

Récit, factuel, langage et séduction

LUIS GASTON ELDUAYEN

Universidad de Granada

Résumé:

Les catégories discursives ouvrent, au concept de «séduire», un vaste horizon de contextualisation scripturale et d'interprétation. Lorsque la subordination fonctionnelle entre «récit» et «séduction» s'établit, d'autres concepts opérationnels viennent s'y inscrire tout naturellement. La fiction narrative revêt, à l'heure actuelle, plus peut-être qu'une autre représentation artistique —spécialement dans le domaine francophone—, ce caractère pragmatique/séducteur qui détermine tout acte d'énonciation. Langage poétique surgi des profondeurs référentielles de l'Histoire la plus récente de l'Algérie et de l'appréhension du Sujet recteur des textes, et par conséquent, essentiellement lié à un ensemble conceptuel, à une rhétorique et à une topique commune. L'itérativité de formations fortement connotées, de locutions «culturelles» et de constructions modalisées par des formules analogiques extrêmes transforme l'écriture romanesque en une polyphonie discursive dont la finalité fondamentale est la séduction sensorielle, émotionnelle, politique et esthétique.

Mots-clefs: *récit fictionnel, Histoire, langage poétique, séduction, réfraction analogique.*

Resumen:

Las categorías discursivas abren un vasto horizonte de contextualización escritural y de interpretación. Cuando se establece la subordinación funcional entre “relato” y “seducción”, otros conceptos operacionales se inscriben en dicha relación. La ficción narrativa reviste, actualmente quizá con una intensidad particular —especialmente, en terreno francófono—, ese carácter pragmático/seductor que determina todo acto de enun-

ciación. Lenguaje poético surgido de las profundidades referenciales de la Historia más reciente de Argelia y de la aprehensión del Sujeto rector de los textos, y por consiguiente, esencialmente ligado a un conjunto conceptual, a una retórica y tópica común. La iteración de formaciones fuertemente marcadas, de locuciones “culturales” y de construcciones modalizadas por fórmulas analógicas extremas, transforma la escritura novelesca en una polifonía discursiva cuya finalidad fundamental es la seducción sensorial, emocional, política y estética.

Palabras clave: *narración, Historia, lenguaje poético, seducción, refracción analógica.*

Abstract:

Discursive categories open up a broad horizon of contextualisation and interpretation for writing. When the functional subordination between “story” and “seduction” is established, other operational concepts come into play in that relationship. Especially in the French-speaking world, fiction today presents the pragmatic/seductive character that determines all enunciative acts, when it is taken as parole returning to the event and History and their respective spaces as a generator of mythical figures and a privileged position for aesthetics. Poetic language arising out of the referential depths of the most recent history of Algeria and the apprehension of the ruling Subject of the texts and, therefore, essentially linked to a conceptual framework, a rhetoric and a common topic. The iteration of strongly marked forms, “cultural” locutions and constructions modalised by extreme analogical formulae transforms the text of the novel into a discursive polyphony whose ultimate aim is sensory, emotional, political and aesthetic seduction.

Key words: *narrative, History, poetic language, seduction, analogical refraction.*

La relation d'implication —et non pas le simple côtoiement énumératif, juxtaposé—, entre les deux termes donnant lieu et existence à ce premier numéro de *Logosphère* —«Raconter, séduire»—, impose de considérer et leur nature sémantique et discursive, et les conséquences analytiques qui s'ensuivent. Ce ne sera point le premier item —et ses virtualités sémantiques— qui retiendra mon attention, dans cette première réflexion, mais bien plutôt le deuxième. Dès l'ancienne langue, «conter, aconter, raconter» expriment déjà —d'autres significations mises à part— le fait de relater, narrer, rapporter, etc. Toute optique méthodologique dont l'objet est le récit —narratologique, énonciative, structurale, génétique, etc.— ne change pas, en réalité, le sens du terme. En revanche, les typologies ou catégories discursives —pour d'aucuns «l'hétérogénéité compositionnelle» générant des «prototypes de séquences» (J-M. Adam, 1992), «des formes types d'énoncés» (M. Bakhtine, 1984), les genres du discours (N. E. Enkevist, 1991, D. G. Brassard, 1990, D. Maingueneau, 1984) etc.— ouvrent,

au concept de «séduire», un vaste horizon de contextualisation scripturale et en réception, de production et d'interprétation.

D'autre part, lorsque la linéarité formelle établit un rapport non seulement de juxtaposition syntaxique, mais aussi de subordination fonctionnelle —explicative, causale, conclusive, finale, etc.— entre «récit» et «séduction», d'autres concepts opérationnels comme «dialectique», «argumentation», «rhétorique», etc. viennent s'y inscrire tout naturellement¹. *Mutatis mutandis*, rhétorique en ce sens qu'est «rhétorique dans un discours ce qui le rend persuasif par le fond et par la forme» (O. Reboul, 1991: 109); dialectique, vu que la finalité de la parole, quand elle se déploie dans les circonstances que sont celles des textes choisis², n'est plus de formuler des déductions logiques régulières, mais de défendre une «proposition»³; argumentation, car argumenter est se servir d'une série de «techniques discursives visant à provoquer ou à accroître l'adhésion des esprits aux thèses qu'on présente à leur assentiment» (Ch. Perelman, 1970: 13)⁴.

Si l'on tient pour acquis que les relations du groupe social impliquent qu'il n'existe pas de parole qui, insérée dans un contexte humain, ne soit «éloquente» —ne relève d'intentions et de processus «appellatifs»—, la fiction en tant que

¹ Auxquels on pourrait ajouter celui de «persuasion», même si «persuader» répond à des procès «perlocutoires». Il est bien entendu que la référence à des axiomes dont on fait dériver le bien fondé des arguments appartient au champ de l'argumentation. *Per-suadere*, de *suadeo* «conseiller», est un composé qui acquiert une signification beaucoup plus explicite dans le sens de la théorie de l'énonciation. Dans son champ sémantique bien plus large que celui de *suadeo* —«décider quelqu'un à faire quelque chose» (sens hortatif), «persuader, convaincre, produire la conviction», etc.—, on devine le contenu persuasif qui s'en dégage. Lequel n'est pas exclusivement rationnel, puisque la démarche intellectuelle ne pourrait pas franchir l'ultime écart. Il se mesure à l'effet produit sur le destinataire —un changement d'attitude face au problème posé— et dépend non seulement de la composante illocutionnaire de la parole, mais aussi des circonstances du discours.

² L'analyse portera sur les trois romans de Malika Mokeddem édités, respectivement, chez Ramsay en 1992, et chez Grasset en 1993 et 1990: *Le siècle des sauterelles*, *L'Interdite* et *Les hommes qui marchent*. Ils seront, dorénavant, cités par les sigles S, I, H. Tous les trois, malgré leurs différences et leur spécificité, conforment un corpus concordant.

³ J'emploie le terme dans le sens sémantique de l'existence «d'énonciation d'un jugement». Formulation donc, d'une «proposition», pour des raisons «probantes», volonté de «la rendre probable, c'est-à-dire d'être acceptée comme vraisemblable, comme ayant les plus grandes chances d'être en accord avec la réalité» (G. Vignaux, 1976: 7).

