

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

Université Mohamed Boudiaf - M'Sila

Faculté des Lettres et des Langues

Département des Lettres et Langue Françaises



Numéro d'ordre :

Numéro d'inscription : 05/DFLLDDF/21

Thèse présentée en vue de l'obtention

Du diplôme de doctorat de troisième cycle

Domaine : Lettres et Langues Étrangères

Filière : Langue Française

Spécialité : littérature maghrébine et comparée

Mal et représentation dans « *Archéologie du chaos (amoureux)* », « *Body Writing* » de Mustapha Benfodil et « *Anima* », « *Visage retrouvé* » de Wajdi Mouawad

Présenté par : TEMHACHET Khaoula

Date de soutenance :

Devant le jury composé de :

N°	Nom et prénom	Grade	Université	Qualité
01				Président
02				Rapporteur
03				Examineur
04				Examineur
05				Examineur
06				Examineur

Année universitaire : 2023/2024

Il y a des êtres qui nous touchent plus que d'autres, sans doute parce que, sans que nous le sachions nous-mêmes, ils portent en eux une partie de ce qui nous manque.

Wajdi Mouawad, *Anima*, 2012

Enfin on ne peut jamais écrire le corps de qui on aime. On peut seulement se déprendre de la souffrance qui détruit et c'est bien . On peut seulement tâcher d'être digne et ne pas croire, lorsque ceux qu'on aime nous quittent et nous manquent, que c'est nous qui souffrons ... je crois que nous souffrons la perte de cette vie ou nous étions réunis ensemble. Ça ne sert à rien de croire que c'est nous seuls qui souffrons. Alors oui je t'aime et je te laisse partir où tu vas. Jusqu'au bout du monde si tu veux et la mort même. J'ai arrêté de te reprocher d'être parti si loin, si tôt, si vite. J'attends que tu reviennes et que tu me dises: Reste où tu es, c'est bien, je ne suis jamais très loin, près de toi, à tes côtés, tu ne peux pas me perdre si tu m'aimes.

Patrick Laupin, *L'Homme imprononçable*, 2007 (cité dans Mustapha Benfodil, *Body Writing*, 2018)

DÉDICACES

À mes Parents,

Je dédie ce travail, témoins de ma gratitude,

Pour tout ce que vous êtes, pour tout ce que vous serez,

À jamais, vous êtes ma plus belle certitude.

À mes chers frères Dhia Eddine et Mohamed Amine, à ma chère sœur Imane.

À Ibrahim mon grand-père, à Djihane ma plus belle cousine et à Dre. Messamedia

Soraya . Que Dieu vous accueille, tous, dans Son vaste paradis.

À RK

REMERCIEMENTS

Ma gratitude va avant tout à Dieu, Le Tout Puissant, pour m'avoir guidée sur le chemin épineux de la recherche. Lui, Qui m'a donné la force et le courage de continuer quand ma volonté se trouvait anéantie.

Je tiens à remercier chaleureusement ma directrice de thèse Pre. SOUAMES Amira pour son infaillible soutien et son engagement même lorsque les signes d'avancement se faisaient rares. Je la remercie également d'avoir eu confiance en moi dès le premier jour de notre rencontre. Chère professeure, ce travail est aussi le vôtre, j'ai été honorée de l'élaborer sous votre direction.

Je remercie mon jury de soutenance ... d'avoir accepté d'examiner ce travail et pour l'attention qu'ils lui portent.

Mes remerciements vont également à mes chers enseignants : Dre. REDOUANE-BABA SACI Souad dont le soutien indéfectible et la générosité m'accompagnent depuis son encadrement de mon mémoire de master en 2018 ; à M. SMAANE Djellal Eddine à qui je dois la découverte de Mustapha Benfodil ainsi que pour tous les livres et la documentation qu'il a partagés avec moi ; à Dr. AMER Azzedine que les mots ne suffiraient jamais à décrire son dévouement à son travail et sa présence auprès des doctorants dans toutes les démarches scientifiques et administratives.

À Dr. CHAIB Samir, l'une des plus belles amitiés que le parcours doctoral m'a apporté. Merci pour ta présence, ton encouragement, ton aide, tes conseils et surtout ton optimisme qui dépasse de loin ta vision absurdiste du monde.

Mille mercis à mes chères amies, bientôt docteurs : ZEBICHE Fatiha et DJAOUT Maroua pour leurs encouragements et leur aide précieuse lors de nos *Cercles de Rédaction*. Vous êtes parmi les rares personnes qui m'ont tenu la main jusqu'au bout de ce parcours ô combien périlleux mais fructueux.

Je remercie également ma très chère amie HIDEICHE Houneida avec qui la rédaction d'articles et la participation aux manifestations scientifiques avaient un autre goût. Chère amie, dans ce périple doctoral, depuis la première inscription jusqu'à la dernière, faire ta connaissance fut le plus beau cadeau de l'univers.

Tout particulièrement, je remercie mes parents, mes frères et ma sœur de m'avoir accompagnée pendant les périodes les plus sombres que j'ai traversées lors de la rédaction de cette thèse. Mon père qui a fait le trajet mille et une fois avec moi à M'sila sans se plaindre, toujours avec le sourire et le regard fier. Ma mère dont l'étreinte de la nuit dissipe les démons de la peur de l'échec et dont les mots sont restés gravés dans ma mémoire : « quand tu n'auras plus de force, je serai ta force, j'ai un solde inépuisable d'énergie que je donne à vous mes enfants, dès que vous en aurez besoin ».

TEMHACHET Khaoula

SOMMAIRE

CHAPITRE I : ARCHÉOLOGIE DU MAL : MÉMOIRE, EXIL ET MORT CHEZ BENFODIL ET MOUAWAD

- 1 Au Commencement était le Mal
- 2 Le Temps de La Mort... Le Temps et La Mort

CHAPITRE II : L'ÉCRITURE MORCELÉE : UN CRI DE DÉTRESSE

- 1 Prolégomènes
- 2 Le Mal dans les Interstices d'une Écriture Morcelée
- 3 La Réécriture : Un Mal Infini

CHAPITRE III : ENTRE LUMIÈRE ET OMBRE : LA THÉÂTRALITÉ DU MAL

- 1 Ancrage Théorique : La Théâtralité Du Théâtre et Celle du Texte
- 2 Les Subtilités Théâtrales : Entre Espaces Symboliques et Dialogues Muets pour Dire Le Mal
- 3 La Mascarade Sociale et la Quête de la Vérité : Perspectives Métaphoriques du Théâtre

CHAPITRE IV : LE MAL MIS EN FIGURES : LES MÉTAMORPHOSES DE L'INDICIBLE

- 1 L'animisme Symbolique du Mal
- 2 Le Symbolisme du Mal
- 3 Le Dépassement du Mal par l'écriture et les Arts

CONCLUSION GÉNÉRALE

AVERTISSEMENTS

- Le Mal (avec la première lettre en majuscule) désigne le nom et la notion. Tandis que le mal en minuscule désigne le mal en tant qu'adjectif ou adverbe.
- Pour sa longueur, le titre suivant sera abrégé dans le corps du texte :

Body Writing : vie et mort de Karim Fatimi, écrivain (1968-2014) → Body Writing

- Pour distinguer l'œuvre de Mustapha Benfodil de l'œuvre de son personnage qui porte le même titre, nous désignerons l'œuvre de Benfodil de : *Archéologie du chaos*. Et celle de son personnage Marwan K de : *Archéologie du chaos (amoureux)*
- Le nom de famille du personnage suivant sera abrégé tel qu'il a été fait dans le roman par l'auteur lui-même :

Marwan Kanafani → Marwan K

INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'expérience de la vie implique inévitablement la souffrance, certes à des degrés variés, car l'Homme est confronté à la frustration de ses désirs face à un monde et une réalité complexe, problématique et chaotique. Ces désirs jamais assouvis, quels qu'ils soient, et la frustration qui en émanent se traduisent par une forme de malheur, de douleur et de souffrance qui restent néanmoins subjectifs. Tel que le conçoit Schopenhauer, le malheur entant qu'absence du bonheur est une conception personnelle et subjective de la réalité : ce que l'un voit comme malheureux, l'autre y voit une banalité du quotidien ou une conséquence inhérente à la vie. Dans ce sens, les Hommes partagent-ils la même représentation du Mal et de la douleur quand il s'agit de guerres, de meurtres, de viols et de suicides ? Y-a-t-il une guerre moins atroce qu'une autre ou un meurtre plus douloureux qu'un autre ? « personne n'a jamais ressenti ce que je ressens face à ta perte » (Benfodil, 2018) dit Mounia, dans *Body Writing* de Benfodil, après le décès de son mari Karim Fatimi dans un accident de voiture. Sa douleur face à la perte d'un être cher est-elle réellement plus intense que celle que ressentent les Autres en perdant leurs proches ? ou est-ce une forme de subjectivation de la douleur et du Mal afin de pouvoir les appréhender dans une tentative, semble-t-il, de guérison ?

Le Mal est d'emblée perçu, par Paul Ricoeur, le marquis de Sade et Georges Bataille, entre autres théoriciens et penseurs, tel un objet d'investigation vertigineux qui peut anéantir les certitudes morales et métaphysiques qu'a l'Homme de son monde. Le Mal est donc, pour Paul Ricoeur une véritable « énigme tenace » qui ne cesse de démanger l'esprit humain. Afin d'aller au-delà de la dichotomie traditionnelle Bien/Mal, Paul Ricoeur affirme dans son livre *La Symbolique Du Mal* que : « Le mal n'est ni une substance, ni une essence, ni une cause première. Il n'est qu'un concept-limite qui prend corps dans la tyrannie, la violence, la torture et la persécution. » (1960, p. 150). Il voit donc le Mal telle une force destructrice qui pervertit l'existence humaine et bouleverse les liens sociaux. Or, le marquis de Sade développe une tout autre vision assez subversive du Mal. Il le voit telle une pulsion élémentaire qui anime la nature humaine : « Le crime fait la célébration de la liberté » (Sade, 1998 [1904]), affirme-t-il dans *Les 120 Journées De Sodome*. Il confère, en effet, par le biais de ces personnages souvent criminels, une dimension purement esthétique au Mal, allant jusqu'à le célébrer :

Nous fûmes scélérats, oui mais au moins libres ;
L'homme est né criminel, la vertu fut son leurre. (Sade, 1998 [1904])

Georges Bataille, quant à lui, rejoint dans sa réflexion la vision controversée du marquis de Sade qui fait l'éloge du Mal et la violation des lois et des tabous sociaux. En effet, le philosophe de « l'érotisme », considère le Mal telle une force d'émancipation radicale qui permet de renverser les valeurs sociales et les ordres établies. Le Mal représente ainsi pour Bataille : « l'approbation du désordre » face à « l'esprit d'utilité raisonnable » érigé en vertu par la société bourgeoise. (Bataille, 1961).

Tout bien considéré, en littérature comme en philosophie, le Mal demeure un mystère qui se dérobe à toute réponse ou acception pleinement satisfaisante. Néanmoins, c'est tout justement ce côté énigmatique qui fait du Mal une source inépuisable de réflexions littéraires et philosophiques surtout quand il s'agit de la relations de l'Homme à ses semblables, au monde et au sacré. La philosophie et la littérature ne cesserons donc jamais d'ausculter les multiples facette du Mal ; qu'elles en fassent un mystère existentiel ou un source de liberté, elles le regarderont toujours telle une face abstraite de la négation, un moteur pulsionnelle dépourvu de toute morale et, une énigme que seuls les mots peuvent essayer de la capter dans toute sa violence fascinante.

Ce projet de thèse se propose donc d'étudier, à l'aune des réflexions de Bataille, de Sade et de Ricoeur, le Mal et les représentations dans les œuvres de Mustapha Benfodil et de Wajdi Mouawad afin de voir comment peut-il être *présenté, représenté* et *représentatif* à la fois et pour quelle finalité le sera-t-il ? D'ailleurs, l'écriture de Mouawad, romancier et metteur en scène libanais, se démarque par son exploration profonde et tranchante du Mal. Ses pièces de théâtre comme ses romans ont tous comme thématiques récurrentes : la violence, la guerre, l'identité, l'exil et surtout les traumatismes familiaux transgénérationnels. Dans *Le Sang Des Promesses*, sa tétralogie qui se compose de *Littoral, Incendies, Forêts* et *Ciels*, il nous plonge en plein cœur des drames et des traumatismes vécus par des familles brisées par le poids de la guerre civile au Liban. Les personnages de ces pièces sont souvent des marginaux, des êtres rejetés par la société. Il y donne donc voix aux victimes comme aux bourreaux et spécialement à ceux pris entre les deux, afin de capturer avec ardeur l'horreur de la guerre sur les deux camps et son impact destructeur de l'âme humaine. Le Mal prend donc, chez Mouawad, des formes diverses ; il peut être synonyme de barbarie, d'atrocités commises, de folies pulsionnelles destructrices, des secrets familiaux, des non-dits qui rongent l'esprit humain et font éclater les cellules familiales, etc. Mouawad dessine souvent, dans ses écrits, des portraits de personnages meurtris, errants, hantés par les fantômes de leur passé et qui

sont tous à la recherche d'eux-mêmes, de réconfort et de vérité salvatrice. De ce fait, le libanais ne se contente pas de dire le Mal mais il l'interroge, l'ausculte, le dissèque afin de mieux en comprendre les racines et les ramifications. Cependant, cette descente au fond des ténèbres véhicule toujours un fragile espoir de rédemption et de réconciliation par la parole artistique souvent perçue comme libératrice. Le théâtre et la littérature deviennent alors pour Mouawad un exercice de catharsis, une échappatoire pour dire l'indicible et pour panser les blessures profondes d'un passé qui refuse de prendre fin. Son écriture crue et viscérale érige la scène du théâtre et les lignes des romans en une arène où se confrontent les parts d'ombres individuelles et collectives de l'être humain.

Quant à Mustapha Benfodil, dramaturge et romancier algérien, il laisse filtrer dans ses productions théâtrales et romanesques l'empreinte permanente de la décennie noire qui a déchiré son pays dans les années 1990. Ses écrits romanesques traitent avec intensité les conflits et la violence extrême de cette période qui a déchiété le pays partagé entre le pouvoir de l'État et celui des groupes islamistes. De plus, le Mal chez Benfodil semble revêtir un aspect atrocement banal car il ne s'agit pas d'un Mal extraordinaire mais plutôt de l'exposition de la face sombre et maléfique de l'humanité au quotidien, une face souvent tue ou niée. Benfodil explore sans concession aucune, dans ses productions littéraires, les dérives et les actes les plus abominables dont l'Homme est capable quand il est pris dans le cercle vicieux de la haine et de la barbarie. Tout comme Wajdi Mouawad, l'algérien donne la parole aux deux camps du conflits : les victimes et les bourreaux afin de dévoiler le Mal qui ronge les deux et la face d'ombre qu'ils gardent cachée ou qui, au contraire, la montrent au grand jour. Pour Benfodil, il est primordial de mettre l'accent sur l'hypocrisie et le déni de la classe politique qui se veut aveugle face à l'horreur qui régnait sur le pays et aux désarrois des citoyens innocents pris au piège. Ainsi, à travers les romans de Benfodil, et même ses pièces de théâtre, le lecteur se trouve confronté, presque avec une cruauté salvatrice, à la réalité crue du Mal, sans fard ni artifice. En revanche, l'œuvre de Benfodil ne se réduit nullement à un exposé froidement clinique de la cruauté humaine, au contraire, elle dessine, en creux, la fragilité et la beauté de l'existence, la volonté de vivre qui transcende tous les traumatismes. Son écriture est donc le signe d'un espoir de renaissance : une renaissance par la mémoire et le refus de l'oubli.

