aout 2008)
- Carfantan (S.), Philosophie et spiritualité, 2002, www.sergecar.perso.neuf.fr, (Date de consultation : Décembre 2002).
- Hébert (A.), « Quand il est question de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier », in *Le devoir*, 1960 :8, in E. Falardeau, « Fictionnalisation de l'histoire, Le premier jardin d'Hébert, Voix et images, vol. 22, 1997, PP. 557-568, in <http://id.erudit.org/iderudit/201326ar> (Date de consultation : Novembre 2007)
- Ghanem (A.)*Le quotidien d'Oran, Entretien avec Ghanem, éditions des 8-10 mai 2003, in Algérie/Le serment des censeurs, Le courrier de L'ATALS, Le magazine du Maghreb En Europe, <http://www.babelmed.net/Paris/Alg> (Date de consultation : Avril 2005)*
- Marie-Laverrou (F.), Pour une approche phénoménologique de Wolf Solent, in <http://www.powys-lannion.net/Powys/LettrePowysienne/numbr 8.htm>, 2004 (Date de consultation : Juin 2006)
- Hannifi (A.), *Entretien avec B. Sansal, littérature, quotidien, etc., 30 au salon du livre, Mars 2006, in www.pied-noir-en (Date de consultation : Juin2006)*
- Kaempfer (J.) & Micheli (R.), *Méthodes et problèmes, La temporalité narrative, Université de Lausanne © 2005, (Date de consultation : Avril 2007)*
- L'Algérie à vif, Dar Delphin Peras Lire, mars 2008, in <http://www.fluxus.net> (Date de consultation : Juin 2008)*
- « L'algérien de la Littérature Française Boualem Sansal », in www.Marianne-en-ligne.fr, n°328, 4-10/08/2003 (Date de consultation : Novembre 2006)
- Lenay (Ch.), Sebbah (F-D.) « La constitution de la perception spatiale. Approches phénoménologique et expérimentale, Approches phénoménologiques et expérimentales », *Intellectica*, 2001/1, 32,45-85,in http://www.intellectica.org/archives/n32/32_02_lenay&sebbah.pdf (Date de consultation : Mai 2008)
- Luq (J.); <http://www.etudes-littéraires.com>, 12/12/2006 (Date de consultation : Mars 2007)
- Madani (K.), *Le fantastique pour issue ? 2002 :11, in <http://www.inventaire.invention.com/Sansal.htm> (Date de consultation : Juin2006)*
- Moussaoui (Z.), *interview avec Boualem Sansal, « A qui prêter le serment des barbares », in Algéria interface : 2000, <http://www.algeria-interface.com> (Date de consultation: Juin2006)*
- Pascal (J.M.), <http://dzlit.free.fr/>(Date de consultation : Mars 2008)
- Recherches en littérature, [Lettre bi-mensuelle, Fil d'information RSS](http://www.lettre-bimensuelle.com), 2007(Date de consultation : Novembre 2007)
- Roitel (F.), *Le baroque érotique chez M. Tournier. Etudes littéraires vol. 28, n°1, 1995, 61-66, 1995, in www.érudit.org (Date de consultation: février2008)*

Semmar (A.), Boualem Sansal...Le contour insolite, mardi 22 avril 2008, in <http://www.limag.refer.org/textes/Semmar/Sansal.htm> (Date de consultation : Juin 2008)

Semmar (A.), Boualem Sansal...Le conteur insolite, <http://www.limaq.refer.org/Textes/SemmarSansal.htm>, 2000 (Date de consultation : Juillet 2005)

Sur la religion : Algérie/Le serment des censeurs, Le courrier de L'ATALS, Le magazine du Maghreb en Europe, <http://www.babelmed.net/Paris/Alg> (Date de consultation : février 2008)

Tenzer (N.), Une politique de la littérature, in politique et littérature, Numéro hors-série, Décembre 2003, in <http://www.aaeena.asso.fr/ena.mensuel/index>. (Date de consultation : janvier 2008)

Touchet (Ph.), Le langage et la parole chez Merleau-Ponty, www.philosophie.ac-versailles.fr (Date de consultation : janvier 2008)

<u>LISTE DES TABLEAUX ET DES SCHEMAS :</u>	
<i>Tableau n°1 : Dynamisme des attitudes de l'instance de discours</i>	98
<i>Tableau n°2 : L'orientation discursive en fonction du parcours du regard</i>	99
<i>Tableau n°3: Dynamisme actantiel selon le paradigme mnésique</i>	112
<i>Tableau n°4: Modes d'être en procès suivant les valeurs temporelles</i>	114
<i>Schéma n°1 : La masse discursive dans le jeu référentiel d'un raisonnement</i>	69
<i>Schéma n°2 : Le discursif entre le sociétal et le faire finalisé</i>	72
<i>Schéma n°3: Modes d'expressivité de l'imaginaire entre schèmes et symboles</i>	78
<i>Schéma n°4 : Foyers du regards et stratégies de focalisation</i>	100
<i>Schéma n°5: Médiation du sujet dans la construction (symbolisation) du monde</i>	102
<i>Schéma n°6 : La proprioceptivité du spectacle littéraire : l'hétérogène textuel en question (s)</i>	133
<i>Schémas n°7: Paradigme de l'opération métalinguistique d'objectivation ou de subjectivation du temps</i>	111-122
<i>A- Champ phénoménal instable d'une entité d'origine</i>	111
<i>B- Temps subjectivé à visée concomitante</i>	113
<i>C- Temps objectivé à visée prospective</i>	113
<i>D- Temps objectivé à visée dynamique</i>	114
<i>E- Temps subjectivé à visée anticipative</i>	114
<i>F- Temps objectivé et temps subjectivé juxtaposés à visée concomitante</i>	115
<i>G- Temps objectivés superposés à visée concomitante et isométrique</i>	116
<i>H- Temps subjectivés intercalés à visée dynamique</i>	116
<i>I- Temps objectivé restreint à visée dynamique</i>	117
<i>J- Temps objectivé du tiers actant à visée programmatrice</i>	117
<i>k- Temps objectivé du tiers actant à visée prospective et concomitante pour des temps subjectivés</i>	118
<i>L- Objectivation du temps du sujet et de l'objet à visée concomitante par la force d'attraction du tiers actant</i>	118
<i>M- Epanouissement circulaire de l'être : subjectivation du temps du non-sujet à visée imaginaire</i>	119
<i>N- Dédoublage du temps de l'objet par un non-sujet en un présent répétitif sur le mode fantasmatique</i>	120

<i>O- Expansion temporelle pour le non-sujet sur le mode fantasmatique</i>	121
<i>P- Prise de conscience du temps du non-sujet par le sujet (objectivation du temps subjectivé).</i>	121
<i>Q-Atemporalité du corps propre</i>	122