⁴ Il est manifeste que, dans les textes de Malika Mokeddem, il s'agit d'un enchevêtrement inextricable entre *pro-ducere* —«porter à la lumière», «rendre visible», et *se-ducere* —«séparer», «mener à part», «détourner», «tirer à soi», c'est-à-dire d'un processus modificatif interlocutif.

parole revisitant l'événement et ses espaces, génératrice de figures mythiques et haut lieu d'esthétique, revêt, à l'heure actuelle, plus peut-être qu'une autre —spécialement dans le domaine francophone— ce caractère pragmatique/séducteur qui détermine tout acte d'énonciation: «le langage est un *faire faire*» et «l'inférence se situe au niveau de l'énonciation» (M. Meyer, 1982: 123, 137). Le fait littéraire, comme tout langage, a sa rhétorique, ses normes, ses rôles et son intentionnalité. D'autre part, il serait utopique de penser, dans la relation triadique qui s'y installe —le rapport du sujet à son énoncé, la liaison de l'énonciateur à ses destinataires et de ceux-ci au texte—, qu'une analyse des faits du discours esthétique puisse se faire, sans prise de position même implicite: l'impartialité du destinataire/lecteur est l'une de ces aspirations plutôt «conceptuelles». Le langage de la fiction comme système de représentation spécifique est la clef de voûte des faits de sens qui structurent l'univers du récit et qui véhiculent, d'une part, la médiation et les opérations du scripteur sur l'interprétation, et de l'autre, le décodage que le récepteur va exercer sur le *scriptum*.

Si référer le sens d'un texte signifie l'envisager d'une perspective multiple permettant d'établir des connexions entre l'écrit et les faits de référence et de signaler la relation entre ce que l'on affirme/infirmes, son auteur/«acteur» et ses destinataires, les romans de Malika Mokeddem —comme tout autre texte d'ailleurs, et en dépit de leur fort ancrage dans l'Histoire— constituent un corpus dynamique et toujours ouvert aux «effets de lecture». Langage poétique surgi des profondeurs référentielles de l'Histoire la plus récente de l'Algérie et de l'appréhension du Sujet recteur des textes —au sein des débats et des confrontations politiques du XXe siècle—, et par conséquent, essentiellement lié à un ensemble conceptuel, à une rhétorique et à une topique commune. Le filtre du regard féminin qui l'intègre ou qui le détermine sera l'élément capital de l'appréhension des faits et de la formalisation discursive. Les occurrences itératives de formations connotées, de locutions culturelles et de constructions modalisées par des formules analogiques transforment l'écriture romanesque en une polyphonie discursive dont la finalité fondamentale est la séduction sensorielle, émotionnelle, esthétique et politique. Fortement figurée et pourtant vraisemblablement événementielle, elle prétendrait être le miroir du vrai, une source d'émerveillement esthétique et la formulation linguistique d'une praxis sollicitée et soumise à l'autorité morale de l'Histoire et à l'interaction «publique» du destinataire lecteur⁵, fonction de la nature même du texte.

⁵ Que l'instance du récepteur —l'autrui «en soi-même», (Cl. Abastado, 1979)— constitue un paramètre interlocutif primordial est une évidence arrêtée et sans conteste —Eurydice à ja-

Dans cette optique, il me semble que la signification du déterminant «interlocutif» doit aller bien plus loin que son inclusion immédiate, dans l'aire linguistique commune de l'énonciation, spécialement lorsqu'il s'agit de proposer une approche de l'œuvre littéraire —le cas échéant celle de l'écrivaine algérienne—, à travers le prisme de la «séduction esthétique et historique». Séduction qui se manifeste, dans l'essence même de l'écriture poétique et du «mythe», *lato sensu*⁶, et qui s'inscrit dans la béance textuelle. Son vecteur le plus efficace s'avère être l'actualisation d'une prose «enthousiasmée»⁷, au-delà des différences génériques et discursives.

C'est en ce sens qu'une lecture de ces trois romans de Malika Mokeddem, *S*, *I* et *H*, sous l'optique annoncée plus haut, permet de signaler les virtualités d'une langue née pour le «poème»⁸ et l'Histoire —notamment, la condition de la femme algérienne—, c'est-à-dire pour la fabulation transie de vérité historique.

mais perdue, autrefois, aux enfers du structuralisme le plus radical. Cette constatation fonctionnelle, peut-être banale à l'heure actuelle, fait du lecteur —dans l'intersection des cordonnées et des abscisses de l'interlocution— une composante primordiale. Que cet acquis ait favorisé —loi historique du mouvement pendulaire— une sorte de *simulacrum ignigenum* «pragmatique» qui enflamme des procédures analytiques de tout acabit et qui serait l'envers de l'intransitivité littéraire si chère à certains auteurs, n'invalide aucunement la méthode.

⁶ Sens bien plus large du terme qui conjugue des perspectives d'interprétation du phénomène mythique plus souples et complémentaires: «Un mythe ne possède pas de vie souterraine précédant ses manifestations patentes; il cristallise, en un laps de temps très court, comme réaction à une situation historique [...] L'histoire qui se fait cherche une caution dans les représentations mythiques du passé, et il en va de même des conduites individuelles» (Cl. Abastado, 1979: 46). Le concept mythe doit être, probablement, compris comme une réalité circonstancielle —partant historique—, c'est-à-dire ancrée dans l'événement et en même temps, cherchant le fonds transhistorique de la fable.

⁷ La signification du terme plonge dans la plus pure tradition platonicienne de possession ou communication avec le mystère, fureur poétique ou «inspiration et suggestion divine» (*Ion*, 534c). Il va sans dire que la sacralisation et la portée mystique dont les philosophes grecs —Platon, Plotin— ont revêtu la parole «divinisée» n'entrent pas, dans mes considérations sur les rapports de l'écrivain au langage inspiré, «possédé».

⁸ Lorsque je réfère ce vocable, mon regard se tourne vers la réalité poétique telle qu'elle est, déjà, perçue par les écrivains du premier Romantisme et postérieurs: non comme une entité essentiellement définie par la forme typographique, soumise à des règles métriques, opposée à la prose linéaire, mais comme une entité conceptuelle et émotionnelle qui imbrique de manière inextricable la langue et l'univers, et dont la forme n'est pas constitutive de son essence. «Poème» nomme un contenu plus qu'il ne qualifie une forme.

À la lecture de certains romans de l'écrivaine algérienne, la «co-énonciation» que l'on demande au lecteur est, certes, de nature «poétique» (R. Jakobson, 1963). Je me demande si Malika Mokeddem ne devrait pas —tout en le conservant— essayer un autre genre que le romanesque,

J'ai essayé d'écouter les textes fictionnels mais plus vrais que nature, et de comprendre, ensuite, la voix irisée de l'une des plus libres et plus inspirées écrivaines du Maghreb⁹. Dans cet espace, à la lisière du tourment des ténèbres, de la soumission ancestrale et de la lumière de la délivrance, la parole de Malika Mokeddem constitue une émergence exemplaire, que l'on s'interroge sur ce discours sollicité par des réalités culturellement banalisées, souvent «inavouables»¹⁰ —tant dans l'expérience individuelle que dans la pratique scripturale— provenant des terres originelles¹¹, sur les mécanismes propres du langage de la semblance ou sur le retentissement social qui en découle. Témoignage, dénonciation, Histoire «mythique», figuration séductrice face au niveau communicationnel du langage, à la marge, et à l'altérité. Ce qui constitue, somme toute, l'essence même du vécu et celle de la pratique littéraire de l'écrivain dit «nomade», étranger ou allogène.