Ceci dit, nous inscrivons notre présent travail de thèse dans une démarche pluridisciplinaire afin de répondre à la question suivante qui nous servira de

problématique centrale et jalonnera l'ensemble de l'investigation : comment Benfodil et Mouawad arrivent-ils à faire parler le Mal à travers la figuration par la littérature surtout quand cette dernière atteint les limites du représentable en usant de son pouvoir pour tenter de capter l'indicible aux limites de l'humain ?

De cette problématique, se ramifieront d'autres interrogations auxquelles nous nous attacherons également à fournir des réponses :

- Comment est retracée l'Histoire du Mal chez Benfodil et Mouawad ? Quelles stratégies narratives et stylistiques dépoilent-ils pour historiciser le Mal ? Et pourquoi tenter de subjectiver l'Histoire ?
- Comment l'utilisation du fragment, peut-elle être interprétée de manière à mettre en évidence la quête du sens et de l'origine du Mal ? Et comment rendre compte des brisures quand les mots s'épuisent ?
- Est-ce le texte qui morcelle la mémoire, ou bien est-ce la nature évasive et incertaine de la mémoire qui impose l'usage du fragment comme seul moyen possible de représentation ?
- L'essence du Mal est-elle consubstantielle au personnage ou simplement circonstancielle ? Et comment concevoir un quelconque vivre-ensemble que ce soit après les affres d'une guerre qui a à jamais altéré les rapports de confiance interpersonnelles ?

Trois hypothèses nous semblent alors possibles, elles se vérifieront tout au long de cette investigation. La première suppose que ces deux auteurs adoptent une posture d'archéologues du Mal, exhumant les strates de violence et de souffrance enfouies dans la mémoire individuelle et collective. Leur écriture procède ainsi par une fouille des traumatismes pour faire remonter à la surface ce qui a été tu ou occulté. Quant à la deuxième hypothèse, elle suppose que Benfodil et Mouawad parviennent à faire parler le Mal en recourant à des stratégies narratives et stylistiques qui poussent les limites du représentable. L'utilisation de procédés tels que l'analepse, le non-dit, la fragmentation permettrait de représenter l'indicible plutôt que de simplement l'évoquer . La dernière hypothèse, quant à elle, stipule que Benfodil et Mouawad déploient dans leurs œuvres une esthétique de la laideur et de la cruauté qui vise précisément à bousculer les limites de la représentation traditionnelle du Mal. Par leur radicalité formelle, ils forcent le lecteur à affronter l'innommable.

Notre motivation pour le choix du sujet *Mal et représentation dans Body Writing, Archéologie du chaos (amoureux) de Mustapha Benfodil et Anima, Visage Retrouvé de Wajdi Mouawad*, tient tant de motifs subjectifs ainsi que de la curiosité scientifique. Le choix des écrivains est dû, en premier lieu, à la découverte de la plume de Mouawad lors de son n°entretient avec François Busnel dans l'émission de *La Grande Librairie*. L'animateur avait mis l'accent sur l'écriture et la fiction peu coutumière de Mouawad, s'articulant autour de la pluralité des voix et de la présence étouffante de la violence crue et de la cruauté de l'Homme envers lui-même, envers les Autres et envers les animaux. Ce sont donc le choix thématique et la dimension formelle des écrits de Wajdi Mouawad qui nous ont de prime abord interpellés et nous ont poussés à lire la majorité de sa production romanesque et théâtrale. Il nous a donc semblé particulièrement important de nous y intéresser dans le présent travail, afin de démêler les spécificités d'une pratique scripturale inhabituelle qui tend de manière ostensible à faire parler le Mal, la violence et la guerre. En second lieu, nous avons découvert l'écriture singulière et troublante de Mustapha Benfodil lors d'un club de lecture autour des écrivains maghrébins contemporains, où le rapprochement entre son style d'écriture avec celui de Mouawad nous est apparu comme une révélation. De plus, Mustapha Benfodil et Wajdi Mouawad, tous les deux metteurs en scène, ont ceci en commun qu'ils abordent des thèmes liés à l'exil, à l'identité et aux conflits interculturels dans un style poétique et métaphorique. Leur écriture mêle souvent des éléments autobiographiques, historiques et mythologiques pour explorer la mémoire et la transmission. Ils ont également un style imagé qui allie le tragique et le comique, le réalisme et l'onirisme. Leurs œuvres comportent de nombreux niveaux de lectures philosophiques et symboliques sur l'humain.

En deuxième lieu, le choix du corpus d'étude se nourrit de motifs purement scientifiques. Si Mustapha Benfodil et Wajdi Mouawad sont principalement reconnus comme dramaturges, nous avons en revanche choisi de travailler sur leurs productions romanesques (et non pas théâtrales) car elles offrent un terrain d'exploration unique. En effet, elles permettent de questionner leur prose, leur façon de faire mouvoir le scriptural comme ils le font sur scènes, dans une écriture théâtralisée mais libérée de la représentation scénique. Par ailleurs, les deux auteurs sont nés à la même époque (1969) et grâce à la mondialisation, ils ont subi les mêmes influences politiques et culturelles au-delà des contextes géographique et social qui les séparent ; il serait donc intéressant de voir comment ils aspirent à une ouverture à l'Autre grâce à leur prose qui dévoile une

écriture façonnée par le théâtre mais résolument décloisonnée, où se lit en filigrane leur quête d'un langage affranchi des carcans.

En dernier lieu, notre décision d'étudier la notion du Mal chez ces deux auteurs découle de notre volonté de réaliser une thèse qui aspire à l'originalité. Bien que nous n'ayons pas la prétention de réaliser un travail entièrement inédit, notre recherche s'inscrira à la fois dans l'ensemble des travaux consacrés à ces auteurs et dans ceux traitant de la thématique du Mal. Ainsi, notre étude viendra enrichir les connaissances existantes sur ces deux aspects importants. En effet, nous avons choisi de centrer notre étude sur la notion du Mal pour explorer une facette jusque-là peu étudiée des œuvres romanesques de Benfodil et de Mouawad, assurant de ce fait l'originalité à notre travail de thèse. D'ailleurs, les travaux scientifiques (thèses, articles, actes de colloques) que nous avons pu trouver sur les productions de Mouawad portent essentiellement sur ses œuvres théâtrales et traitent généralement les thématiques de l'identité, de l'exil ou de la violence. Les travaux sur ses deux romans *Anima* et *Visage Retrouvé* sont peu nombreux comparés à ceux fait sur ses œuvres théâtrales, et surtout, à notre connaissance, aucun travail n'est encore fait sur le Mal entant qu'axe central d'investigation. En ce qui concerne les productions scientifiques sur les œuvres romanesques de Benfodil sont certes nombreux, variant entre travail de thèse, mémoire de master et articles ; ils traitent en revanche pour la majorité, les thématiques de la mémoire, de la mise en abîme et du collage. D'après les sources consultées¹, il n'y a aucun travail de thèse qui propose une étude comparative entre les écrits de Wajdi Mouawad et ceux de Mustapha Benfodil.

Au vu de l'ensemble de ces considérations, nous avons opté pour une démarche pluridimensionnelle qui mettra en œuvre les travaux critiques et les bases théoriques les plus susceptibles de servir nos desseins. Sachant que le texte littéraire excède sa matière immédiate pour se donner un aspect allégorique, et eu égard aux nombreux outils analytiques qui essaient de le sonder dans sa structure la plus ambiguë et son sens le plus profond, notre analyse conjuguera l'étude thématique, narratologique, textuelle, discursive et formelle afin de diversifier les angles d'approche, tous voués à l'élucidation d'une question complexe aux ramifications multiples. Seront alors convoqués les travaux de Paul Ricoeur, Michel Hanus, Susini-Anastopoulos, Michel Butors, Gérard Genette, Madelaine Frédéric, Anne Garcia, Marie-Claude Hubert, Dominique Bertrand, Raphaël

¹ PNST : Portail de Signalement des Thèse en Algérie, Thèse-Algérie.com et, thèses.fr

Brunel, entre autres théoriciens et penseurs de la littérature qui nous fourniront les fondements méthodologiques nécessaires pour mener notre investigation.

L'étude thématique nous servira donc à établir le rapport d'analogie entre les thèmes abordés dans les quatre romans et ceux développés dans la filiation d'idées à laquelle nous désirons les rattacher. L'étude narratologique nous permettra de mettre en évidence les différentes dérogations aux canons narratifs traditionnels et de rendre parallèlement compte de la manière dont le Mal dans les récits contribue à la mise en scène d'une conception singulière du monde. L'étude textuelle s'intéressera pour sa part davantage à la structure du texte et à son fonctionnement en tant que « tout » participant de la même conception, tandis que l'étude discursive aura pour objet des éléments de moindre empan qu'elle décryptera néanmoins pour des fins identiques. Enfin, l'étude formelle se donnera pour vocation d'expliquer la mise en adéquation des choix esthétiques et formels des deux écrivains, principalement leur écriture théâtrale et fragmentaire, avec l'expression du Mal dans leurs romans.

Deux objectifs principaux motivent notre entreprise. Pour commencer, nous voulons inscrire notre travail de thèse dans la somme des travaux faits sur la notion du Mal et qui l'inscrivent dans l'universalité. Autrement dit, le Mal, qu'il soit collectif ou individuel est une réalité universelle, qui a traversé les époques et les traversera encore, sous forme de guerres, de catastrophes naturelles ou de maladies. C'est une thématique qui a fait couler beaucoup d'encre dans moult domaines : littéraire, philosophique, psychanalytique, etc. et dès qu'une plume en parle, elle lui donne une nouvelle dimension plus au moins subjective, voire individuelle. Notre objectif est donc d'inscrire les productions de Benfodil et de Mouawad dans cette perspective d'expression du Mal collectif avec une voix individuelle. De ce fait, notre second objectif découle systématiquement du premier, et il consiste dans la démonstration de la dimension la plus humaine, subjective, personnelle et intime qu'attribuent nos auteurs au Mal collectif, en le corporisant à travers la mise en mots des maux et de l'indicible.

Ceci dit, le cheminement de notre réflexion dans cette étude prend une trajectoire progressive en analysant le Mal et les représentations, dans notre corpus, des plus objectives au plus subjectives. Ainsi, nous diviserons notre travail en quatre chapitres complémentaires où l'expression du Mal chez Benfodil et Mouawad évoluera de l'abstrait et du collectif vers le tangible et l'individuel : elle prendra forme ou plutôt corps. En effet,

le premier chapitre, intitulé *Archéologie du Mal : Mémoire, Exil et Mort chez Benfodil et Mouawad*, constitue la première couche de l'analyse du processus de la subjectivation du Mal et de la corporisation de l'indicible par nos deux écrivains. Nous y démontrerons comment les deux auteurs déterrèrent le Mal et l'exposent en tant qu'une réalité vécue par une collectivité : pour l'un c'est la guerre du Liban, pour l'autre ce sont les conflits politiques en Algérie. L'accent y sera mis sur les thèmes de la mémoire, de l'exil et de la mort, comme sources premières du Mal, desquelles nos romanciers puisent pour contextualiser leurs récits, mêlant réalité et fiction afin de mettre en lumière les traumatismes et les violences transgénérationnelles. Nous tacherons également, au cours de ce chapitre, de démontrer que leur écriture vise non seulement à représenter le Mal mais aussi à offrir une forme de rédemption et de réconciliation, utilisant la littérature comme un moyen de confrontation et de guérison personnelle et collective.

Déterrer le Mal enfouis sous des couches de souvenirs refoulés ou oubliés et vouloir l'exposer en tant qu'une réalité amère vécue, n'est que l'élément déclencheur du processus de sa subjectivation par Benfodil et Mouawad, au point où leur écriture s'en trouve anéantie car elle essaie d'épouser la forme du Mal qu'elle livre. Le deuxième chapitre intitulé *L'écriture Morcelée : Un Cri de Détresse*, étudiera donc l'influence des traumatismes et des malheurs sur l'écriture de nos deux auteurs et comment le scriptural s'adapte aux ressentis et à l'âme en troubles des personnages. En effet, nous explorerons dans ce chapitre, la construction narrative et textuelle fragmentées de Mustapha Benfodil et de Wajdi Mouawad dont ils usent afin d'exprimer le traumatisme et la défaillance des identités de leurs personnages. Le recours au processus de la fragmentation se traduit par leur volonté à refléter, dans la forme de leurs textes, les contours du Mal et de la douleur causés par l'expérience de la guerre et de l'exil, qu'ils essaient de corporiser. Leurs personnages sont effectivement présentés comme des êtres éternellement insatisfaits, non pas par excès d'égoïsme mais parce qu'ils luttent constamment contre l'Autre comme ennemi, contre eux-mêmes et contre la vie ; dans le but de trouver un sens à leur identité perturbée et à leur monde insensé. Ce deuxième chapitre se fixe aussi comme objectif de démontrer de quelle manière la fragmentation, confortée par la construction non linéaire du texte et l'utilisation hasardeuse de la ponctuation, véhicule le poids invisible, émotionnel et psychologique du Mal sur des individus à la recherche d'un monde cohérent.

Comme notre démarche analytique vise à représenter les couches du processus de la subjectivation du Mal et de la corporisation de l'indicible, le troisième chapitre intitulé *Entre Lumière et Ombre : La Théâtralité du Mal*, examinera les romans de notre corpus comme des spectacles vivants où jouent des personnages tourmentés dans un monde éparpillé. L'intérêt de ce chapitre sera donc de montrer comment Benfodil et Mouawad passent de la représentation objective du Mal collectif vers une représentation plus subjective, plus intime et plus personnelle de ce Mal en faisant de leurs romans des scènes (des planches) où des personnages exposent -en public- leur traumatismes les plus intimes causés par la guerres, les violences et l'exil. Nous tâcherons alors d'explorer la manière dont Mustapha Benfodil et Wajdi Mouawad utilisent les éléments théâtraux comme le décor, l'éclairage, et l'apparence des personnages pour mettre en exergue la thématique du Mal dans leurs œuvres romanesques. En revanche, le chapitre exposera le Mal, non seulement comme une pression externe exercée sur l'individu (par les Autres), mais aussi comme un conflit interne inhérent au personnage lui-même. Nous verrons, par la même occasion, comment la théâtralité appliquée dans la prose enrichit la narration et implique le lecteur dans une réflexion profonde sur le Mal qui l'entoure. En utilisant le théâtre comme métaphore pour accentuer l'expérience psychologique du lecteur, Benfodil et Mouawad présente le Mal telle une conséquence immédiate des circonstance et de choix difficiles qui alourdissent le dos du personnage.

Le Mal, de son archéologie, passant par son influence sur l'écriture, à sa théâtralisation ; prendra enfin forme et corps dans le dernier chapitre où l'indicible se trouvera corporisé. En effet, le chapitre qui clôturera notre étude s'intitule *Le Mal mis en Figures : Les Métamorphoses de L'indicible*, et il exposera la manière dont nos deux auteurs abordent le Mal telle une entité crue et vivante, anthropomorphique et theriomorphique. En ayant recours à des registres allégoriques et fantastiques, ils immergent dans les abysses de l'âme humaine, afin de traiter des sujets tabous, complexes et violents. Nous y verrons également, comment l'algérien et le libanais, par le biais de la symbolique du Mal, le corporisent et assurent, d'un côté, une expérience immersive aux lecteurs et, d'un autre, leur proposent une meilleure visualisation de la souffrance qui réveillera leur réflexion sur le monde qui les entoure.

En définitive, ce travail de thèse est loin de se limiter à la simple description du Mal chez Benfodil et Mouawad mais aspire, à travers le prisme de leur écriture, à immerger dans les profondeurs de la complexité de cette notion au contour indécis.