La démarcation captivante qui sépare et qui rapproche, en même temps, la terre et le sang de ses ancêtres, la langue et la culture acquises et adop-

comme c'est le cas pour d'autres auteurs, comme Assia Djébar, Vénus Khoury-Ghata, etc. Quand on lit pour la première fois *S*, le langage métaphorique s'impose avec une telle intensité, que la trame romanesque —non pas le contenu— me semble bien être un prétexte.

⁹ Nous essaierons d'apporter des éléments de réponse en nous appuyant sur un corpus limité et homogène. Nous employons le terme «homogène» au sens non seulement de textes partageant, à peu près, la même thématique par rapport aux sujets retenus; formellement clos, certes, mais renfermant un programme et un dessein scriptural similaires. Il est, pourtant, important de signaler —et c'est là un élément de contrepoids— que la tension poétique de certains ouvrages, *I*, par exemple, est moindre alors que sa finalité «sociale» s'avère plus immédiate, sans pour autant être plus «efficace». *H* et *S* nous semblent bien être le symbole de la recréation d'un monde se débattant entre l'obscurité quotidienne et les fulgurances de l'écriture poétique; miroir scriptural où la fiction et l'Histoire s'imbriquent, dans un projet esthétique, au gré de l'invention lyrique, au rythme imprévu des échos syntagmatiques et des virtualités de la langue.

¹⁰ «Raconte-moi les appels silencieux de tes espoirs», injonctive «la voix rocailleuse de Zhora» martelant «sa mémoire [Leïla]» pour faire sortir de l'ombre mémoriale tant de réalités ensevelies mais toujours vivantes. C'est l'invitation à ouvrir la porte du récit —manifestation aux répercussions les plus profondes donnant voix à l'ineffable— où l'oral et l'écrit loin de s'opposer se rejoignent. La parole de la grand-mère et l'écriture de sa petite-fille: «Raconte-moi les vertiges de ta solitude [...] Raconte-moi tes désillusions, sans remords. Raconte-moi la faux du silence. Raconte-moi les maux de la guerre pour conjurer tes cauchemars [...] Raconte-moi les youyous de l'oubli, et gare, oiseaux migrateurs ils ressurgissent toujours et le présent viennent tourmenter» (*H*, 321).

¹¹ Espace que l'exil, cause d'un tiraillement insoutenable, toujours loin de faire oublier les lieux d'origine, mais dont les effets sont à jamais gravés dans l'esprit: «Je n'aurais jamais cru pouvoir revenir dans cette région», réfléchit Sultana, dans *I*, «Revenir, c'est tuer la nostalgie pour ne laisser que l'exil, un. C'est devenir, soi-même, cet exil-là, déshérité de toute attache» (*I*, 115).

tées¹², l'engagement du témoin et l'écriture traversée d'une poétique hors du commun¹³ —«l'envoûtement de l'écrit»— constitue la ligne de force primigène de son langage romanesque: «cet entre-deux. Un *entre* “sans cesse déplacé”» (H, 12). Car il est bien vrai qu'une fois immergée dans les tourbillons de l'écriture, la référence —ancrée dans l'univers factuel— se voit imprégnée d'une dimension symbolique rêvée. Le discours figural devient maître des lieux, pour créer un autre domaine langagier, une autre perspective référentielle. La représentation verbale, essentiellement dénotative, s'estompe pour ouvrir la voie des figures et de sens nouveau. La parole «objective» se fait métaphorique¹⁴, sous l'emprise de l'appréhension esthétique.

Elle n'a cesse d'exprimer, par l'entremise d'un langage profondément imagé, l'essence même de la femme idéalisée —«insoumise à la réalité pour triompher de tous les *regs* de la vie» (H, 194). À partir du thème générique de la femme s'est articulé un vaste paradigme ouvert aux paroles de l'étrangeté, de l'écart et de la révolte. Autant de discours sur l'espace interdit à l'individu féminin, sur l'angoisse existentielle, sur le fait scriptural «mimétique», bien qu'intimement

¹² L'expérience brève et déjà douloureuse de la petite Dalila —«cette graine de tous les exils»— devient questionnement inquiétant et sans réponse: «Pourquoi l'arabe c'est la langue de la peur, de la honte et des péchés, surtout quand on est une fille?» (I, 133).

¹³ Malika Mokdedem a su —*rara avis*— maintenir un équilibre parfait et difficile entre l'esthétique et le contenu d'un discours de dénoncement envers la société algérienne ankylosée. Le compromis et la révolte n'ont perturbé ni entravé une expression profondément lyrique. Un grand pan d'expérience personnelle se cache, pourtant, dans sa parole romanesque: «Le livre n'était pas seulement un moyen d'évasion. Il était le complice, le soutien, l'enseignant. Il la [Leïla] structurait, la construisait. Il tempérait, jugulait sa véhémence, la transformait en combativité, en ténacité, en résistance. Il était devenu le symbole de son refus du quotidien qu'on voulait lui imposer» (H, 269).

¹⁴ Son objet est, parfois, malaisé à délimiter, et il n'entre point dans nos intentions d'ouvrir à nouveau «la boîte de Pandore» des discussions notionnelles. C'est pourquoi nous signalerons que le terme «figurale» est ici employé, dans son sens le plus large d'aspects de transfert sémantique. Marcel Proust, par exemple, dénomme métaphore ce qui, dans son écriture (et d'un point de vue formel), n'est que formation comparative, alors que l'auteur des *Chants de Maldoror* s'avère séduit par l'utilisation de la comparaison comme activité métaphorique, et Aragon exploite, avec bonheur, le langage et l'isotopie de la «semblance» tout comme Vénus Khoury-Ghata utilise abondamment dans ses romans, des formules comparatives «primaires» (délégation discursive actorielle, sans nul doute).

En ce qui concerne la métaphore *in praesentia*, si les nexus de la comparaison établissent, entre les membres constituants de la figure, une relation analogique «commune» ou, au moins, fondée, il n'en est pas moins vrai que les limites traditionnellement établies pour caractériser la ressemblance sont transgressées, éliminant ainsi les critères analytiques purement syntagmatiques et défiant, par conséquent, les paramètres de la référenciation. même au prix de sa reconnaissance identitaire la plus immédiate —«Ni femme ni homme», «Ni blanche ni noire».

lié aux «effets de sens» des figures. La disponibilité des concepts renvoie à une problématique historique sous-tendue par une relation de discrimination si ce n'est d'antinomie entre la proximité et la dissemblance: «sortir du troupeau pour ne pas ruminer» (H, 181).

Dans les assauts incessants du quotidien, la parole est la seule oasis rassurante —«Maintenant, il ne reste plus que le nomadisme des mots» (H, 11)—, et l'écriture un moyen privilégié de trémater la houle de l'Histoire: «Ouvre-les, les mots. Accapare-les comme le temps. Ne les laisse pas se jouer de toi, les mots du temps. Donne à ta gorge leur face de soie. Sur le fiel des maux, ils s'égouttent en miel» (H, 194). L'expression de la féminité, si difficile et angoissante pour certaines écrivaines, prend chez notre auteur une forme illuminante et sublime. Elle dit l'indicible, signifie l'absence de l'espace connu et aimé, avec un épanouissement de l'être intérieur et la «beauté d'une fureur déchaînée» (H, 130)¹⁵. Cette attitude philosophique, sans présumer de sa répercussion réelle dans un modèle de société où la femme trouverait son lieu, nous permet de sortir de la problématique étroite du féminisme et de reconnaître à sa parole une autre dimension, la dimension littéraire et esthétique. Son attitude personnelle et ses romans montrent bien que la pratique de l'écriture poétique —contextualisée dans les murs de l'oppression et de l'opprobre— constitue une argumentation au féminin d'une rare efficacité¹⁶.

Le binôme dénonciation-esthétique faisant, en général, le partage entre littérature engagée et littérature autotélique, s'est traduit en une contribution à la conscience collective des valeurs fondamentales de la femme, dans une société où elle s'est trouvée traditionnellement reléguée¹⁷, sans pour autant renoncer

¹⁵ C'est là toute la différence qui se glisse entre elle et nombre de «sœurs» de son espace littéraire.

¹⁶ «Je regarde la rue, effarée. Elle grouille encore plus que dans mes cauchemars. Elle inflige, sans vergogne, son masculin pluriel et son apartheid féminin [...] Putain! Combien de fois, lors de mon adolescence, encore vierge et déjà blessée, n'ai-je pas reçu ce mot vomi sur mon innocence. Putain! Mot parjure, longtemps je n'ai pu l'écrire qu'en majuscules, comme s'il était la seule destinée, la seule divinité, échues au rebut féminin (I, 17). «Je ne suis pas totalement un monstre. Malgré mes fonctions et mon apparence, mon corps appartient à la confrérie des candidates à la boursofflure du ventre, aux fidèles du culte de la matrice» (126).

«Pour la première fois, Yasmine a envie de s'éprouver au vertige d'une danse, à la folie d'une transe entre joie et souffrance. Envie de déchirer la gangue du silence; de l'entendre résonner, ce corps, aux clameurs d'une parole ressuscitée de son vieux trépas comme parle au vent la feuille déjà morte» (S, 265).

¹⁷ La figure de Saâdia est un bel exemple non seulement de cet écart social auquel la femme maghrébine, en général, est vouée, mais aussi, parfois, de la répudiation des siens, même si son

au naturel caractère de son écriture «enthousiasmée». Aussi, son discours n'est-il pas médiatisé par une idéologie «imposée», mais fondamentalement marqué par une expression imagée privilégiée. Ce qui ne va pas à l'encontre de la proposition programmatique¹⁸ d'un parcours suggéré et proclamé¹⁹. De la légitimité de cette lecture portent témoignage ces textes de «femme en écriture» (A. Djébar) dont la densité considérable d'éléments proches ou antithétiques susceptibles de justifier une vision de l'Histoire —tamisée par l'expression métaphorique²⁰— s'avère irrécusable:

Elle était si différente des autres femmes. Son haïk, elle ne le portait que comme une pèlerine, gardant le visage découvert et les bras libres. La fierté de son regard désarçonnait les coutumes et forçait les hommes à baisser les yeux.[...] Il existait donc des réfractaires parmi les femmes de son peuple, de sa famille même. Lumineuse révélation! Le mythe de l'uniformité de la soumission féminine était brisé.

innocence première a été ravie par la force brutale du mâle: «Elle appartenait à un monde banni de tous les clans, de toutes les ethnies [...] Tayeb était exaspéré. Que le sort ait été impitoyable envers cette fille c'était un fait... Mais permettre à une femme entachée d'un tel passé de franchir son seuil» (H, 62-67). Le courage à toute épreuve de Saâdia —la femme violée et condamnée par la communauté à la prostitution— est un réflexe miroitant des pensées de l'auteur: «Le désespoir se transformait en fureur. Pour sortir de là, Saâdia se sentait désormais prête à tout. Jusqu'à la mort: la sienne ou mieux celle des autres, les crétins qui jugeaient qu'elle n'aurait jamais qu'une vie de putain» (H, 63).

¹⁸ Il faut bien signaler que le sens de la proposition doit être correctement interprété. Elle renvoie précisément à la valeur perlocutoire des énoncés; autrement dit, le locuteur L ne prétend pas changer l'orientation sémantique des phrases, mais amener l'allocutaire A à des conclusions «prévues» dans sa parole (J-C. Ascombre, O. Ducrot: 1983).

¹⁹ Programme qui se concrétise en un combat contre des sévices dont la femme est, essentiellement, l'objet: la sexualité embridée —«Le plaisir était réservé aux hommes» (H, 239)— et le rôle «normalisé» de la femme —«L'heure était venue d'un apprentissage plus sérieux qui les préparerait aux rôles d'épouses et de mères qu'elles deviendraient bientôt» (H, 189)—, les rapports familiaux et le poids écrasant de la tradition —«les solitudes tannées de bêtes de somme», les méfaits d'une éducation sexiste, comportant, parfois, des actions dégradantes —«Meryem exécutait mille simagrées destinées à lui conserver "sa vertu". Dans son entrejambe, elle verrouilla un petit cadenas» (H, 241)—, le radicalisme religieux —«une tradition rouillée et verrouillée»—, les abus d'un colonialisme aberrant et sanglant —«l'état de servitude dans lequel les colons entendaient maintenir "la population arabe"», etc.

²⁰ Cette assertion qui pourrait être prise avec beaucoup de réticence, est acceptée comme l'un des principes de l'action argumentative et de l'essence philosophique de la métaphore —figure emblématique du discours poétique: «Rien d'étonnant à ce que la métaphore, fusionnant les domaines, transcendant les classifications traditionnelles soit, par excellence, l'instrument de la création poétique et philosophique» (Perelman, 1992: 541).

Des rêves insensés, démesurés, germaient dans la tête de Leïla. La fillette aimait Saâdia pour cela, ces brèches ouvertes dans une tradition dont elle subissait déjà le carcan (H, 92).

Ces efforts découvrirent le visage de la femme: pommettes hautes, nez raffiné avec des ailes aux frémissements de pétales, ourlet humide de la lèvre... Occupée de par sa lutte contre l'intempérie, elle ne se souciait plus que son visage restât dévoilé [...] La femme se leva et alla allumer un quinquet. Une lueur vacillante éclaira, faiblement, sa beauté noire de laquelle semblait couler le soir comme si elle avait été la source de la nuit (S, 120-125).