L'analyse proposée se présentera alors tel un voyage à la rencontre de leurs univers romanesques (en opposition aux théâtraux), où le Mal est présenté tantôt comme un fantôme qui hante les sociétés, et tantôt comme une réalité troublante, intime et personnelle. Cette thèse visera donc à démontrer la façon dont le tragique et l'indicible se matérialisent dans les proses mouawadiennes et benfodiliennes en particulier, et en littérature en général ; afin d'offrir une confrontation avec les aspects les plus sombres de l'existence humaine. Donc, nous espérons, non seulement apporter une contribution à l'étude thématique du Mal mais aussi proposer d'autres perspectives et angles de vue nouveaux sur la manière dont la littérature peut engager le lecteur dans une réflexion profonde sur son temps.

CHAPITRE I

ARCHÉOLOGIE DU MAL :

MÉMOIRE, EXIL ET MORT CHEZ

BENFODIL ET MOUAWAD

L'œuvre de Mustapha Benfodil et de Wajdi Mouawad constitue une véritable « archéologie du Mal ». Les deux auteurs entreprennent dans leurs romans une plongée vertigineuse dans les profondeurs de l'âme humaine, où ils exhument avec une rare intensité les manifestations les plus cruelles et les plus abjectes du Mal. Ce dernier peut prendre, chez eux, la forme de la barbarie et de la violence de l'Homme envers ces semblables et envers les autres êtres vivants, ou encore la forme de déchirures familiales transgénérationnelles. Donc nos deux écrivains, tels de véritables archéologues du mal-être, fouillent les strates profondes de la mémoire, explorent les zones d'ombre de l'exil et du deuil pour faire remonter à la surface les traumatismes enfouis. Ainsi, leurs romans à l'étude, et leurs pièces de théâtre deviennent le lieu d'une confrontation brutale avec la part d'ombre de l'humanité.

À travers l'analyse des procédés narratifs et stylistiques utilisés pour transmettre le Mal sous ses formes les plus abominables, ce chapitre se propose donc d'étudier la manière dont Benfodil et Mouawad appréhendent l'expression du Mal et la matérialisent. Nous procéderons à l'exploration des axes majeurs de la mémoire, de l'exil et de la mort ; qui hantent le passé et le présent de chaque individu souffrant des séquelles de la guerre et des conflits politiques de son pays. Il s'agira donc de sonder les mécanismes par lesquels les deux romanciers parviennent à exhumer, à dire et à conjurer (peut-être) ces ténèbres enfouies au plus profond de l'humain. Pour ce faire, nous opterons pour une approche thématique s'appuyant, entre autres, sur les travaux de Michel De Certeau en traitant le thème de l'Histoire, ceux de Paul Ricoeur sur la mémoire et l'oubli et ceux de Michel Hanus concernant la mort et le deuil.

Nos deux auteurs font de l'Histoire de leurs pays le point de départ pour remonter dans le temps afin de trouver, semble-t-il, une origine au Mal tel qu'ils le conçoivent. Loin de se limiter à la simple mention de faits historiques ; ils procèdent à l'expression de la cruauté humaine et des souvenirs traumatisants liés à la guerre et aux souffrances individuelles, par le biais d'une écriture qui mêle le fictif et le réel. À travers l'historicisation du Mal, ils rendent plus personnels et plus intimes les récits d'une collectivité ; donnant ainsi une dimension à la fois individuelle et universelle à la douleur collective vécue par leur peuple. De plus, ils recourent à l'anamnèse (la remontée dans le temps et la réminiscence des souvenirs) pour exorciser le Mal qui ronge les âmes tourmentées de leurs personnages. Cet exercice de réminiscence volontaire inspiré de l'enquête anamnétique médicale et qui consiste à interroger un patient sur son histoire

médicale et traumatique, offre à Benfodil et Mouawad la possibilité de s'interroger et d'interroger les souvenirs douloureux et traumatisants liés à l'Histoire de leur pays. En endossant, à la fois, le rôle du médecin et du malade, ils provoquent leur propre réminiscence des événements passés pour exprimer la douleur collective et individuelle, et ainsi tenter de trouver une forme de guérison à travers l'écriture.

Dans ce premier chapitre, l'expérience de l'exil occupe aussi une place prépondérante dans notre analyse, car elle est intrinsèquement liée à la relation qu'entretiennent Benfodil et Mouawad avec leur pays d'origine : l'Algérie et le Liban. Les conditions politiques et socio-économiques des deux pays (pour l'un c'est la colonisation et le terrorisme, pour l'autre c'est la guerre civile) ont poussé nos deux écrivains à vivre deux formes distinctes d'exil. En effet, la thématique récurrente de l'exil (qu'il soit intérieur ou extérieur) reflète une forme de dépouillement identitaire, voire une inhibition et une guerre intérieure contre lesquelles le personnage se débattrait toute son existence durant. Mouawad et Benfodil corporisent ainsi la notion du Mal (telle qu'ils la conçoivent bien sûr), d'un côté, à travers l'exploration de la douleur liée à l'arrachement à la terre natale (l'exil extérieur) ; et d'un autre, par le biais de la mise en prose de leur expérience personnelle d'exil intérieur qui force l'individu à vivre en réclusion, enfermé sur lui-même avec ses pensées absurdistes.

La mort et le temps ainsi que la relation équivoque et systématique qui les unit, constitueront également un angle important dans notre analyse. En effet, la mort dans notre corpus est perçue telle la seule force suprême et irréversible qui peut agir sur l'avancement du temps dans ce qu'elle crée comme brèches temporelles en cas de deuil. Elle est cette fin inévitable qui met à l'épreuve des personnages coincés entre un *avant* et un *après*, marqués par la perte d'un être cher. Ainsi, afin de marquer la causalité et la corrélation directe entre la mort et le temps dans la trame narrative, Benfodil et Mouawad construisent leurs récits autour des scènes de mort, de meurtre, de suicide et de deuil ; en peignant des personnages anéantis par la disparition des Autres et confrontés par conséquent à l'idée de leur propre finitude.

1 Au commencement était le Mal

S'il est un constat qui traverse l'œuvre de Mustapha Benfodil et de Wajdi Mouawad, c'est bien que l'Histoire constitue, à première vue, l'élément déclencheur de l'expérience du Mal et de l'écriture. Pour ces deux auteurs, dont les récits prennent racine dans des contextes de guerre civile et de violence extrême, la question qui se pose n'est pas tant de savoir d'où vient le Mal, mais bien comment le dire, comment le nommer, comment le matérialiser. Car chez l'un comme chez l'autre, il ne revêt pas la forme d'une abstraction philosophique ou métaphysique mais il prend plutôt forme concrète et tangible. Il incarne en effet, une réalité crue, voire une banalité insoutenable qui s'impose avec la force d'une évidence. Leurs personnages y sont plongés, engloutis, hantés par les fantômes d'un passé qu'ils ne parviennent pas à conjurer. Dès lors, ils s'approprient la tâche d'un archéologue confronté à un champ de ruines, forcé d'exhumer les strates de violence, de non-dits et de secrets enfouis. Leur objectif donc de fouiller les mécanismes même de l'engendrement du Mal, et non seulement de narrer les événements.

Ainsi, l'une des thématiques récurrentes chez Mustapha Benfodil et Wajdi Mouawad est celle de l'Histoire collective de leurs pays respectifs. Ils y reviennent souvent, non pas dans le but d'une simple réécriture de l'Histoire ; mais pour en extraire, sinon l'origine du Mal qui a frappé les deux pays (l'Algérie et le Liban) ; du moins lui trouver une justification permettant de dépasser la douleur collective intense. De ce fait, l'Histoire pour eux n'est pas prise dans son sens objectif (tel que le veut l'ancrage institutionnel de la discipline²) ; elle est au contraire narrativisée, mise au service d'une fiction romanesque lui servant d'arrière-plan. Autrement dit, l'Histoire pour les deux écrivains n'est qu'un alibi ou un point de départ pour traiter *le Mal* : une thématique aussi vieille que le temps, afin de l'appivoiser, se l'approprier et enfin la subjectiver. Raconter la guerre, les souvenirs traumatisants, traduire la cruauté de l'Humain par l'agressivité des mots, déterrer les douleurs pour lutter contre l'oubli sont autant de manières d'écrire et de s'exprimer qui ont permis à Benfodil et à Mouawad de faire de l'Histoire collective objective une Histoire individuelle subjective (l'historicisation) s'inscrivant dans l'universalité.

² « L'Histoire est la science qui a pour objet l'étude du passé de l'humanité dans son ensemble et dans sa continuité » (Seignobos & Langlois, 1992)

1.1 Historiquer le Mal

Christian Delacroix affirme dans son ouvrage collectif *Historiographies : concepts et débats* (2010) que « L'écriture historicisée prend en compte les contextes, les représentations, les sensibilités, bref tout ce qui donne épaisseur et signification aux faits rapportés ». Donc contrairement à l'écrit historique qui se borne à retracer de manière factuelle et objective une succession d'événements passés, s'appuyant principalement sur des sources primaires pour établir les faits de façon neutre et exhaustive ; l'écrit historicisé adopte une approche plus réflexive. Ce dernier ne se contente pas de rapporter les événements, mais les replace dans un contexte historique, social et politique plus large, faisant appel à des sources secondaires pour en proposer une compréhension approfondie. L'auteur d'un écrit historicisé porte un regard critique sur la construction même de l'Histoire, analysant les influences, les causes et les conséquences qui permettent de mieux saisir la complexité des phénomènes historiques, au-delà de la simple restitution des faits.

Les écrits de Benfodil et de Mouawad ne sont donc pas *historiques* mais *historicisés*. L'historicisation selon le dictionnaire Larousse, désigne le fait « d'inscrire dans l'Histoire, de contextualiser un événement, un phénomène. », autrement dit, elle désigne le fait de donner un caractère historique à quelque chose. Contrairement au travail de l'historien qui s'appuie plus au moins sur des sources jugées fiables et officielles pour faire le compte rendu historique objectif de certains événements ; le romancier en fait autant mais ses productions relèvent du rang du littéraire et du fictif, qui restent néanmoins considérées comme subjectives quel que soit le degré de vérité qu'elle recèlent.

Les écrivains en général et les romanciers en particulier, à l'image de Mustapha Benfodil et de Wajdi Mouawad, reviennent sur l'Histoire sans doute pour combler les blancs que laissent les productions historiques officielles et pour ouvrir des brèches dans l'Histoire que l'historien ne peut pas se permettre d'ouvrir, entre autres, l'implication personnelle de celui qui raconte, parler des sentiments des vaincus ou des vainqueurs en cas de guerre, prendre position, etc. Car pour Michel De Certeau : « un événement n'est pas ce qu'on peut voir ou savoir de lui, mais ce qu'il devient (et d'abord pour nous) » (1994, p. 51). Il invite donc à rechercher les traces laissés par l'événement depuis sa

production car elles sont porteuses de sens toujours ouvert ; des traces qui ne relèvent pas de l'ordre du *compte rendu* ni de l'*objectif*.

L'historicisation, ou l'écriture de l'Histoire, telle que nous la concevons dans ce chapitre ne se limite pas à la simple mention de faits historiques mais vise la remontée dans le temps pour donner début (une origine) à la notion du Mal telle quelle est conçue par les deux écrivains. Comment est retracée donc l'Histoire du Mal chez Benfodil et Mouawad ? Et quelles stratégies narratives et stylistiques dépoilent-ils pour historiciser le Mal ?

1.1.1 Les enjeux de l'historicisation entre dates et fiction

Le processus d'historicisation recourt principalement à la mention de *dates* renvoyant à des événements qui ont réellement eu lieu hors-roman . C'est une pratique liée globalement au roman dit *historique* qui se définit selon Éric Bordas dans son article *Historicisation des discours romanesques* comme un récit « dont le cadre chronologique renvoie à des situations et des faits bien connus de l'histoire politique des hommes, proche ou ancienne, un récit dont plusieurs personnages, principaux ou secondaires, sont des figures attestées et notoires de la mémoire d'un pays » (2002, p. 171). Le roman *historicisé* est en revanche, selon Bordas, celui dont les événements retracés « émanent d'une conscience particulière : celle de l'auteur » (2002, p. 173), autrement dit, le roman historicisé met en scène des événements et des situations historiques certes mais parsemés de la vision du monde de l'auteur et de sa prise de position, donc il est loin d'avoir une simple dimension historique dépourvue de toute implication personnelle de l'auteur.

D'ailleurs, les dates dans un récit ne renvoient pas forcément à une Histoire référentielle collective. Elles peuvent avoir une valeur autobiographique (des dates se rapportant à la vie de l'auteur), une valeur purement fictionnelle (dans le but d'attribuer au récit un effet du réel) ou elles peuvent se rapporter à la grande Histoire politique des hommes afin d'assurer une légitimité au récit romanesque. Cependant, le fait de retracer, dans un roman, les dates des événements historiques n'est nullement une évidence et le fait de vouloir rapporter le contenu romanesque à une substance hors-roman n'est qu'une tentative problématique de reconstruction livrée aux caprices d'une mémoire perturbée.

De ce fait, la dimension historique (la part du réel) dans un roman se trouve confrontée et opposée à sa dimension fictive (imaginaire). L'historique se résume-t-il dans la mention de faits historiques chronologiquement situés et officiellement classés comme tels ? N'y-a-t-il pas un romanesque de l'Histoire que l'on pourrait trouver là où l'on s'y attend le moins : dans la narration de l'intime, de l'humoristique et du quotidien ? à fin de répondre à ces interrogations nous analyserons séparément les œuvres de nos deux écrivains.

1.1.2 Dire le Mal chez Benfodil

Selon Bordas, dans *De l'historicisation du discours romanesque*, l'historicisation du romanesque se dévoile souvent par l'intrusion des événements liés à des faits relatifs à l'Histoire collective ou relatifs tous simplement à un contexte socio-politico-culturel précis. De ce fait, le texte n'est plus lisible ni interprétable sans son ancrage chronographique mais topographique également : *d'où parle-t-on ?* il ne s'agit pas ici de dire le temps ; mais cette question implique plutôt le positionnement de la situation d'énonciation -entre auteur (énonciateur) et lecteur (énonciataire) – dans la sphère spatio-temporelle de chacun d'eux. Ainsi, « un récit qui multiplie dans sa prose les repères contextuels de sa propre production est un récit qui historicise sa matière génétique. De la sorte, l'Histoire ne s'énonce que dans le présent de sa contextualisation. » (Bordas, 2002, p. 177)

Ceci dit, nous pouvons dire que l'historicisation n'est autre qu'un mode d'énonciation qui permet à l'écrivain (l'énonciateur) de partager, dans un écrit ayant comme toile de fond l'Histoire, un ensemble de valeurs, qui lui sont plus au moins propres et qui représentent sa vision du monde. Cette dernière va se heurter à celle du lecteur (énonciataire) qui peut y adhérer ou non (parce qu'ils n'ont pas les mêmes ancres³). Autrement dit, en faisant appel à l'Histoire, l'auteur se trouve confronté à deux types de lecteurs : l'averti et le non-averti. Un lecteur averti est celui qui connaît déjà les événements historiques mentionnés dans le roman, et a déjà un jugement à leur égard. Le lecteur non-averti est celui qui va découvrir les événements historiques mentionnés dans le roman au fur et à mesure de la lecture, il peut cependant ne pas les identifier comme *historiques* en pensant qu'ils relèvent de l'ordre du fictionnel dans le

³ Les mêmes vécus, expériences, parcours personnels et professionnels, etc.

cas où ces événements sont mentionnés indirectement : par le biais de l'allusion. Dans les deux cas, le lecteur ne va pas lire un ouvrage historique mais va lire une Histoire subjectivée, traversée par la conscience de l'auteur qui lui fera toujours douter de la légitimité des événements historiques mentionnés.