La prééminence de l'écriture poétique n'a pas fait obstacle à une représentation plus conforme à la réalité des situations, des problèmes identitaires qui concernent la femme de près. Un survol de l'image de l'être féminin nécessite un élargissement d'optique qui échappe non seulement aux classements des lecteurs «réalistes», mais aussi aux représentations traditionnelles de l'Histoire. Il est certain que l'image de la femme seule sur la plaine du désert attendant le retour de l'homme absent²¹, représente l'angoisse de l'individu, quel que soit son univers, face à la violence gratuite, face aux forces du mal, tout comme les filles privées de formation et de son symbole l'école²² incarnent la situation de la femme musulmane, «prisonnière de sa maison» et vouée à la procréation «de mâles»²³. Il n'en est pas moins vrai que la conscience qui rumine ce monde absurde s'identifie, absolument, au regard analogique savourant le miracle d'une nature éblouissante, dans ses plus humbles manifestations:

À la naissance du premier garçon, Leïla n'avait pas quatre ans, mais elle en gardera un souvenir indélébile. D'abord parce que son esprit, cabré de nature, y

²¹ «Assise devant sa kheïma, Nedjma observe le paysage: un ciel d'un bleu de guerre et à perte de vue, un désert [...] En l'absence de Mahmoud, dès qu'un moment d'inaction libère ses pensées, l'anxiété sous-jacente y affleure [...] Voilà ce qu'il lui reste des autres, de la vie en communauté. Une terreur qui la guette et la poursuit jusqu'au bout du désert» (S, 10-11).

²² Seule Leïla, parmi les filles de la famille, aura le privilège inouï de pouvoir assister aux cours et de trouver refuge, dans les cartables et les livres, loin des conventions communes: «Un mois plus tard, heureuse initiative, il inscrivit son aînée à l'école. Que se passa-t-il dans sa tête pour qu'il scolarisât sa fille, lui qui avait boudé sa naissance?» (H, 84).

²³ «Yamina avait maintenant cinq garçons et une expression goguenarde qui se teintait de dédain en présence des "pauvres femmes à filles" [...] Elle était sortie victorieuse de la guerre du ventre, elle, et savourait de petites cruautés envers les vaincues de la natalité» (140).

«—Ma mère est toujours enceinte. Dans mes cauchemars, je la vois avec des cheveux blancs et accouchant encore... de toute sorte de monstres» (H, 111). Et Leïla d'ajouter, «—Tes grossesses sont comme des pustules dans mes yeux. Et tes fils, des sauterelles qui dévorent mes jours. Je ne veux pas être ton ouvrière, ton esclave, hé reine de ruche!» (H, 41).

perçut toute l'injustice: pourquoi les parents préféraient-ils les garçons aux filles? Mais, surtout, parce que celle-ci s'accompagnait d'un événement autrement plus important que la venue de ce petit frère qui mettait en ébullition toute la maison: née seulement parce qu'il lui pendait, au bas du ventre, un petit morceau de chair plus fripé que le plus vieux des visages. Elle observait avec dédain l'appendice qui lui volait l'attention de sa grand-mère (H, 79-80).

La grenade, le plus beau des fruits, le plus royal. Une couronne de poupée sur un cuir vieil or, giclé d'écarlate. Et quand on l'éclate, un cœur alvéolé où chaque goutte de sang est sertie d'une pelure de diamant et renferme en son sein un copeau d'opale. Et quand on la croque, ce mélange de liquide et de filaments qui laisse dans la bouche un goût d'interdit (I, 222).

C'est pourquoi, à vouloir limiter le champ de l'analyse aux thèmes saillants sur lesquels se fonde l'originalité de l'écriture féminine, on en vient à oublier ceux qui ne s'imposent pas d'emblée ou que la critique continue de réserver à d'autres discours. L'étude de la représentation figurale inscrite dans le discours sur la femme, en est un bon exemple. Considérée, souvent, par la critique sociologique et féministe comme étant située en marge des préoccupations fondamentales, elle a été, souvent, placée à la périphérie de l'analyse des romans écrits par des femmes nord-africaines. La parole esthétique jaillit, pourtant, d'une écriture féminine qui se retrouve au centre des événements les plus tragiques: «socialisation du langage littéraire» (Barthes *dixit*), mais aussi communion langagière —«une écriture au dehors, au soleil» (A. Djébar)— qui ne démentirait la perception nervalienne, «À la matière même un verbe est attaché»²⁴:

²⁴ Le relais verbal figuré, entre réel et imaginaire, donne accès à l'immédiat universel d'une manière illimitée; les signifiants linguistiques, dans l'arbitraire du choix, évoquent des signifiés qui sauvent, contiennent et transfèrent toute la connaissance essentielle d'un moment et d'un espace vécus; seul le pouvoir des mots —«oiseaux de tous les tourments»— contient «cet intransmissible autrement» dont parlait G. Mounin, qu'est l'écriture poétique de l'écrivaine, «l'écriture plaisir». Le sens aigu de la nature et des virtualités de la langue convergent vers les secrets de la représentation verbale. Comme le signale pertinemment M. Foucault (1966: 82-83), «ressemblance et signe s'appellent fatalement» là où il existe, invariablement, «un murmure insistant de la ressemblance». Et si la catégorisation par des traits sémantiques peut être jugée tributaire d'une démarche «lexicaliste», lorsque l'on y prête attention, rien qu'à considérer la formulation métaphorique comme attachée non à un terme, mais à un rapport entre unités linguistiques «co-présentes dans un énoncé» (I. Tamba-Mecz, 1983: 175)* on entre de plain-pied dans le domaine de l'énonciation: l'interaction verbale, la translation sémantique, l'échange de sens —à court terme entre métaphorisé ou Objet et métaphorisant; et, dans le médiat, au niveau macrotextuel, l'objectif final, les positions des instances primaires de l'acte énonciatif, le degré de l'engagement pris, le contenu propositionnel, etc., ne s'effectuent que dans la relation énonciative émetteur-récepteur.

Une explosion empala le silence. Au cœur même de l'explosion, un cri inhumain. Le cri ricocha de caverne en caverne. Aspirée par la peur démoniaque, Leïla courut, courut. Soudain, elle s'arrêta foudroyée... [...] Traqué, au comble de l'épouvante, le regard de la fillette balaya la dune. Elle ne la reconnut plus. Celle-ci n'était qu'un théâtre tragique, une convulsion colossale. Le ciel s'échappait d'elle, sec et violent, un sanglot cosmique. Le silence était un couperet suspendu au fil d'un interminable cri muet. Leïla tomba par terre. Et la dune que ne retrouvaient plus ses yeux écrasa sa gorge et sa poitrine (H, 105).

En sortant de l'hôpital, je flâne sans but. Pas longtemps. Très vite la fièvre des yeux force mon indifférence, m'interroge et m'interrompt. Foule d'yeux, vent noir, éclairs et tonnerres. Je ne flâne plus. Je fends une masse d'yeux. Je marche contre des yeux, entre leurs feux. Et pourtant, je n'ai plus de corps. Je ne suis qu'une tension qui s'égare entre passé et présent, un souvenir hagard qui ne se reconnaît aucun repère (I, 118).

Si la figure de la femme —Zhora «la nomade des mots», Leïla «l'intouchable», Yasmine «aux mots lisses de silence»— est l'élément humain qui s'impose comme essentiel —car on doit souligner aussi l'énorme relief de l'univers naturel—, c'est la dimension esthétique qui, fusant à grands jets, me paraît spécialement significative et porteuse, bien que d'autres lectures y soient, bien entendu, indispensables. Mais il est indubitable que l'on a jusqu'ici privilégié l'analyse sociohistorique, la préférant à l'optique esthétique du discours littéraire «au féminin». La pratique de l'écriture est, pour Malika Mokeddem, non seulement l'expérience transférée d'une existence concrète, mais aussi une invention poétique aux dimensions ontologiques: le domaine de l'existence décrite devient une espèce d'indice révélateur de la recherche scripturale de soi et de l'univers.

Dans cette traversée, le dit et le dire de la femme partagent donc leur espace avec des considérations plus résolument rhétoriques²⁵, c'est-à-dire celles

* Les observations faites par Tamba-Mecz (1983), réaffirment, si besoin en était, le concept et la réalité discursive des figures comme entités reliant des niveaux linguistiques et extralinguistiques. L'auteur explicitera, plus tard, de façon claire et nette ce principe fondamental et sa vision sur les figures —«approche insolite»—, où le «jeu des relations est primordial», dans *Le sens figuré*, PUF, 1981. «C'est la conjonction, dans un emploi effectif de discours, de composantes lexicale, grammaticale et référentielle, qui permet la création d'une signification figurée» (31).

²⁵ C'est-à-dire une Rhétorique linguistique recouvrant l'analyse du transphrastique, les valeurs pragmatiques et la fonction poétique, dont «on peut déduire», selon J-M. Klinkenberg, «une rhétorique poétique, nécessairement composite, dont la tâche est d'établir le lien organique existant entre les faits linguistiques décrits par la Rhétorique et l'effet poétique obtenu par certains

qui, dans cette rencontre de signes liés et déliés, s'interrogent sur l'expression figurale et partant «élocutive» des textes: «l'élocution qui participe de l'intellect et du sensible», qui «cherche à attendre l'homme dans son intégrité» (J. Gardes, 1996: 38). Les circonstances de discours, en tant que grondement et bruit de la parole vive qui devient texte figuré, développent une dynamique particulière, dans le désir et la tension de l'écriture. Évocation éclatante, généalogique intimement relationnée avec la mémoire essentielle, clôturant ainsi le domaine idéologique et religieux: «L'appel du muezzin explose de nouveau et torpille ma léthargie [...] Il m'est impossible d'échapper plus longtemps à cette voix. Elle monte comme une menace surgie d'un autre âge. Elle asphyxie mes poumons» (I, 38), «Les miracles ne répondent pas aux urgences de l'histoire. Ils restent le fait des illusionnistes de l'occulte ou du religieux» (H, 245). L'élocution esthétique —«point central où la Rhétorique rencontre la littérature» (O. Reboul, 1991: 72)—, serait-elle le moyen pour dépasser le niveau événementiel du langage dénotatif, de dévoyer la lecture habituelle et l'appréhension immédiate, au-delà de la lettre? En d'autres termes, sommes-nous devant la négation discursive de la correspondance normative entre la structure des éléments textuels et l'ordre de leurs corrélats référentiels? La perception complexe et simultanée de la proximité suggérée et, à la fois, de la divergence sémantique, constitue l'antécédent nécessaire de la naissance du sens discursif métaphorique:

'Aïn-Sefra, Yasmine l'avait laissée frileuse, lardée par les glapissements d'aigres vents. Aujourd'hui, c'est à peine si elle prête quelque attention distraite au paysage. Pourtant l'or des dunes est plus chaud. Plus voluptueuses, leurs masses assouvies de chaleur, comme assoupies toutes à l'abandon, à la plénitude de leurs courbes magistrales. Les troncs de palmiers s'élancent, longs appels sans objet, et vivent leurs palmes, emperlées de jeunes fruits, dans la nostalgie des cieux. Le feuillage des vergers mousse d'ombre bleue sous les mamelles rousses des sables. Celui des figuiers, semblables à de grosses mains duveteuses qu'argente la lumière, se tend comme pour les caresser aux sons des effusions des peupliers criblés de soleil. Et jusqu'au plus grêle rameau, les acacias sont enneigés d'une foison de fleurs que couvre une résille d'abeilles dorées (S, 262-263).

Ce fragment plein d'images, comme une célébration de «la nouvelle référence» (P. Ricœur, 1975), est traversé par une dissension sémantique dont la

textes particuliers» (1990: 112). Mais Rhétorique aussi, dans une vision beaucoup plus large, comme «enjeu», Rhétorique «nécessaire et inévitable parce que liée au fonctionnement même du langage» (J. Gardes, 1996).

manifestation itérative, dans les deux autres textes, est patente. L'auteur y pratique la même écriture de l'appartenance à un espace et à une expérience autre, que son langage, en rupture isotopique, essaie de reconstruire et de faire vivre, à travers de signes «ouverts» qui modifient le poids de l'ancienne loi syntagmatique. La parole figurale, mieux qu'aucune autre, exprime une identité discursive, en ce sens qu'elle est la marque et la représentation affranchie d'une écriture poétique qui sourd impérative du tréfonds du langage. Manifestation multiforme de la roue fictionnelle tournant sans cesse, dans les sables mouvants de «l'erg», offerte au grand public par une langue bouillonnant de rencontres allogènes. Des enclaves arrachées à leur fond tribal —«source inépuisable de récits et de révoltes»—, flottant dans l'immensité du langage, vacillant face à leurs supports lexématiques. Ceux-ci créent un noyau paradigmatique, une sorte de trame sélective et convergente aux percées multiples. Des paysages et des lieux rêvés et dévoilés, des images ramenées au texte, par un langage qui a transmué leurs significations conventionnelles:

La nuit est sereine sur le plateau. Une de ces nuits de pleine lune qui remplissent l'atmosphère d'une ouate bleutée et phosphorescente. Sa douce luminescence perle sur les pics clairs de l'arbre comme autant de gouttes de rosée. Mahmoud y voit toutes les larmes dont ses yeux restent désespérément démunis. Il en sait gré à l'arbre de pleurer ce soir pour lui. Larmes diaprées de lune, perles d'aurore opalines pour une nymphe noire. Du fond de la mémoire de Mahmoud surgissent alors d'autres visages perdus, d'autres deuils. Ses pensées, fuyant l'intolérable, remontent lentement le cours tortueux de sa vie (S, 22).

L'étaupe du silence, la douceur du galbe des dunes, la chaleur des teintes du sable [...], quand Leïla se retrouvait perchée là, sa rêverie prenait inmanquablement le pas sur le reste. Car la dune était le tremplin des seules figures possibles, [...] Elle rêvait des ailleurs dont les paysages couvraient l'or de son erg, dont les parfums enivraient ses ergs et ses cieux. Elle rêvait verdure de printemps et paysage qui vire aux fauves de l'automne. Elle rêvait saison. Elle rêvait déraison dans l'ingénu silence des songes, à l'abri de la tromperie des mots (H, 256).