Les œuvres de notre corpus sont justement imprégnées de ce mode d'énonciation ou de cette historicisation qui fait coïncider passé et présent, événements historiques contextualisés et d'autres cotextualisés⁴, références réelles et d'autres fictives. En effet, Mustapha Benfodil dans *Body Writing* nous offre un roman qui met en scène la vie de l'écrivain et astrophysicien Karim Fatimi : son enfance, sa jeunesse, son âge adulte, ses rêves, ses échecs, ses pensées enfouies, etc. racontés à titre posthume par sa femme Mounia qui a entrepris de déterrer ses journaux intimes après sa mort dans un accident de voiture. Diariste engagé comme il était, il a mis noir sur blanc tous les moments de sa vie même les plus insignifiants, exprimant un rapport vital à l'écriture, à la prise de note et à la collection de toute forme de papiers, laissant derrière lui un *corps de papier* qui a préservé sa présence spirituelle auprès de sa femme. Comme le veut la tradition du journal intime, chaque page du journal de Karim porte une date renvoyant à un événement historique collectif et parfois purement fictionnel (ou peut être autofictionnel⁵) tel que le montrent les tableaux suivants contenant quelques exemples illustratifs :

Tableau 1: Événements réels (contextualités)

Dates	Références
Vendredi 21.03.2003	1. « Les forces impérialistes déversent un déluge de feu sur Baghdad. Et notre tiède diplomatie offensée. تندد بشدة بهذا العدوان الغاشم. C'est tout ce que mérite le peuple irakien ? d'accord. Baghdad c'est loin, et vous n'avez pas assez de munitions pour contrer militairement le plan néocons de George Dabliou Bush. » (Benfodil, 2018, p. 73)

⁴ Le cotexte selon la définition de Maingueneau est le repérage spatio-temporelle qui n'a pour appuis et source d'existence que la langue : « Les repérages déictiques se fondent sur le moment de l'énonciation (*je l'ai vu hier*) ; les repérages non-déictiques ont pour repère une indication temporelle donnée par le cotexte : dans *Nous l'avons vu la veille de son départ*, c'est « son départ » qui permet de déterminer la référence de « la veille ». [...] le déictique *hier*, selon le moment où il sera annoncé, pourra renvoyer à une infinité de dates différentes, tandis que *la veille de son départ* ne sera pas sujet à varier, dès lors que le moment correspond à *son départ* » (Maingueneau, 2010, p. 81)

⁵ Autofictionnel et non pas autobiographique car nous disposons de peu de sources qui affirment la ressemblance de la vie de Mustapha Benfodil avec celle de ses personnages, hormis quelques interviews dans lesquelles il avait raconté certains épisodes de sa vie qui correspondent à ceux de ses personnages.

Samedi 09.08.2008	2. « Mahmoud Darwich est mort. Silence. Je ne suis pas prêt à oublier cette nuit où le ciel nous est tombé sur la tête. » (Benfodil, 2018, p. 74)
----------------------	--

Tableau 2: Événements fictifs (cotextuels)

Dates	Références
Jeudi 28.11.2013	3. « 12h35. Jardin du CRAAC. Groggy après un briefing de trois heures avec nos amis du CDTA de Baba-Hassen pour faire le point à propos de notre participation à la mission spatiale internationale JEM-EUSO. » (Benfodil, 2018, p. 59)
Quatorzième jour sans toi	4. « Le sommeil me fuit comme la nuit fuit le soleil, je ne peux affirmer si mon état du moment tient du chagrin, de l'abattement, de la mélancolie ou de la colère. » (Benfodil, 2018, p. 35)

Le 1^{er} exemple dans le Tableau 1 représente des événements réels tragiques et datés dans le journal intime de Karim. Ces événements renvoient à un moment clé dans l'Histoire politique du monde : la guerre d'Irak ou seconde guerre du Golfe, qui a officiellement eu lieu le 20 mars 2003⁶. Cette date représentait un événement traumatisant et douloureux pour tous les peuples arabes, entre autres l'Algérie qui, incapable d'aider pour plusieurs raisons militaro-politiques, se contente de *dénoncer*, de *condamner* ou de *déplorer* verbalement la situation douloureuse que traversent les irakiens avec une phrase en arabe, que l'auteur invoque d'un ton ironique mais subtile ; une phrase passe-partout dans les presses et que l'on entend très souvent jusqu'à nos jours dès qu'il y a un conflit politique quelque part dans le monde : « تتدد بشدة بهذا العدوان الغاشم⁷. ». Le plurilinguisme revêt ici une dimension satirique qui s'exprime dans le double effet de citation littérale et de répétition intentionnelle. Cette phrase en arabe est une manière de dénoncer la passivité.

Quant au 2^{ème} exemple du même tableau, il renvoie à la date du décès du grand poète et écrivain militant Mahmoud Darwich. Les mots semblent échapper au narrateur Karim qui se contente d'annoncer la mort d'un ton cru (les phrases courtes traduisent le

⁶ L'invasion de l'Irak (dite opération Liberté irakienne) par la coalition menée par les États-Unis contre le parti Baas de Saddam Hussein

⁷ Dénonce vivement cette agression injuste. (la traduction est de nous-même)

choc), suivi du mot *silence*. Un mot qui semble court, clair et net mais dont le sens ne renvoie absolument pas à l'absence de bruit. Il renvoie en revanche à un vacarme intérieur, psychique, inaudible pour les Autres et à peine perceptible et représentable par la personne qui le ressent dans les situations d'extrême douleur ; les situations où le Mal prend possession de l'être et se fait présence, se fait parole.

Ainsi, Benfodil se sert d'une trame de fond historique constituée de dates réelles, faisant appel à des noms de personnalités notoires, pour accéder à une forme d'historicisation par le biais du romanesque conférant au roman une dimension historique qui ne vise pas à corriger l'Histoire ni à lui conférer une dimension didactique. L'historicisation dans *Body Writing* est plutôt une forme de revendication d'un destin collectif passant par la conscience de l'écrivain qui se veut porte-parole de tous ceux qui ont vécu les mêmes événements historiques mentionnés dans le roman au même titre que lui et son personnage Karim. C'est également une façon de *re-penser* le présent du monde arabe ainsi que celui de l'Algérie en essayant de trouver dans le passé quelques explications qui pourraient justifier l'état actuel de ces pays. Benfodil se sert de l'Histoire pour faire parler le Mal, pour exorciser les âmes de ceux qui ont tant souffert et n'ont jamais pu faire leur deuil car ils se trouvaient du côté des vaincus à qui l'on a ôté la parole. La thématique du Mal intervient pour entrouvrir une brèche dans l'Histoire afin d'y introduire une parole oubliée, étouffée qui semble surgir de nulle part et paraît s'arroger le pouvoir de problématiser une Histoire qui semble évidente mais qui est, du moins pour l'auteur, loin de l'être.

Sans pour autant se revendiquer comme historien, Benfodil marie le réel et l'imaginaire pour une forme d'historicisation du Mal plus personnelle, hybride, individuelle qui reste néanmoins attachée à une collectivité. En effet, le 3^{ème} et le 4^{ème} exemple dans le Tableau 2, représentent également des événements datés de deux manières différentes : nous avons *le Jeudi 28 novembre 2013* qui est une référence temporelle *absolue*⁸ car renvoyant à un moment représentable de manière précise sur l'axe du temps ; tandis que *le quatorzième jour sans toi* est une référence temporelle qui prend appui sur un élément de la langue et ne peut être interprétée que par rapport à ce

⁸ Selon Benveniste : « Les déictiques sont les mots qui explicitent l'acte énonciatif par la référentialité situationnelle : ils montrent les circonstances de l'activité langagière, le contexte énonciatif. Ce sont donc des « indicateurs » qui désignent le locuteur, le sujet de la parole orale ou écrite ». [Voix, Traces, Avènement - Le rôle des déictiques dans la constitution du sujet - Presses universitaires de Caen \(openedition.org\)](http://www.openedition.org/voix-traces-avènement-le-rôle-des-déictiques-dans-la-constitution-du-sujet)

dernier. Autrement dit, le *quatorzième jour* fonde sur le moment de l'énonciation, il a pour repérage une indication temporelle donnée par le cotexte : c'est le *sans toi* qui permet de déterminer la référence du *quatorzième jour*. De surcroît, le narrateur mentionne des références topographiques *absolues* et cotextuelles : *absolues* parce qu'elles évoquent des lieux qui existent réellement en dehors de la fiction (le CDTA de Baba-Hassen⁹) ; cotextuelles parce que l'auteur s'en sert comme repères fictifs à sa trame romanesque qui est : raconter la vie de Karim Fatimi dans son journal. Le but de ce dernier n'est certainement pas seulement d'écrire un roman à la manière d'un journal intime, mais plutôt de donner forme à l'expression du Mal à travers cette façon d'écrire. En d'autres termes, le journal intime n'est qu'une technique d'écriture qui permet de faire le va-et-vient entre les traumatismes collectifs et leur impact sur le plan individuel pour atteindre une subjectivation de l'Histoire et par la même occasion celle du Mal.

C'est ainsi que *Body Writing* ne se présente pas comme un roman historique mais plutôt un roman historicisé car la part de l'Histoire qui le traverse se manifeste à travers les va-et-vient entre le passé et le présent de Karim, s'incruste entre deux paragraphes racontant l'intime et le quotidien banal d'une famille algérienne : Karim, sa femme Mounia et leur petite fille Neïla ; ou encore à travers l'invention de situations complètement imaginaires pour étayer des événements historiques qui ont réellement eu lieu. L'imbrication de l'Histoire individuelle avec la collective crée un effet de *double exposition*¹⁰ : derrière les chagrins et les malheurs individuels (fictifs) se cachent des malheurs et des chagrins qui ont touché une collectivité. Il s'agit d'une vision double et problématique de l'Histoire où se confondent, sur l'aplat d'une même surface (le roman), l'Histoire des hommes telle qu'elle est transmise dans les livres d'Histoire et celle réellement vécue et racontée de l'intérieur.

L'historicisation se trouve également au cœur d'*Archéologie du chaos* de Benfodil sauf qu'elle ne se manifeste pas uniquement à travers la mention de dates, ni l'évocation de personnalités célèbres : c'est une historicisation par allusion qui sollicite les connaissances culturelles du lecteur. Autrement dit, Benfodil fait souvent allusion à un événement crucial de l'Histoire de l'Algérie ou celle du monde sans en mentionner la

⁹ Centre de Développement des Technologies Avancées

¹⁰ La double exposition est une technique en photographie et en montage vidéo consistant à superposer deux scènes l'une sur l'autre en diminuant l'opacité de celle au premier plan pour laisser transparaître celle au second plan.

date et parfois en changeant même les noms des personnalités célèbres qui y sont attachés, ce qui pousse le lecteur non-averti à croire que c'est un événement relevant de l'ordre du fictif et ne peut en aucun cas le déchiffrer pour le rapporter à son contexte réel : hors fiction.

En fait, *Archéologie du chaos* est un roman labyrinthique dans le sens où il se présente sous une structure scripturale complexe et non-linéaire, mettant en scène deux narrateurs et des intrigues multiples qui s'imbriquent. Les récits qui le traversent se présentent de manière non chronologique, se contredisent et parfois se répètent ; créant ainsi un labyrinthe de pistes difficiles à suivre par un lecteur non attentif ou distrait. *Archéologie du chaos* s'ouvre donc sur l'histoire de Yacine Nabolci, écrivain, beau et intellectuel, qui raconte sa vie et ses déboires familiaux à la première personne du singulier. Le *je* se transforme vite en un pronom ambigu désignant Marwan Kanafani, l'antihéros, écrivain lui aussi, laid et misanthrope qui raconte son incapacité à finir le roman qu'il est en train d'écrire : *Archéologie du chaos (amoureux)*. Le roman de Benfodil est une véritable référence sur la société algérienne vue par la jeunesse, notamment à travers le discours du personnage Yacine Nabolci qui quitte la maison familiale à tout jamais pour rejoindre l'université où il fait la connaissance d'un certain Nazim qu'il surnomme Nazim Bukowski par référence à l'écrivain allemand-américain Charles Bukowski¹¹. Ensemble, ils décident de rassembler un groupe de jeunes et de fomenter une révolution contre le système politique algérien. « Le groupe se faisait officiellement appeler A.G.I.R. : *Avant-Garde Intellectuelle Révolutionnaire*. D'après ses statuts, A.G.I.R. était d'inspiration « *anarchiste, surréaliste et néodadaïste*¹² ». ». (2007, p. 59)

Le lecteur se trouve désormais en la compagnie d'un groupe de jeunes universitaires, qui prennent la parole à tour de rôle en affirmant à quel point ils ont perdu foi au système politique de leur pays et ont eu marre des échecs et des répressions

¹¹ Henry Charles Bukowski (1920-1994) était un écrivain et poète américain (1920-1994). Il est considéré comme un écrivain de la *Beat Generation*. Tout comme Mustapha Benfodil, Charles Bukowski use d'un style direct, sans fioritures et souvent brut. Il utilise un langage simple et accessible, avec des phrases courtes et concises, mais qui peuvent avoir un impact puissant. Bukowski a tendance à écrire sur des sujets crus, tels que la boisson, la sexualité et la condition humaine, et utilise souvent un langage vulgaire pour transmettre ses idées. Ses personnages sont souvent des marginaux, des solitaires ou des alcooliques, qui luttent pour survivre dans un monde difficile et souvent hostile. Son écriture est marquée par un profond sens d'ironie et de cynisme, et il traite souvent de thèmes tels que l'échec, la désillusion et la vulnérabilité humaine.

¹² L'italique est de l'auteur.

religieuses et sociétales. C'est sous la direction de Yacine Nabolci, leur génie ultime, qu'ils décident de fomenter une révolution contre le système, mais il leur faut une cause ! « « Et si on provoquait un deuxième 5 octobre ! », dit Alilou Fêlé » (2007, p. 70) C'est ainsi que commence le travail de l'historicisation dans *Archéologie du chaos*. Dans ce labyrinthe polyphonique, Benfodil revient sur les événements du 5 octobre 1988¹³ en Algérie et plus précisément à Alger, sans pour autant qu'il ne les détaille ni ne les explicite davantage. Alors, l'historicisation de cet incident consiste à y faire allusion et dépend de la capacité du lecteur à déchiffrer le romanesque pour atteindre le réel qui se trouve hors-roman. La mention de la date *5 octobre* revient à plusieurs reprises dans le roman notamment dans le *Manifeste du Chkoupisme* de Yacine Nabolci : une sorte de pamphlet politique qu'il a écrit et où il dit clairement :

Il faut décréter le 05 Octobre Journée Nationale de la Colère.

Il faut se réapproprier la rue, seule arène de démocratie véritable.

La rue, c'est le Parlement populaire.

La rue, c'est le Parlement suprême. (2007, p. 119)

Dans cet exemple, la référence au 5 octobre 1988 est dans son paroxysme total. « se réapproprier la rue » ou « la rue, c'est le parlement politique » tel mis en exergue par le soulignement dans la citation, sont des expressions parmi d'autres qui renvoient aux manifestations des étudiants et des travailleurs à Alger. Il nous semble que le but de l'écrivain à travers cette historicisation par allusion n'est nullement esthétique ni didactique, c'est en revanche une manière de dire l'indicible que l'on croyait mort et enterré, c'est une façon pour dire que le Mal qu'ont causé ces manifestations et la situation qui les a déclenchées est pour toujours gravée dans la mémoire de ceux qui l'ont vécue. L'historicisation par le biais de la fiction permet donc à Benfodil de représenter la mémoire, le souvenir, de redessiner le passé qui ne reviendra plus mais qui sera toujours là à tout jamais. Un passé indélébile car inscrit dans la mémoire (dans la chair).

¹³ « En 1985-1986, la chute des revenus pétroliers perturbe l'économie algérienne. En réaction, le gouvernement abandonne le modèle socialiste et se tourne vers une économie de marché. La transition est difficile. Le chômage, l'inflation et la baisse du pouvoir d'achat minent la confiance à l'endroit des dirigeants. Le président Chadli Bendjedid procède également à des réformes politiques. Il légalise les associations indépendantes et élargit cette liberté à des groupes comme la Ligue algérienne des droits de l'homme. Les mesures d'austérité et le sentiment que le gouvernement est corrompu incitent néanmoins des étudiants, soutenus par des travailleurs, à déclencher des grèves et protester. D'Alger, le 5 octobre 1988, les troubles s'étendent à tout le pays. Les émeutiers s'attaquent aux propriétés du Front de Libération nationale (FLN), aux mairies, aux postes de police et même aux officiers du gouvernement. L'état d'urgence est déclaré. À Alger, l'armée intervient avec 10 000 soldats. L'ordre est rétabli le 10 octobre, au prix de 500 à 600 morts, 3 500 arrestations et des dégâts évalués à 250 millions de dollars. » (Perspective monde, s.d.)

Loin de se limiter à l'Histoire de son pays, Benfodil puise sa substance créatrice dans l'Histoire politique du monde arabe notamment la cause palestinienne et la guerre du Liban. Cependant, cette fois-ci l'historicisation ne passe pas par la conscience narrative de Yacine Nabolci ni par celle de son créateur Marwan K ; elle est en fait assurée, dans le dernier chapitre intitulé *Notes de l'inspecteur Kamel* par l'enquêteur Kamel El Afrite, officier de la police judiciaire chargé des affaires criminelles. C'est lui qui s'occupe *officieusement* de l'enquête sur le décès de Marwan K retrouvé mort un soir par son ami Nadim dans leur appartement fétide du sous-sol qui pue la mort et la drogue, avec son manuscrit inachevé sur la poitrine *Archéologie du chaos (amoureux)* et *Le Manifeste du Chkoupisme* dans la poche. La police avait *officiellement* conclu en une mort naturelle par overdose mais l'enquêteur Kamel n'en était pas convaincu. Il croit en un meurtre, il décide donc de mener une enquête officieuse. Son aventure dans la vie de l'écrivain Marwan K, la lecture du manuscrit inachevé et la découverte de la cave le mettent face à face avec tant de Mal causé par la mort, non pas celle de Marwan K mais celle qui a déchiré le monde de part en part à cause des guerres et des guerres civiles.

La cave était sens dessus-dessous. Un vrai capharnaüm. Des mégots de cigarettes partout, des canettes de bière, [...] et puis, détail hallucinant, [...] puis des portraits et autres posters d'écrivains célèbres, [...]. Il y a aussi plein de portraits de chefs politiques ou intellectuels palestiniens, avec des keffieh partout, ainsi qu'une grande carte déployée de la Palestine, à se croire dans une maison de Gaza. La mythologie palestinienne habite décidément cette piaule comme l'encens un mausolée. Yasser Arafat, Ghassan Kanafani, Mahmoud Darwish ou encore Marcel Khalifé : autant de fantômes qui gardent jalousement la mémoire de ce lieu étrange. Une «jidariya», poème mural de Mahmoud Darwish titré « Ahmed Al Arabi » va du plafond au plancher. Lui fait pendant un immense poster à l'effigie d'Ernesto Che Guevara. Trônant en cigare et tenue de combat, le légendaire chef révolutionnaire argentin barre un mur à lui tout seul (2007, p. 188)

Dans sa fouille *archéologique* du sous-sol qui servait d'appartement à Marwan K, Kamel El Afrite se retrouve nez à nez avec une Histoire lointaine et pourtant toujours aussi gravée sur les murs de la cave que dans la mémoire. C'est comme si l'auteur nous incite à nous interroger sur la durabilité de l'Histoire : est-elle plus forte et plus expressive sur les murs qui perdureront des siècles durant mais qui la porteront sans en connaître le sens ou dans les mémoires en déclin qui la portent lourdement et la gardent jalousement ? *Archéologique*, car en fouillant l'appartement, Kamel El Afrite revient en arrière dans le temps, vers un passé lointain qui continue de se faire présent. Mais au lieu de tomber sur des ossements comme le veut la tradition archéologique, il tombe sur des

portraits, des textes, des livres, des poèmes, etc. qui portent tous les traces d'une Histoire. Car si le corps se délie et se désintègre, les textes, eux, vivront à jamais.

Par le biais de la simple mention des noms de personnalités éminentes, Benfodil renvoie ses lecteurs à la période de l'Histoire pendant laquelle ont vécu ces personnalités. Il leur rend hommage et rappelle leur contributions et leurs sacrifices dans la cause palestinienne, ou plutôt incite le lecteur à se rappeler ou aller faire des recherches car il se contente uniquement de mentionner le nom de la personnalité historique. Il rappelle par la même occasion la capacité qu'ont les arts en général et la littérature en particulier à exorciser et à extérioriser les souffrances, certes dans une tentative veine de guérison, et comment les arts permettent à une cause de dépasser les limites des frontières géographiques, pour trouver refuge dans les cœurs et les âmes d'autres personnes qui vont la porter et la soutenir comme si c'était la leur. En effet, Ghassan Kanafani l'écrivain, Marcel Khalifé le compositeur sont des libanais mais qui se définissent comme palestiniens, avec Mahmoud Darwich l'écrivain militant palestinien. Ils habitent l'appartement de Marwan K, son quotidien, son esprit et ses écrits par leur portraits ou leurs textes. C'est ainsi que se manifeste l'historicisation chez Benfodil dans *Archéologie du chaos* : elle passe par les arts pour tenter de capter les douleurs d'une génération impossibles à transmettre avec des mots.

Comme nous l'avions affirmé *supra*, les œuvres de notre corpus sont historicisées et non pas historiques étant donné la fiction qui les tisse. Il est donc évident chez Benfodil que l'Histoire se mélange à la fiction non pas pour atténuer sa crédibilité mais pour donner parole à cette Histoire à la faire vivre par le lecteur, non pas sous forme de récit historique neutre, mais comme un témoignage d'un personnage fictif qui use de l'autonomie que lui a légué Benfodil et insère des bribes d'Histoire piochées dans sa propre mémoire de personnage fictif.

[...] d'Ernesto Che Guevara. Trônant en cigare et tenue de combat, le légendaire chef révolutionnaire argentin barre un mur à lui tout seul. Dire que je l'ai vu de près. 1965. Il était venu à Alger. Un discours mémorable. Peu de temps après le Putsch. À l'époque, on disait « Atassih athawri ». « Redressement révolutionnaire »... Boumediène ... Nahnou maâ Falastine dhalimatan aw madhlouma. . . Oui, je l'avais vu de près, le Che. J'étais lycéen. On nous avait sorti pour je ne sais quel cérémonial d'applaudissement. C'était une autre époque. (2007, p. 188)

En voyant le portrait d'Ernesto Che Guevara dans la cave de Marwan K, l'enquêteur Kamel est transporté (tout autant que le lecteur) vers une époque qui semble

lointaine ou presque invraisemblable pour lui d'où le : « Dire que je l'ai vu de près. 1965. Il était venu à Alger. Un discours mémorable » trois phrases courtes, tronquées qui accélèrent le rythme de l'écriture (de ce fait de la lecture) à la manière d'un souvenir qui traverse l'esprit comme un éclair dès qu'il y a un élément déclencheur. Ce vague souvenir de Kamel El Afrite renvoie le lecteur vers le 24 février 1965 quand Ernesto Che Guevara était de passage à Alger où il a prononcé un discours dont les échos résonnent jusqu'à nos jours dans les mémoires de ceux qui l'ont écouté.

Le 24 février 1965 à **Alger**, Che Guevara prononce un discours mémorable, durant lequel il insiste sur la nécessité du soutien des États socialistes au développement de tous les pays du Tiers-Monde, comme on les appelait autrefois. En conclusion de son discours devant les participants au séminaire, Le Che salue ce combat: « Peu de scènes sont aussi symboliques qu'Alger, l'une **des capitales de la liberté les plus héroïques**, pour une telle déclaration. Que l'admirable peuple algérien, trempé comme peu de peuples l'ont été dans les souffrances de l'indépendance, sous la direction de son parti, nous inspire dans cette lutte sans quartiers contre l'impérialisme yankee » (Oriental.fr , 2022)

Loin de l'Histoire dite « à grand H », *Archéologie du chaos* historicise également sa narration. Le roman se présente comme un chevauchement de deux récits, dont l'un d'eux est écrit en italique (dans l'illustration ci-dessous) : c'est celui de Marwan K.

[CARNET DE BORD...]

Jeudi 13 juillet, 00h01mn. Je crois que cette fois, je le tiens enfin, ce fils de pute de roman. Voilà bientôt deux heures que j'écris. J'ai dû coucher une vingtaine de feuillets d'affilée. Mais c'est encore dans les limbes. Je ne veux pas de quelque chose de léger. Ni, non plus, d'un roman inutilement bavard et pompeux. Cela s'inscrira dans une sorte de « Pop' Littérature ». J'écris nerveusement.

Benfodil, 2018, p 30

Le roman s'ouvre sur le chapitre de Yacine Nabolci qui assume la responsabilité de la narration. Très vite, la police d'écriture change vers l'italique et le titre *Carnet de Bord* fait son apparition. Ce qui conduit le lecteur vers le récit de Marwan K qui raconte son incapacité à finir le roman qu'il est en train d'écrire *Archéologie du chaos (amoureux)* dont le personnage principal s'appelle Yacine Nabolci et qui est son alter-égo. Le carnet de bord de Marwan K retrace l'histoire spatio-temporelle de l'écriture du roman *Archéologie du chaos (amoureux)* de Marwan K : « *Jeudi 13 juillet, 00h01.[...]*

*Voilà bientôt deux heures que j'écris*¹⁴ » comme il sert également de feuille de route pour comprendre le récit du personnage doublement fictif Yacine Nabolci ainsi que les noms de certains personnages qui s'y trouvent.

L'historicisation chez Benfodil dépend donc parfois de la mention des dates et des noms de célébrités pour faire appel à l'Histoire. Elle se fait également par le biais de l'allusion aux faits historiques sans pour autant les détailler, ou elle consiste en la parodie de certains noms qui ont une connotation historique. À travers cette historicisation, Benfodil ne se proclame pas comme historien ni historiographe, il se présente tout au plus comme porteur d'une réalité douloureuse qui n'a pas sa place dans l'*objectivité des discours historiques* ; son expression trouve toute sa légitimité dans la *subjectivité* du discours romanesque/littéraire en particulier et artistique en général. En somme, le littéraire pour Benfodil représente le seuil qui sépare l'objectivité de la subjectivité, un seuil où l'écrivain a le droit de tout dire et d'extérioriser tous les maux du monde (selon sa conception évidemment) et de maintenir en même temps une certaine distance pour donner un semblant de légitimité à ses textes : une légitimité à laquelle n'ont accès que les disciplines institutionnellement admises comme objectives, entre autres, l'Histoire.

1.1.3 Dire le Mal chez Mouawad

Tout comme Mustapha Benfodil qui part du fictif pour atteindre l'historique, Wajdi Mouawad fait de l'Histoire la charnière qui relie toutes ses productions romanesques et théâtrales. La guerre civile du Liban du 1975¹⁵ qu'il a vécu a marqué à tout jamais son existence et sa conscience créatrice. Les atrocités de cette guerre qui a déchiré le Liban de part en part se trouvent au cœur de ses deux romans *Anima* et *Visage Retrouvé* qui, racontant des récits fictifs de personnages fictifs, trouvent toujours le

¹⁴ L'italique est de l'auteur.

¹⁵ La guerre du Liban, ou guerre civile libanaise est une guerre civile qui se déroule de 1975 à 1990 au Liban. Elle fait entre 130 000 et 250 000 victimes civiles et cause l'exode de presque un million de personnes.

Le climat de tension qui règne au Liban au milieu des années 70 s'explique par plusieurs facteurs. D'abord, des différends sur la division des pouvoirs politiques opposent la majorité musulmane à la minorité chrétienne. Ensuite, la détérioration de l'économie accentue le sentiment d'inégalité qui alimente le radicalisme chez les musulmans. Enfin, la présence de troupes palestiniennes dans le sud du pays, et leurs luttes avec l'armée israélienne, contribuent à créer une situation explosive qui dégénère en avril 1975 à la suite d'incidents armés entre milices chrétiennes et musulmans. Le gouvernement est vite débordé et le conflit se répand dans tout le pays, faisant des dizaines de milliers de morts. La capitale, Beyrouth, devient un champ de bataille où les différentes factions croisent le fer. L'intervention de la Ligue arabe, particulièrement de l'armée syrienne, contribuera à une certaine accalmie en 1976. En dépit de nombreux cessez-le-feu, le Liban restera néanmoins en proie à des déchirements profonds qui se poursuivront encore au cours des années 80. (Perspective Monde, s.d.)

moyen de faire allusions aux guerres en général et à la guerre civile du Liban en particulier.

Visage Retrouvé se construit autour du récit du jeune Wahab : un immigré au Canada qui quitte son pays natal à l'âge de 5 ans avec sa famille fuyant la guerre civile. Rien que le cadre spatio-temporel du récit de Wahab installe l'historicisation au cœur même du roman :

Les bombes tombent. Je suis assis dans mon lit. C'est la nuit. J'entends des bruits de mitraillette. J'entends des explosions. Personne ne vient. On s'habitue à tout. Je suis seul dans ma chambre. [...] J'appelle, mais aucun son ne sort de ma bouche. Je me lève de mon lit. Je pousse mon lit. Je grimpe sur le matelas. J'écarte les rideaux. J'ouvre les vitres. Le bruit envahit la chambre et pénètre mes oreilles et gagne mon cœur. Mais mon cœur bat et je suis fort. Le plus fort. J'agrippe la poignée des volets et je la fais pivoter. Si ma mère me voyait, elle me dirait encore que je suis un enfant irresponsable. C'est plus fort que moi. Je pousse de toutes mes forces les volets pour découvrir la nuit et son carnage. La guerre.

C'est la guerre à la fenêtre de ma chambre. (2002, p. 25)

Tel que le montre l'extrait ci-dessus, la guerre est l'élément déclencheur de toute l'histoire de Wahab. Le passage ne traduit certes pas la violence de la situation avec des mots crus et violents mais la disposition des phrases en dit long. En effet, les phrases y sont courtes, sémantiquement reliées entre elle par la ponctuation et sans connecteurs temporels. Ce genre de phrases traduit généralement une certaine accélération dans le rythme des actions, sauf qu'ici le but n'est pas d'accélérer le rythme de la narration mais plutôt de souligner l'incompréhension, l'admiration et les gestes absurdes que peut faire un enfant face à une telle situation. D'après le ton employé dans le passage, on a l'impression que le narrateur Wahab n'a pas peur il est plutôt serein et admiratif de la guerre. Admirer la violence pour l'appivoiser, est une attitude plus forte que la peur car elle va suivre Wahab tout au long du récit ; une attitude porteuse d'une réalité encore plus douloureuse : après la guerre plus rien ne le choque.

Tout comme Benfodil qui arpente les ruelles du passé pour invoquer l'Histoire, Mouawad recourt également à la mémoire, les souvenirs douloureux de son personnage Wahab sont un terreau fécond pour faire du *romanesque* un *historique*. D'ailleurs, *Visage Retrouvé* s'ouvre sur l'épigraphe tirée du livre posthume de Louis-René Des Forêts, *Pas à pas jusqu'au dernier*¹⁶: « Ces visages, ces radieux visages entrevus autrefois n'ont

¹⁶ Louis-René Des Forêts (2001), *Pas à pas jusqu'au dernier*, Paris : Le mercure de France :

présents le jour du massacre¹⁹. L'on remarque toujours l'utilisation des phrases courtes qui accélèrent le rythme de la narration certes, mais passant par la perception d'un enfant, elle confère au texte un aspect théâtral.²⁰ Mouawad utilise en effet la perception de l'enfant pour narrer car l'atrocité choque toujours l'enfant, par contre l'adulte il est moyennement habitué, la cruauté ne le choque plus.