Ce sont des éléments qui surgissent, au gré des souvenirs et de la juxtaposition syntagmatique du libre choix, se transforment ensuite, dans des contextes différents, pour réapparaître plus loin, dans un mouvement de libre échange entre les figures, les symboles et leurs corrélats linguistiques et extralinguistiques. La fonction de ces symboles primordiaux —«lune», «arbre», «nymphe», «dune», «sable», «erg», «or», etc.— chargés de toute la puissance sémantique de la langue et attachés à la naissance du monde et des mythes, consisterait-elle aussi à ce que les signes cherchent une énergie perdue, dans l'impuissance d'une réelle signification translatrice? Ces séquences sont des empreintes d'une histoire perdue,

mais d'un monde renaissant. Des traces anciennes que le lecteur est invité à découvrir, à lire vraiment: remonter aux sources, déchiffrer les existences voilées et récupérer les rapports primitifs.

Les valences significatives et les indices identificateurs se multiplient, et se formalisent. Ce qui paraît un jeu de langage n'est en réalité que l'aspiration à l'impossible transparence. Aussi, la ligne de l'écriture cherche-t-elle à dénommer de nouveau, poursuit une communication immédiate avec un univers familier englouti dans «l'aveuglant sommeil des infinis». Dans cette immersion orphique, le monde renaît, s'emplit de substance matricielle, et le langage dit le rapport surnaturel entretenu avec le cosmos, d'où surgit le sortilège de la création poétique, la volupté sensorielle d'une écriture marquée par la sensation «diagonale» de la rêverie et la propre cohérence:

Elle [la pluie] ruisselait sur les murs comme de grosses larmes de sable [...] Les enfants sortaient, couraient, riaient, criaient et l'ovationnaient. Par essaims tourbillonnants, ils couvraient le sourd tambourin de la pluie des résilles de leurs cris cristallins. La terre savourait son plaisir et exhalait une haleine inconnue. Puis les nasses sombres du ciel éclatèrent, libérant de petits nuages. Comme des oisillons blancs qui, poussés par le vent vers les lointains, migraient en tourbillons affolés. Le ciel lavé était maintenant pervenche, large et profond. Son bleu se versait sur la terre. Il caressait son corps trempé de ses lumières d'une pureté régénérée. Et cette lumière n'était plus une brûlure au fond des yeux. Dans ceux-ci, on sentait aussi la soie de la douceur (H, 183).

L'inclusion du relateur «comme» dans la phrase établit, normalement, un rapport analogique ayant trait à la référence —«Elle [la pluie] ruisselait sur les murs *comme* des perles de sable»—, mais il n'en reste pas moins que la formulation de cette première similitude —dont le comparant inclut déjà une métaphore— entraîne, dans l'entourage séquentiel, une translation effective, qui défie les paramètres de la référenciation: des items tels que «essaims», «tambourin», «résilles», «cristallins», «nasses», «oisillons», «pervenche», «caressait», «haleine», etc., sertis dans des suites similaires, relèvent le défi de l'isotopie sémantique, sont les composantes d'une mosaïque figurale dont les limites constitutives se transforment —et convoquent d'autres récurrences intertextuelles. Cette dynamique s'étend à un nombre considérable de parcours narratifs, pour constituer une masse translative, dans laquelle la ressemblance fait appel au transfert de sens métaphorique direct, *in absentia*²⁶. Parfois, ce mouvement créateur

²⁶ Si l'élément déclencheur de l'enchaînement figuratif, dans cette occurrence, est constitué par la formation comparative, il est bien des séquences phrastiques où le point de départ

se voit sollicité par une série de constructions phrastiques de même niveau d'identification, et il s'établit, entre tous les termes de la séquence, des rapports réciproques de signification, des constellations sémantiques mouvantes et «inédites». La structure qui en résulte —toujours réclamée et en translation continue— constitue un tissu discursif, dans lequel l'instance auctorielle s'implique de manière immédiate, itérative, par la personnalisation du JE recteur de la diégèse et par la construction subjectivante de la série:

Je le vois avec sa moustache de Chaâmbi, avec ses yeux comme deux gorgées de nuit saturées d'étoiles. [...] Je le vois étranger rieur, dans les steppes du Nord, dans l'atmosphère nacrée de ses lectures. Je le vois marchant dans les quatre saisons de ces steppes-là. Dans leur neige virginale. Dans leur blizzard pareil à un conte déchaîné. Dans leur printemps folâtre, ivre de ses orgies. Je le vois, recueilli, près d'une source où s'abreuvent des nuées d'oiseaux aux ailes encore lourdes du retour et frémissantes aux appels du départ. Je le vois, guetteur impénitent d'absolu, goûteur de différences, dans la plénitude de l'automne, dans la rousseur de la paix. Puis encore dans le rire blanc et coupant de l'hiver. Je vois, dans la nuit de ses yeux, l'incendie du désert. Je vois à son sourire la morsure du regret. Je le vois avec les multiples yeux de l'absence, de toutes les carences. Je le vois en farandoles d'instant, de nouveau bouclées hors de l'oubli (I, 256-257) (Les italiques sont dues au lecteur).

Il s'agit bien d'une épaisseur discursive qui caractérise la tension signifiante des structures analogiques. La genèse de la figure s'effectue à partir d'un élément métaphorisant —«comme deux gorgées de nuit saturées d'étoiles»—, apparemment «erratique», qui transpose ses attributs à l'objet de la prédication, «yeux». Dans les formulations qui suivent, il existe un mouvement d'implication multilatérale qui traverse la séquence, tel un «parcours» recouvrant la distance entre le niveau abstrait et le niveau figuratif du discours. L'image se déploie sur des harmonies construites dont la fonction énonciative modalisante est primordiale. Il en découle que la mise en discours de l'appréhension analytique —dont le narrateur, les héros (ou instance actorielle), sont les responsables— se construit verbalement en reliant des termes et concepts que le diasystème récuse, comme autant d'indices d'une perception sensorielle préalable au rappro-

est plutôt la métaphore. Autrement dit, le dynamisme métaphorisant progressif (semblance> métaphore) trouve son pendant dans son mouvement contraire, c'est-à-dire régressif (métaphore> semblance).

chement discursif: «Le soleil avait fini de saigner sa fureur [...] Soudain le silence et l'immobilité furent comme une sorte d'apnée cosmique (S, 78)».