Quant à *Anima* qui raconte l'histoire de Wahhch Debch parti à la recherche de l'assassin de sa femme, il se trouve confronté à l'Histoire qui s'étend sur plusieurs siècles : celle du Liban (1975) son pays natal, celle des États-Unis (1763) et celle des réserves indiennes (1778) qui se trouvent entre les États-Unis et le Canada. Le travail de l'historicisation dans *Anima* est pour Mouawad une façon de s'interroger sur le monde, de questionner les crimes et les douleurs qui s'abattent sur l'humanité depuis la nuit des temps. Cela se confirme à travers l'épigraphe qui ouvre le roman et qui inscrit le Mal, la douleur et les crimes très loin dans l'Histoire de l'humanité, tirée de *Électre* de Sophocle paru approximativement 400 av. J.-C : « Où sont donc les foudres de Zeus, où est le soleil flamboyant, si, à la vue de pareils crimes, ils restent sans agir dans l'ombre ? » (2012, p. 08) l'épigraphe inscrit le Mal avant l'humanité et elle l'inscrit avant le début du roman.

Les 16, 17 et 18 septembre 1982, après l'assassinat du président Bachir Gemayel, les miliciens chrétiens, appartenant aux Forces libanaises, sont entrés dans les camps palestiniens de Sabra et Chatila et ont commis les atrocités dont vous et votre famille avez été victimes. La zone était sous le contrôle de l'armée israélienne qui a permis aux miliciens d'entrer et a attendu trois jours avant d'intervenir, malgré l'évidence de ce qui se passait à l'intérieur. On peut interpréter ça comme on veut, mais ce sont les faits. (2012, p. 428)

L'extrait ci-dessus est tiré d'une conversation qui s'est tenue entre Wahhch Debch et une journaliste qui lui explique et lui montre des documentaires sur ce qui s'est passé la nuit où son père adoptif Maroun Debch l'avait sauvé des massacres de Sabra et Chatila où toute sa famille biologique avait été tuée. En fait, Wahhch Debch est un palestinien qui s'est réfugié à l'âge de 6 ans avec sa famille dans les camps de Sabra et

¹⁹ Mouawad confirme dans une interview à *La Grande Librairie* son témoignage de l'attentat sur l'autobus quand il avait 7 ans. Il avait assisté à la scène de son balcon.

²⁰ Voir chapitre III, *Entre lumière et ombre : La théâtralité du Mal*

Chatila²¹ à l'ouest de Beyrouth avant qu'il ne soit sauvé par son père adoptif Maroun Debch et s'installe avec sa nouvelle famille en France puis au Canada où, il se marie et se fait une vie loin du Liban et des souvenirs douloureux de la guerre dont il garde un vague souvenir qui ne tardera pas à le suivre et le hanter, jusqu'à le confronter à une nouvelle réalité prouvant que celle dans laquelle il vivait depuis 30 ans n'était qu'un mensonge à plusieurs dimensions.

L'historicisation dans *Anima*, comme nous l'avions dit plus haut, n'emprunte pas seulement dans les souvenirs de la guerre du Liban, Mouawad au contraire a donné à son œuvre une dimension historique universelle en invoquant l'Histoire de la création en ayant recours à la mention de guerres : celle des guerres d'Amérique entre les États abolitionnistes du Nord, aux États-Unis, et les États esclavagistes du Sud ; une guerre non déclarée officiellement qui s'est qualifiée par la délimitation entre les deux camps par une ligne appelée « Mason Dixon Line²² ».

Beaucoup d'hommes sont morts sur les chemins de leur enfance. Il y a une frontière ici, la Mason- Dixon Line. Pendant la guerre de Sécession, elle séparait les États du nord de ceux du sud. On est à la jonction. L'Illinois était unioniste et le Missouri, qui se trouve à dix kilomètres, était esclavagiste. L'armée de l'Union a tenu un barrage à Cairo. À Lebanon²³ aussi, la guerre civile a fait des ravages. (2012, p. 292)

Pour Mouawad, l'Histoire du Mal et des malheurs qui se sont abattus sur l'humanité ne se raconte pas, elle se vit et elle se perpétue d'une génération à une autre sans avoir à la raconter de bouche à oreille car les traces de cette Histoire douloureuse sont éparpillées un peu partout dans le monde. Avec son évocation de la guerre du Liban

²¹ Des camps de réfugiés palestiniens sont installés au Liban depuis la fin de la Première Guerre israélo-arabe en 1949, notamment les deux camps contigus de Sabra et de Chatila dans une banlieue de Beyrouth-Ouest. La population pauvre de ces deux quartiers s'accroît avec l'arrivée de Palestiniens et de chiites fuyant les combats au sud. En 1970, l'Organisation de libération de la Palestine s'implante au Liban à la suite du massacre de Septembre noir qui a poussé ses dirigeants à quitter la Jordanie. L'OLP utilise le Sud du Liban comme base pour mener des attaques contre Israël qui répond en bombardant des positions de l'OLP au Liban du Sud. La première attaque palestinienne contre les Phalanges libanaises a lieu en avril 1975 : des Palestiniens tentent d'assassiner Pierre Gemayel alors qu'il inaugure une église à *Ayin-el-Remmaneh* dans la banlieue de Beyrouth. Les tensions ne cessent d'augmenter entre musulmans et chrétiens jusqu'à l'attentat du 14 septembre 1982 qui tue Bachir Gemayel (fils de Pierre Gemayel), président élu du Liban. (Mémoire de Guerre, 1982)

²² Délimitant les frontières du Maryland avec celles du Delaware et de la Pennsylvanie, elle a été établie entre 1763 et 1767 par les deux géomètres britanniques Charles Mason et Jeremiah Dixon. Les esclaves noirs qui utilisaient le chemin de fer clandestin devaient traverser la ligne Mason-Dixon pour tenter de gagner la liberté. Même après la guerre, cette frontière est restée un fort symbole de division culturelle entre les États du Sud et du Nord. John Fitzgerald Kennedy a fait construire une autoroute traversant la ligne qui porte aujourd'hui son nom. Dans l'usage, elle représente aujourd'hui la démarcation formelle entre le Nord et le Sud des États-Unis (Lévy, 2008).

²³ Le soulignement est de nous-même.

et de la guerre des États-Unis, il a ouvert le champ du travail d'historicisation dans *Anima* sur l'universel, le collectif, l'humain. D'ailleurs, Wahhch Debch dans son périple à la recherche de l'assassin de sa femme qui l'a mené de Montréal aux États-Unis passant par les réserves indiennes de Kahnawake²⁴ ; où il découvre par la même occasion , au fur et à mesure de son pèlerinage que l'Histoire de son pays natal (le Liban) ne se détache pas de celle du Monde. En traversant les États-Unis de part en part, il découvre des noms de petites villes et de villages qui portent des noms de villes très célèbres ailleurs dans le monde ; des villes qui ont connu tant de calamités et d'atrocité ou des villes qui ont une Histoire inspirante, l'extrait précédent en mentionne deux « Cairo » et « Lebanon ».

Dans la 3^{ème} partie du roman, intitulée « CANIS LUPUS LUPUS²⁵ » narrée par le chien de Wahhch (d'où le nom de la partie), les chapitres portent les titres des villes que traverse Wahhch dans sa recherche de la vérité (celle de l'assassin de sa femme et par la suite celle du massacre de sa famille biologique), nous en citons à titre illustratif :

Tableau 3: Exemples de villes américaines portant des noms de grandes villes

L'intitulé du chapitre	Le contexte romanesque
Cairo, Illinois	« Cette région porte le nom de Land of Egypt. Les habitants, encore aujourd'hui, se font appeler Egyptians. Le Mississippi est leur Nil. À Cairo, vous pourriez admirer la rencontre des eaux, là où l'Ohio vient se jeter dans le Mississippi. C'est comme ça. Les gens d'ici, comme partout ailleurs sur la terre d'Amérique, se sont tournés vers la Bible pour baptiser leur terre de noms qui leur porteraient bonheur. À Cairo, on espérait la venue d'un Moïse qui sauverait le peuple de la famine, de la maladie, des inondations. » (Mouawad, 2012, pp. 291-292)
Lebanon, Illinois	« Ici, Lebanon, en hommage au pays où le Christ a réalisé son premier miracle en multipliant le pain et le vin lors des noces de Cana. Pour des gens qui mouraient de faim, ça avait évidemment tout un sens. » (ibid.)

²⁴ Kahnawake 14, dont le nom en mohawk est *Kahnawà:ke*, et anciennement connue sous le nom de Caughnawaga, est une réserve indienne où résident des autochtones de la Première Nation des Mohawks de *Kahnawà:ke*. Elle est située sur la rive-sud de Montréal, en Montérégie, au sud-ouest du Québec. (Wikipédia, s.d.)

²⁵ C'est l'appellation scientifique désignant le loup gris commun qui est une sous-espèce de loup gris. Ce canidé est également appelé Loup eurasiens, Loup européen ou encore Loup des Carpates. Il ressemble globalement à un chien « berger-allemand » avec une mâchoire plus puissante, une tête plus large et un cou plus puissant. (ManimalWorld, s.d.)

Carthage, Missouri	« We cannot forget that the American Civil War brought great suffering to the people of Carthage! No Carthaginian can forget that! Remember! One of the great battles of that war took place here and we are the children of the blood of that war! ²⁶ La foule s'est remise à applaudir de toutes ses forces. L'homme s'est arrêté un instant avant de reprendre le flot élégant de sa parole pour dire que, même si cent cinquante années sont passées depuis cette terrible bataille, Carthage pleure encore ses enfants. Other states were either on the Union side or the Confederate side but here, in Missouri, from Neosho to Fredericktown, from Salem to New Madrid, from Cap Girardeau to Sarcoxie and from Lebanon to West Plains, there was a civil war within the state! Missouri against Missouri! ²⁷ » (Mouawad, 2012, p. 368)
--------------------	--

Le tableau ci-dessus indique trois exemples tirés d'*Anima* dont les titres de chapitres renvoient aux villes célèbres de : Cairo, Lebanon et Carthage. Le choix de ces noms de villes célèbres et des villages américains qui portent leurs noms dans le roman est loin d'être anodin²⁸. En effet, *Cairo* est la ville égyptienne la plus célèbre, le berceau de la plus grande civilisation pharaonique, elle a connu tant de changements, de révolutions, de calamités... certains sont institutionnellement admis comme historiques ; d'autres se rangent du côté du mythique ou du religieux, renvoyant ainsi à l'Histoire culturelle du Monde. Le nom *Cairo* pour les habitants de l'Illinois est perçu comme porte-bonheur ou une sorte de mascotte rappelant Moïse pouvant les protéger contre la famine et les malheurs qui les guettent.

Quant au nom de *Lebanon* est un hommage au pays *Liban* où, selon la conception biblique, le Christ avait réalisé son premier miracle. Pour les habitants de l'Illinois qui mourraient de faim à cette époque, le nom *Lebanon* est une sorte d'appel de détresse s'adressant au Christ, espérant un autre miracle qui les sauverait des griffes de la famine et de la guerre. Le choix de ce nom s'inscrit également dans l'Histoire culturelle du

²⁶ « Nous ne pouvons pas oublier que la guerre civile américaine a causé de grandes souffrances aux habitants de Carthage ! Aucun Carthaginois ne peut l'oublier ! Souvenez-vous ! Une des grandes batailles de cette guerre a eu lieu ici et nous sommes les enfants du sang de cette guerre ! » **(la traduction est de nous-même)**

²⁷ « D'autres États étaient soit du côté de l'Union, soit du côté de la Confédération, mais ici, au Missouri, de Neosho à Fredericktown, de Salem à New Madrid, de Cap Girardeau à Sarcoxie et de Lebanon à West Plains, il y avait une guerre civile au sein de l'État ! Le Missouri contre le Missouri ! » **(la traduction est de nous-même)**

²⁸ Ces villes et villages américains existent réellement et portent réellement les noms de ces grandes villes.

Monde. Enfin, pour ce qui est du nom *Carthage* rappelant la ville tunisienne de Carthage qui a connu une grande bataille. Cette dernière est le fait majeur de la troisième guerre punique, ultime conflit opposant la cité de Carthage et la République romaine. Elle consiste essentiellement en un siège débutant en 149 av. J.-C. et s'achevant au printemps 146 av. J.-C. Pour les habitants du Missouri aux États-Unis, le nom *Carthage* est porteur d'une signification politique, historique ainsi que mythique car il renvoie à la ville tunisienne et à la civilisation numide mais également à la première bataille qu'a eu lieu aux États-Unis après « l'invocation par Lincoln du « pouvoir de la guerre », valant déclaration de guerre, dans son message au Congrès du 4 juillet 1861. Elle est importante sur les plans stratégique et tactique. Elle marque la seule fois où un gouverneur d'État américain en exercice mena des troupes sur le terrain, et ce, contre l'Union à laquelle son État appartenait. » (Wikipédia, s.d.)

En somme, le travail d'historicisation chez Benfodil et Mouawad passe par le romanesque dans le but de transmettre, d'un côté, une lecture de l'Histoire et une vision du monde : les leurs évidemment. Et d'un autre côté, donner parole à tant de morts, de souvenirs, de silences, de blancs dans l'Histoire du monde. Ils prennent positions par rapport aux événements qu'ils ont vécus personnellement, se prêtant ainsi à un jeu d'historicisation. Ils évoquent avec un semblant d'objectivité les événements historiques qui les ont précédés, se prêtant ainsi à un jeu d'historiographie : car ils ne se contentent pas de dire l'Histoire du monde, mais ils la commentent et la recontextualisent dans une tentative de saisir le réel qui est censé être objectif afin de le subjectiver. Pourquoi tenter de subjectiver l'Histoire ? La réponse est toute simple, dans le but de se l'approprier, de réclamer leur appartenance à cette Histoire du monde. une Histoire marquée par tant de douleurs et de malheurs, dans le but d'apprivoiser le Mal qui déchire le monde . Remonter aussi loin dans ses origines pour trouver au Mal sinon une source, du moins une justification. Pourquoi une telle remontée dans le temps ? Pourquoi déterrer ce qui est déjà mort et enterré ? Peut-être pour lutter contre ou guérir l'amnésie par l'anamnèse !

1.2 L'anamnèse : exorcise-t-elle le Mal ?

Body Writing, *Archéologie du chaos*, *Anima* ainsi que *Visage Retrouvé* fourmillent de souvenirs douloureux et traumatisants puisés dans l'Histoire du monde ou dans celle personnelle des deux écrivains. Benfodil et Mouawad déterrent un passé lointain, pour l'empêcher de mourir, de prendre fin, de se faire *oubli*. C'est ainsi que leurs

œuvres romanesques (qui constituent notre corpus) sont bâties autour d'un travail d'anamnèse, mais dans quel(s) but(s) ? L'anamnèse est, d'abord, définie comme le processus de faire remonter les souvenirs. Elle s'inscrit, de nos jours, dans une acception médicale la définissant comme étant :

La partie de l'interrogatoire d'un patient qui s'occupe de l'histoire de son problème médical actuel (« histoire de la maladie », selon l'expression consacrée) et de ses antécédents (médicaux et chirurgicaux). On utilise parfois l'expression « enquête anamnétique », par analogie avec une enquête policière. L'anamnèse désigne autant la démarche médicale d'interrogatoire du patient que le résultat de cette enquête. (dictionnaire-medical, s.d.)

Il est évident que l'on ne travaillera pas la notion de l'anamnèse dans son sens médical, nous retiendrons néanmoins de la définition, ci-haut, les expressions : *enquête anamnétique, analogie avec une enquête policière, démarche médicale d'interrogatoire et résultat de cette enquête* que nous exploiterons tout au long du travail pour saisir au mieux le rôle du Mal dans le déclenchement de ce processus d'anamnèse chez les deux auteurs. D'ailleurs, selon Didier Anzieu dans son livre *Le travail de l'inconscient*, l'anamnèse désigne en psychologie le fait de recueillir toutes les informations sur l'historique médical et psychologique d'un patient, ainsi que les antécédents familiaux et les facteurs environnementaux qui peuvent affecter sa santé mentale (2009, p. 67). Cette technique est utilisée en psychologie comme une évaluation psychiatrique nécessaire à la guérison.

Issu des mots grecs *ána* (remontée) et *mnémè* (souvenir), l'anamnèse signifie *rappel du souvenir*. Selon Platon, sans l'opération de la réminiscence, le souvenir de l'idée contemplée avant l'incarnation de l'âme humaine, serait resté inconscient. Aristote cependant, n'adhère pas à cette position qui suppose un caractère irréfléchi et spontané du processus de l'anamnèse mais il affirme plutôt que cette dernière, faculté propre à l'Homme, est « un exercice de réminiscence volontaire » : « se rappeler volontairement un souvenir d'origine empirique et de le localiser dans le temps » (Universalis.fr, s.d.). c'est donc à la langue philosophique que les médecins ont emprunté le terme de l'anamnèse qui s'est souverainement imposé en psychanalyse.

D'après les définitions médicales et philosophiques de la notion de l'anamnèse, nous en retiendrons dans ce présent travail ce qui suit : *enquête anamnétique, par analogie avec une enquête policière, démarche médicale d'interrogatoire, résultat de cette enquête et un exercice de réminiscence volontaire*. Par ailleurs, l'anamnèse en

littérature est un exercice narratif qui s'appuie sur la rétrospection ou la remontée dans le temps pour pouvoir retracer les événements du passé et les faire émerger pour le lecteur. L'auteur s'attribue le double rôle celui du médecin et du malade dans le sens où il provoque sa propre réminiscence des souvenirs douloureux. Cet exercice de réminiscence est souvent utilisé par les auteurs afin d'éclairer ou d'expliquer certaines situations qui se rapportent à la vie réelle dans un but illustratif, et parfois il constitue la matrice même du texte. En d'autres termes, l'anamnèse peut se présenter comme le fond même de l'intrigue car l'auteur vise à faire graver certains événements historiques dans la mémoire de ses lecteurs luttant ainsi contre l'oubli.

Les romans de Mouawad et de Benfodil sont effectivement une enquête anamnétique (littéraire par le biais de l'écriture) qui questionne la mémoire afin de donner corps aux traumatismes du passé. Les œuvres présentent, toutes les quatre, des enquêtes policières qui sont loin de contribuer uniquement à la nécessité esthétique ou à la trame des intrigues ; mais servent plutôt à mener une sorte d'interrogatoire alimenté par des questions, des réflexions, des réponses, des hésitations, etc. afin d'effiloche, comme un tissu, fil après fil, la mémoire tressée de souvenirs douloureux entassés, compactés et parfois refoulés au fond de l'oubli.

- C'est-à-dire ?
- Il est entré et il a tué...
- Oui, mais vous êtes tous entrés et vous avez tous tué...
- Bass houwé esmo Wahhch el Debch...
- Mais il s'appelait Wahhch el Debch.
- Il a été digne de son nom, c'est ça ?
- Oui.
- Il a réussi ?
- Akîd !
- Bien sûr !
- Comment ?
- Léch baddak ta'rif ?
- Pourquoi tu veux savoir ?
- Mech darouré ta'rif.
- Ce n'est pas nécessaire de savoir. (2012, p. 451)

Comme le montre l'exemple ci-dessus, Wahhch dans *Anima* part à la recherche de la vérité concernant son père adoptif et l'assassinat de sa famille biologique au Liban (dans les camps de Sabra et Chatila), le destin le conduit à la rencontre d'un ancien soldat chrétien maronite qui faisait partie des milices qui ont participé aux massacres des palestiniens à Sabra et Chatila. Il entreprend de lui poser des questions sur son père

Maroun Debch (à l'image d'un interrogatoire ou d'une enquête policière) afin de se rappeler ce qu'il avait oublié ou du moins combler les lacunes qu'avait laissée sa mémoire d'enfant.

Cela me fait penser à notre cher Aïssa, « *le bouquiniste sans nombril* » selon le titre d'un poème que tu lui avais dédié, et que j'espère retrouver dans tes papiers. *Hna yaïche Aïssa !* Il ne voulait pas quitter Boufarik malgré tout ce qu'il avait subi, lui, le miraculé, ciblé par deux attentats, quatre balles dans le corps dont une toujours logée dans sa colonne vertébrale. (2018, p. 196)

L'extrait placé ci-haut montre comment Mounia, dans *Body Writing*, se prête à un exercice de réminiscence volontaire en fouillant dans les affaires et les journaux intimes de son mari Karim Fatimi. Le mot *volontaire* ici doit néanmoins être pris dans un sens relatif car l'exercice de réminiscence chez Mounia a bien eu un élément déclencheur : « Cela me fait penser à notre cher Aïssa », en d'autres termes, il ne peut pas être volontaire à cent pour cent car il n'émane pas du néant. Cependant ce qui nous intéresse dans cette partie du travail est l'exercice de remémoration en général, qu'il soit volontaire ou non. L'écriture romanesque est donc pour Mouawad et Benfodil, un exercice de réminiscence volontaire, car ils partent eux-mêmes à la chasse aux souvenirs douloureux, à procéder à une fouille archéologique au fond de la mémoire pour donner voix et corps à certains événements tragiques que la langue des historiens n'a pas réussi à représenter et à les faire ressentir crues par les lecteurs.

1.2.1 Une fouille archéologique au fond de la mémoire

Le terme *archéologie* vient du grec *archaiologia* : *archaia* (ce qui est ancien) et de *logos* (discours raisonné). Le Petit Robert et le Larousse la présentent comme étant :

« la science des choses anciennes et spécialement des arts et des monuments antiques », tandis que la définition qui lui est attribuée par Wikipédia est plus englobante et plus moderne. Elle est en effet définie comme « une discipline scientifique dont l'objectif est d'étudier et de reconstituer l'Histoire de l'humanité depuis la préhistoire jusqu'à l'époque contemporaine à travers l'ensemble des vestiges matériels ayant subsisté et qu'il est parfois nécessaire de mettre à jour. » (Djindjian, 2010, p. 78)

Il s'agit donc de revenir sur les traces du passé pour reconstituer les sociétés et retrouver les identités perdues, « comprendre les changements (réussis ou ratés) des sociétés dans le passé pour mieux comprendre les enjeux des changements (voulus ou subis) des sociétés dans le présent et le futur. » (Djindjian, 2010, p. 78). Les fouilles archéologiques quant à elle sont la technique majeure à laquelle s'adosse tout le principe

de l'archéologie entant que discipline des sciences humaines et sociales. Elles consistent en le déterrement d'ossement, d'objets ou de ruines ayant appartenus autrefois à une civilisation donnée. Pour nous, *la fouille archéologique* n'est pas prise dans son sens restreint mais désigne plutôt le fait d'aller en profondeur de l'âme, de l'être et de la mémoire pour en extraire les tus, les non-dits, l'oublié et le refoulé.

Avant d'aller plus loin dans notre analyse de la fouille archéologique au niveau romanesque, il convient tout d'abord de clarifier les notions d'Histoire et de mémoire dont les rapports font débat. En effet, la relation de concurrence et de rivalité entre l'Histoire et la mémoire est développée par Paul Ricoeur dans *La mémoire, l'oubli, l'histoire* où il souligne les points de convergence entre les deux : là où l'Histoire prétend accéder à une forme de vérité suprême remettant en question la fragilité de la mémoire ; cette dernière affirme sa fidélité aux événements du passé. Pour cela, Ricoeur affirme dans son ouvrage que l'Histoire ne peut s'en passer du témoignage pour se bâtir, confirmant ainsi sa relation de dépendance à la mémoire.

Il ne faudra toutefois pas oublier que tout ne commence pas aux archives, mais avec le témoignage, et que, quoi qu'il en soit du manque principal de fiabilité du témoignage, nous n'avons pas mieux que le témoignage, en dernière analyse, pour nous assurer que quelque chose s'est passé, à quoi quelqu'un atteste avoir assisté en personne, et que le principal, sinon parfois le seul, recours, en dehors d'autres types de documents, reste la confrontation entre témoignages. (Ricoeur, 2000, p. 696)

D'ailleurs, selon Todorov dans *La Mémoire devant l'Histoire* (1995), la mémoire se présente uniquement comme instrument de l'Histoire. C'est ainsi que le passé peut être défini comme une réalité autre, celle des événements qui ont eu lieu à une époque antérieure, à laquelle nous n'avons accès que partiellement selon les traces matérielles dont on dispose ou ce que les mémoires ont gardé. Outre le sens courant du mot *mémoire* comme la capacité de se souvenir, et outre son sens dans le domaine de l'informatique²⁹, le Larousse la définit également comme le processus psychique de l'acte de se souvenir en tant que *mémoire à court/long terme, mémoire sélective ou la faculté collective de se souvenir*. C'est bien entendu cette troisième signification qui nous intéresse ici, notamment dans ses rapports à l'Histoire et à la notion du Mal chez Benfodil et Mouawad.

L'expression du Mal et des traumatismes vécus dans notre corpus, passe sans doute par la voie de la mémoire, de la remémoration, de la réminiscence à laquelle se

²⁹ Dispositif capable d'enregistrer, de conserver et de restituer des données.

livrent les deux auteurs afin d'extraire une douleur du passé qui refuse de prendre fin au présent. Pour Benfodil, par exemple, ou plutôt pour son personnage Marwan K dans *Archéologie du chaos*, la mémoire reste l'ultime source d'inspiration pour un écrivain et est surtout doublement douloureuse : l'exercice de remémoration est assez difficile, et quand les souvenirs douloureux jaillissent en flots ils se font ressentir comme si la douleur qu'ils invoquent vient de se produire pour la première fois :

« Pour écrire, [...] Il faut pouvoir se remémorer des routes dans des contrées inconnues, des rencontres inattendues et des adieux de longtemps prévus - des journées d'enfance restées inexplicables, des parents qu'il a fallu blesser, [...], des maladies d'enfance, [...], des journées passées dans des chambres paisibles et silencieuses, des matinées au bord de la mer ; il faut avoir en mémoire la mer en général et chaque mer en particulier, des nuits de voyage qui vous emportaient dans les cieux et se dissipaient parmi les étoiles - et ce n'est pas encore assez que de pouvoir penser à tout cela. Il faut avoir le souvenir de nombreuses nuits d'amour, [...], il faut se rappeler les cris des femmes en gésine et l'image des blanches et légères accouchées endormies. Il faut avoir été aussi au côté des mourants, il faut être resté au chevet d'un mort, [...]. Et il n'est pas encore suffisant d'avoir des souvenirs. Il faut pouvoir les oublier, quand ils sont nombreux, et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs ne sont pas encore ce qu'il faut. Il faut d'abord qu'ils se confondent avec notre sang, avec notre regard, avec notre geste, il faut qu'ils perdent leurs noms et qu'ils ne puissent plus être discernés de nous-mêmes ; il peut alors se produire qu'au cours d'une heure très rare, le premier mot d'un vers surgisse au milieu d'eux et émane d'entre eux³⁰. » (2007, pp. 102-103)

C'est ainsi que Benfodil affirme, par la voix léguée à son personnage Marwan K, que ce qui alimente l'écriture sont les souvenirs, c'est la capacité à *se rappeler* ; en d'autres termes, c'est la pratique de l'anamnèse. Il souligne également que le pouvoir de ces souvenirs ne réside pas seulement dans le fait de pouvoir les garder en mémoire mais c'est surtout de les laisser entrer dans les abîmes de l'oubli pour pouvoir *les arracher* par la suite : « il faut qu'ils[les souvenirs] perdent leurs noms et qu'ils ne puissent plus être discernés de nous-mêmes » ; une fois les souvenirs bien entassés au fond de l'oubli, ils feront partie de notre être, ils se corporaliseront ; donc les arracher et les faire remonter à la surface de la mémoire serait donc un exercice d'une extrême douleur, et c'est cette douleur qui éveille les mots pour parler des maux enfouies pendant trop longtemps.

Les différents sens proposés au terme de la mémoire par le dictionnaire le Larousse -que nous avons cité plus haut- présentent certes des déclinaisons plus au moins spécifiques du mot *mémoire*. Ces déclinaisons introduisent par ailleurs une opposition de

³⁰ Le soulignement est de nous-même

l'individuel et du collectif. En effet, la mémoire au sens d'*avoir bonne / mauvaise mémoire*, de *mémoire à court/long terme* n'implique que la dimension individuelle de la mémoire, tandis que *la faculté collective de se souvenir* concerne le groupe. Néanmoins, les frontières entre ces diverses définitions ne sont pas imperméables. Les sociologues et les philosophes à l'image de Paul Ricoeur et Maurice Halbwachs, pour n'ont cité qu'eux, dégagent les caractéristique de la mémoire collective en partant des processus et disfonctionnements de la mémoire individuelle.

Paul Ricoeur, dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, reprend et analyse la pensée de Halbwachs dont l'originalité a été de faire ressortir la dimension collective de toute mémoire, même celle la plus individuelle. En effet, comme le souligne Ricoeur, pour Halbwachs : « on ne se souvient pas seul ». Les « soi-disant souvenirs d'enfance », aussi riches en détails soient-ils, ne sont que collage à partir des récits racontés par les adultes. En fait, si nous n'arrivons pas à nous souvenir de notre première enfance, c'est parce que, comme l'affirme Halbwachs : « nos impressions ne peuvent s'attacher à aucun support, tant que nous ne sommes pas encore un être social. » (Maurud Müller, 2009, p. 189). Donc contrairement à la mémoire individuelle qui reste plus au moins intime, la mémoire collective rapproche les générations et les époques lorsqu'elle est transmise à travers le temps. Cependant, aucune mémoire n'est totalement individuelle parce que toute mémoire se nourrit (volontairement ou non) des expériences et des représentations d'autrui tant que l'individu fait partie d'un tout social :

Entre les deux pôles de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, n'existe-t-il pas un plan intermédiaire de référence où s'opèrent concrètement les échanges entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons ? Ce plan est celui de la relation aux proches [...]. (Ricoeur, 2000, p. 158)

L'enfance difficile ainsi que les souvenirs qui s'y rattachent, sont des thèmes communs chez Benfodil et Mouawad : Yacine Nabolci dans *Archéologie du chaos*, par exemple, a longtemps souffert de la violence de son père « Mon père qui me battait chaque fois que l'équipe nationale de football perdait - ce qui arrivait très souvent. Maudit soit mon père ! Qu'il aille en enfer ! proférais-je du matin au soir » (2007, p. 39) ; dans *Body Writing*, l'enfance de Karim Fatimi est marquée par le terrorisme, les meurtres, les descentes nocturnes des patrouilles de police et le sang : « 14h, ce lundi 10 octobre 1988, la fusillade qui éclate, et [Azwaw] lui qui se voit éclaboussé par la cervelle explosée d'une jeune fille mitraillée à l'arme lourde. Les tirs provenaient des toits de la DGSN »

(2018, p. 130). Pour *Anima* et *Visage Retrouvé*, les souvenirs d'enfance de Wahhch Debch et de Wahab sont marqués par la douloureuse réalité de la guerre du Liban. Benfodil et Mouawad, à travers leurs personnages : Yacine, Karim, Wahhch et Wahab ; tentent de recomposer une mémoire qui leur échappe. Wahhch dans *Anima*, dans sa course derrière l'assassin de sa femme se retrouve face à son enfance -une enfance dont il ne garde aucun souvenir- après avoir vu une photo des massacres de Sabra et Chatila accrochée dans un panneau publicitaire.