À la faveur du regard primaire, la narratrice se substitue au démiurge, poussée par le pouvoir et le mirage du récit, subjuguée par la présence analogique de «l'océan de sable» et la naissance de l'écriture —«le seul territoire salutaire»—, fascinée par le souvenir d'une expérience primordiale —«un regard à mille lieux de l'enfance»— et par le charme de la parole inspirée: «l'aune de la poésie». L'espace scriptural est le seul lieu où la reconstruction de l'énonciateur, lisible dans le programme de figuration du monde, se réalise. Le projet d'une nouvelle nomination étrangère au langage de la convention, de recreation poétique se fait au gré de la fidélité mémoriale, en ce qu'elle est la promesse d'une liberté aux portes du territoire du rêve. Le but de la quête est atteint dans l'épiphanie d'un monde plein à craquer de symboles, qui libère ses secrets, «frémissements arrêtés d'un orgasme cosmique» (H, 101):

Ce soir la lune était pleine. La dune blonde berçait des ombres dans son giron. Le palmier s'allongeait. La nuit à son tronc, la lumière dans sa corolle, ouatée comme une fleur de coton. Le reg se rayait de zones sombres essaimées de rocs blancs. Les roseaux ressemblaient à des plumes d'argent. Les enfants s'agglutinaient autour du lampadaire (H, 138).

Ils [Mahmoud et Yasmine] n'ont marché que dans des limbes irréelles, nimées de poésie. Arceau du temps, berceau de petits bonheurs [...] Mais à force de les travailler, le scalpel de la poésie a fini par leur ciseler une sensibilité à vif, une réceptibilité exacerbée [...] Les pensées échappent enfin à l'impitoyable sabre du dérisoire, à l'étau des terres d'éternité. Elles lutinent et musardent de colline en bosquet. Le susurrement des eaux d'un ruisseau, l'éveil des frissons, exaltent leurs proses (S, 201-217).

L'écriture est alors ce lieu hétérogène où convergent les signes épars de la relation, des entités diverses et des paroles affranchies, symboles pluriels qui redéfinissent la matière: «les mots fleurissaient sur le noir éboulement de son silence» (S, 163). Dès lors, l'entreprise langagière s'installe dans la nécessité de la différence et la «quiétude de l'écrit»; l'espace discursif devient celui des figures parmi lesquelles les héroïnes évoluent, au gré de l'*alter*-ation que la parole esthétique construit: la vie «tissée d'écrits, métissée dans sa mémoire par toutes ses admirations» (S, 114), «entre l'oralité, la convivialité des contes et l'envoûtement solitaire de l'écrit, entre fuite et révolte» (S, 59). C'est ainsi que Malika Mokeddem s'applique à tenir le gouvernail d'une décision irrévocable, où elle s'expose au vertige transculturel, mais où elle traverse le monde à l'aune transfigurante et captivante du langage poétique. Parce qu'elle est l'organisa-

tion linguistique des opérations mentales, la structure grammaticale doit véhiculer l'inférence logique, mais elle peut aussi bien brûler les yeux de toute lecture «géométrique»:

Les lueurs ambrées du couchant y creusaient une longue houle, tapissant les creux d'ombres, coiffant de lumière fauve les crêtes des sables. Elles découpaient les toisons des palmiers, ébouriffaient leur phosphorescence et les tendaient vers des cieus sans fond. Répondant à l'appel du soir, tous sortaient devant la maison [...] Un moment magique qui happait le souffle et dont le mutisme incendiait l'imagination. Mais au sortir de cette contemplation, la rectitude des terres, à l'opposé, dévidait le regard jusqu'à l'égarement. Elle mettait comme un cri éperdu dans l'oreille [...]

Mais quand, les nuits de pleine lune, la dune prenait l'opaline d'un bras de saline, ils se taisaient tous et admiraient. Le ciel réfractait le jour sur la nuit. Un jour de nuit attendrie qui réinventait un monde tout en rondeur et en épaisseur. Les horizontalités se confondaient en songes et les lumières en mirages (H, 234).

Loin du pessimisme affiché par J. Baudrillard (1992: 242) de la fin de «l'intelligence des signes et des analogies», de «l'hypothèse d'un monde tout entier réversible dans les signes et sensible à la séduction», il est à réclamer la réalité d'un langage transmué qui nous fait surprendre la substance poétique, là où l'habitude d'un système dénotatif et le compromis historique ne nous la faisaient point entrevoir. On retrouve ici la «collocation» mouvante des signifiants qui n'obéit pas à des critères d'ordre systémique, mais plutôt d'induction sensorielle, à des choix associatifs notionnels ou d'origine morphologique, à des motivations d'enchaînement phonique, sémantique ou intertextuel²⁷. La valeur désignative entre dans un dynamisme imprévu, les unités lexicales amplifient le champ sémantique de leurs «valences» sémiqes. Il se constitue une sorte d'engrenage de renvois de sens, au premier plan de la narration et à l'arrière plan de l'intertextuel. C'est le transfert d'une conscience, d'un rêve poétique à la recherche de nouveaux liens, entre les entités primigènes de l'univers et les faits dissociés de la civilisation et de l'Histoire; ceux-mêmes qui pourraient servir à retrouver des présences essentielles, à instaurer un «faire cognitif» et «pragmatique» de la jouissance esthétique.

²⁷ Comme signale très pertinemment D. Maingueneau, «Le mot n'est plus considéré comme un atome de sens que l'on confronterait à d'autres, mais comme un foyer de relations inséré dans un tissu textuel» (1991: 67).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES



- ABASTADO, CL. (1979) *Mythes et rituels de l'écriture*, Éditions Complexe. ADAM, J-M. (1992) *Textes: Types et prototypes*, Nathan.
- ASCOMBRE, J-C., O. DUCROT (1983) *L'Argumentation dans la langue*, Mardaga.
- BAKHTINE, M. (1984) *Esthétique de la création verbale*, Gallimard. BAUDRILLARD, j. (1992) *De la séduction*, Denoël.
- BRASSART, D. G. (1990) «Explicatif, argumentatif, descriptif, narratif et quelques autres.
- Notes de travail»,
Recherches, n° 13.
- ENKEVIST, N. E. (1991, «Textes, discours, types et genres», *Études de Linguistique appliquée*, Didier-Érudition.
- FOUCAULT, M. (1966) *Les mots et les choses. Une archéologie du savoir*, Gallimard. GARDES, J. (1996) *La Rhétorique*, A. Colin.
- KLINKENBERG, J-M. (1990) *Le sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Bruxelles: Éds. Du Gref.
- MAINGUENEAU, D. (1984) *Genèses de discours*, Mardaga.
- MAINGUENEAU, D. (1991) *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Hachette.
- MEYER, M. (1982) *Logique, langage et argumentation*, Hachette.
- PERELMAN, CH. (1970) *Le champ de l'argumentation*, PUB.
- PERELMAN, Ch. et OLBRECHTS-TYTECA, L. (1992) *Traité de l'Argumentation. La Nouvelle Rhétorique*, Éds. de l'Université de Bruxelles, 1998.
- REBOUL, O (1991) *Introduction à la Rhétorique*, PUF.
- REBOUL, O. (1991) «Peut-il y avoir une argumentation non rhétorique?», *L'Argumentation*, Colloque de Cerisy, Mardaga.
- RICOEUR, P. (1975) *La métaphore vive*, Seuil.
- TAMBA-MECZ, I (1983) «Pour une approche énonciative du sens métaphorique», *Travaux de Linguistique et de Littérature Françaises*, XXI, 2, Université de Strasbourg.
- VIGNAUX, G. (1976) *L'Argumentation. Essais d'une logique discursive*, Droz.