- Et vous, Wahhch, votre enfance ? a demandé Josie.
- Un trou... Je ne me souviens de rien.
- Natalie m'a raconté votre réaction devant la photo de Chatila.
- Je n'ai rien reconnu. Une impression peut-être, une sensation générale tout au plus. Le ciel, sa couleur.
- Elle m'a dit qu'en lisant la date inscrite au bas de la photo, vous vous êtes rendu compte que vous y étiez.
- Oui. Ma famille y a été tuée ce jour-là.
- Vous aviez quel âge ?
- Quatre ou cinq ans. (2012, pp. 422- 423)

« un trou, je ne me souviens de rien », « Je n'ai rien reconnu. Une impression peut-être, une sensation générale tout au plus. », d'après ces répliques, Wahhch affirme que sa mémoire d'enfant ne lui permet pas de remonter le temps et de s'y positionner, elle lui offre toutefois *des impressions* éveillées non pas par le pouvoir de *se rappeler* mais par une mémoire physique, corporelle basée sur des perceptions.

Les souvenirs de la guerre chez les personnages de Mouawad sont parfois lacunaires et difficiles à organiser chronologiquement, pour plusieurs raisons. En fait, les personnages principaux de Mouawad sont souvent des enfants qui se trouvent coincés et confrontés malgré eux à la guerre du Liban dont ils n'arrivent pas ou plus à garder des souvenirs clairs et nets. Ils gardent parfois des bribes d'images ou de sons relatifs à la guerre sans pouvoir les situer chronologiquement sur l'axe du temps ni réussir à donner des noms aux visages qu'ils ont en mémoire. Cela est dû peut-être à une sorte d'amnésie protectrice qui se déclenche fréquemment chez l'enfant au moment des chocs émotionnels très violents pour omettre l'intolérable et lui permettre ainsi d'aller de l'avant. La défaillance dans les souvenirs relatifs à la guerre chez l'enfant peut également être dû au manque de repères qui sont les adultes (les Autres) et à la perte progressive de la langue maternelle en cas d'exil.

Il y a une grande différence dans le fonctionnement de la mémoire chez l'enfant et chez l'adulte. Dans les situations d'extrême douleur, de famine, de peur continuelle ou de maladie « les adultes [garderaient] une forme de socialisation qui leur [permettrait] d'organiser leurs impressions et souvenirs » (Maurud Müller, 2009, p. 190). En d'autres termes, les adultes gardent en mémoire les visages, connaissent la valeur du temps, se rappellent de la géographie des lieux, c'est pour cette raison qu'ils peuvent se remémorer facilement des événements de guerre et peuvent plus au moins en parler autour d'eux. Wahhch et Wahab, les personnages de Mouawad, étant enfants tous les deux lorsque la guerre a eu lieu, il ne se rappellent plus ou vaguement des lieux et des visages, car ils se voyaient pire que des animaux traqués pendant la guerre du Liban (Wahhch a été enterré vivant avec les chevaux par les milices chrétiennes qui ont attaqué les camps de Sabra et Chatila où il se réfugiait avec sa famille fuyant l'occupation israélienne en Palestine ; Wahab avait été témoin du meurtre de tant d'innocents dans une fusillade sur un bus³¹).

- Est-ce que tu te souviens de tes premières années, là-bas ?
- Pas très. Je me souviens d'un chien qui m'aimait bien. Sinon peu de choses, et certains visages me sont devenus inconnus, ajouta-t-il en la regardant. (2002, p. 92)

La mémoire de l'enfant n'est pas aussi abstraite et intellectualisée³² comme chez l'adulte, elle est au contraire mémoire physique, relative au corps et aux sensations (perception). La guerre s'est gravée dans la chair des personnages et certaines sensations du présent les replongent dans le passé.

Un jeu d'échange et d'interaction se crée entre la mémoire individuelle et la mémoire collective :

Au reste si la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent en tant que membres du groupe. [...] Nous dirions volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change selon la place que j'y occupe et que cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux. (Halbwachs, 1950, p. 94)

Dans leurs romans, Benfodil et Mouawad usent de la mémoire et des souvenirs individuels de leurs personnages afin de tisser la mémoire collective du groupe : du pays.

³¹ Extrait déjà mentionné. Voir la page 37

³² L'intellectualisation est définie selon la tradition freudienne comme le processus par lequel le sujet cherche à donner une formulation discursive à ses conflits et à ses émotions de façon à les maîtriser. Le terme est souvent pris de manière négative car il désigne, notamment dans la cure psychanalytique, la prépondérance donnée à la pensée abstraite sur l'émergence et la reconnaissance des affects et des fantasmes. (LAPLANCHE et PONTALIS)

Dans son journal intime, dans *Body Writing*, Karim Fatimi raconte des détails de son enfance, sa jeunesse et son âge adulte ; des détails qui semblent insignifiants mais qui font partie d'un grand ensemble qui est le destin de toute une génération.

J'attends Sophia[...] Ryad m'a dit que je pouvais passer la nuit dans le diki. Seul. Sous peine de s'attirer les foudres de l'houkouma qui guette, ou de subir une descente punitive des autres, les commissaires aux slips ou les voisins planqués dans leur miradors. Sophia a filé discrètement. Pas pu l'accompagner. Je ne voulais pas nahreg'ha. Quelle phrase ! « je ne voulais pas la brûler »... la griller devant le conseil des moustaches de la houma. L'amour serait-il un produit inflammable ? En tout cas ils n'y ont vu que le feu³³. (2018, pp. 180-181)

Cet extrait présente « l'amour clandestin » dans la société algérienne des années 90 ; une société répressive qui condamne ce type de relation. La surveillance omniprésente des Autres qui s'opposent à cette forme d'amour, ainsi que le sentiment de répression qu'elle provoque ; se voit clairement dans la mention du *diki* : le lieu de rencontre isolé et secret, ainsi que dans les phrases « l'houkouma », « aux commissaires aux slips et aux voisins planqués ». De plus, les expressions en arabe algérien dialectal « nahreg'ha » (la brûler) et « la griller devant le conseil des moustaches de la houma », ou encore la présentation de l'amour tel « un produit inflammable », affirment le malaise et la frustration que subit Karim partagé entre les sentiments amoureux et la peur des conséquences sociales d'une telle relation.

Tout ce que Karim avait vécu comme douleur liée au terrorisme, aux répressions du système politique, ou -tel que le montre l'extrait ci-haut- comme relation amoureuse (ce qu'il y a de plus personnel) rappelle le destin amer de toute une génération, de tout un peuple pendant la période de la décennie noire. Le retour à la mémoire se traduit ainsi par la découverte d'une solidarité entre les membres d'un seul groupe communautaire.

L'exercice de l'anamnèse devient alors une véritable fouille archéologique au fond de l'être, qui sonde l'identité des personnages et par la même occasion celle des romanciers. « De l'Histoire à la mémoire, les époques se mélangent, et entrent en dialogue. Le présent doit répondre du passé, le reconnaître, et assumer le legs transmis par tant de douleurs. » (Barret, 2008, p. 443)

Il est à noter que l'élément déclencheur du travail de l'anamnèse chez Mouawad et Benfodil n'est pas le même. Les personnages de Mouawad (et lui-même) souffrent du

³³ L'italique est de l'auteur.

syndrome de « l'exilé » ; tandis que ceux de Benfodil ont l'esprit en exil et non pas le corps. C'est ainsi que la thématique de l'exil déclenche le travail de réminiscence chez les deux écrivains, mais chacun la traite selon ses besoins : littéraires et stylistiques mais aussi mentaux et psychiques.

1.2.2 L'expérience de l'exil

Benfodil et Mouawad ont en commun la douloureuse thématique de l'exil car tous les deux entretiennent des relations très différentes avec leur pays d'origine. L'expérience personnelle de l'exil, pour les deux écrivains, est intimement liée aux conditions politiques et socio-économiques de leurs pays : un pays, à peine sorti de la colonisation, se déchire sous le poids du terrorisme ; et un autre en pleine guerre civile. Par conséquent, l'expérience personnelle de la migration et de l'exil, jouera donc un rôle majeur comme source d'inspiration littéraire, mais chacun des deux romanciers la vit différemment.

Comme la notion de l'exil ne peut en aucun cas se détacher de la personne de l'auteur, il est primordial de revenir brièvement sur la vie et les productions littéraires de nos deux auteurs, afin de justifier certains choix esthétiques et intrusions autofictionnels qui se trouvent dans les romans constituant notre corpus.

Tout d'abord, l'exil chez Benfodil ne répond pas à son acception dictionnaire qui le désigne comme étant le fait de quitter *physiquement* un lieu pour un autre. La thématique de l'exil pour lui se traduit plutôt dans les sentiments d'étrangeté, de refus et de désenchantement que ressentent ses personnages. Ces derniers se sentent exilés et incompris dans leur propre milieu. De ce fait, ils ont tout le temps l'esprit ailleurs : soit dans un passé lointain plein de douleurs, à la recherche de réponses ; soit se projetant dans un avenir plein de rêveries tentant de se créer un monde meilleur. Ils ne sont jamais ou rarement dans le moment présent. Le présent pour eux n'est que déceptions, et jamais satisfaction. C'est pourquoi ils se réfugient dans les aller-retours entre le passé et le présent, la fiction et la réalité.

Hatem Amrani affirme, dans un article dédié à Mustapha Benfodil paru dans l'ouvrage collectif *Dictionnaire des écrivains algériens de langue française 1990-2010* (2014), que Benfodil est un journaliste, écrivain, poète et dramaturge né à Relizane en 1968. Après avoir entamé des études de mathématiques, il se consacre au journalisme et à la littérature. Il publie plusieurs romans aux éditions Barzakh. Hatem Amrani enchaîne

dans son article en disant que chacun de ses romans représente une facette différente de l'univers romanesque de Benfodil. Dans *Zarta*³⁴ ! son premier roman, il peint le portrait d'un personnage nommé Z. (ou Zen), qui s'est attiré beaucoup d'ennuis en rédigeant plusieurs chroniques critiquant sévèrement les forces présentes dans le pays, , il s'engage dans l'armée par caprice, pendant que le pays traverse une période très douloureuse. Il découvre pêle-mêle l'institution militaire mais ne peut s'adapter à l'usage de sa hiérarchie, et rejette toute forme d'autorité.

Les Bavardages du Seul, son deuxième roman, toujours selon Amrani, se présente comme « une fresque baroque » tel que le décrit son géniteur. Il met en scène deux personnages, l'un, OBO (Ouali Ben Oualou), ancré dans une Algérie contemporaine ; l'autre Le Patriarche, voyageant allègrement dans l'Histoire, nous proposent leurs expériences respectives. À travers les déplacements incessants de ces derniers, on a l'occasion de visiter une Histoire partagée entre réalité et mythe. *Les Bavardages du Seul* est l'occasion pour l'auteur de traiter avec véhémence du terrorisme sauvage, à partir de l'intérieur. Toutes les pratiques les plus insoutenables sont abordées, avec crudité et cruauté. L'analyse se fait au détail près, et la peinture réaliste mime avec brio la situation cauchemardesque de cette sombre période de l'Histoire de l'Algérie. (Amrani , et al., 2014, p. 84)

Avec *Archéologie du chaos* et *Body Writing*, nous sommes en présence de l'après décennie noire. Le temps du désenchantement de la jeunesse. De nouveaux thèmes nous sont donnés à lire. (Amrani , et al., 2014, p. 84)

Quant à Wajdi Mouawad, la thématique de l'exil pour lui est bel et bien *physique*. Né au Liban en 1968. Il quitte son pays natal à cause de la guerre civile. Il se réfugie en France avec sa famille, pensant qu'ils n'allaient y rester que 3 mois le temps que la situation se stabilise au Liban. Cette dernière s'éternise, et sa famille finit par l'inscrire dans une école pour garçon en 1978. Il décrira d'ailleurs cette scène avec précision dans un entretien :

Deux jours plus tard, [après leur arrivé] j'ai été placé dans une École de garçons. J'ai vécu ce sentiment d'être conduit par le proviseur jusqu'à la classe ; la porte s'ouvre, les élèves se lèvent, je suis présenté à mes camarades, l'instituteur m'installe derrière un pupitre et poursuit son cours. Sentiment de solitude, comme si vous étiez nu devant tous.

³⁴ Du verbe *désérer* dans le dialecte algérien : il déserte = *Zarta*

Quatre ans durant, je travaillais de manière acharnée pour annihiler ce sentiment. (2005, p. 82)

La France témoigne donc de la période de son adolescence, son apprentissage de la langue française ainsi que ses premières productions et rédactions littéraires. Plus le temps passe, plus il arrive à combattre le sentiment d'étrangeté en se faisant des amis ; quand frappe le second exil. L'expiration et le non-renouvellement du titre de séjour, oblige sa famille à immigrer encore une fois quand il avait à peine 15 ans, vers le Canada :

Toutes ces années passées pour arriver à effacer l'étrangeté ne servaient à rien puisqu'il fallait recommencer à présent dans un autre pays, une autre culture. Inconsciemment, il y a eu refus. Il n'était pas question pour moi de fournir le même effort. Aujourd'hui, je suis capable de le raisonner. Une fois arrivé à Montréal, je me suis refusé à toute métamorphose. J'étais cancrelat. Je ne pouvais pas passer à autre chose. C'était au-dessus de mes forces. (2005, p. 82)

« l'enfance est un couteau planté dans la gorge » dira-t-il plus tard dans *Visage Retrouvé* et dans d'autres productions théâtrales, pour traduire la violence de l'arrachement à l'enfance, au Liban : le premier exil. Il vivra le second exil au Québec comme un refus ; avant qu'il ne soit sauvé par le théâtre là-bas en faisant l'école nationale du théâtre. La dépossession, l'impuissance, la guerre et, bien sûr, l'exil sont les thèmes majeurs de l'ensemble de son œuvre :

Je me sens comme un voyageur cherchant le chemin qui saura le ramener chez lui. Longtemps, j'ai cru qu'il s'agissait là d'une quête, aujourd'hui je crois, plus justement, qu'il est davantage question d'une odyssée, mais une odyssée vouée à l'échec, car le chemin est perdu. (2005, p. 13)

Tel qu'il se manifeste chez les deux écrivains, l'exil prend plusieurs dimensions ou se métamorphose. En d'autres termes, il s'affirme comme une thématique fondamentale, chargée de symboles ; mais s'impose également comme un vécu palpable, reflétant une expérience qui donne vie au récit et corporalise la notion du Mal chez les deux auteurs.

1.2.2.1 L'exil extérieur : le mal-être géographique

Comme les deux écrivains ne partagent pas la même forme d'exil, nous analyserons d'abord la première forme de l'exil dit *extérieur* chez Mouawad pour ensuite analyser la seconde forme dite *intérieure* chez les deux auteurs.

Dans son article *L'exil fondateur et ses résonances contemporaines* (2006), la psychanalyste Stitou Rajaa définit le terme *exil* en le renvoyant à son acception étymologique : issu du latin *exilire*, qui est une contraction entre *ex* qui signifie *dehors* et *salire* qui signifie *sauter* ; le terme *exil* désigne donc littéralement *sauter dehors*. Donc l'*exil* suppose forcément un rapport au lieu. Le Larousse définit l'exil comme « l'expulsion hors de la patrie ». C'est ainsi que l'épreuve exilique consiste, au sens premier, en l'arrachement du sujet à sa terre natale, à sa communauté, à ses valeurs socio-culturelles ou tout simplement à tout ce qui le définit et le relie aux siens.

L'expérience de Wajdi Mouawad illustre parfaitement les deux définitions, car au cours de son enfance et son adolescence il a été obligé de s'exiler deux fois quittant ainsi sa patrie, sa communauté, sa culture et même sa langue maternelle. On ne parlera cependant pas d'immigration chez Mouawad, car cette dernière suppose *un choix personnel* et non une contrainte ; tandis que l'exil suppose *une obligation* à quitter son territoire. En fait, le choix de quitter le pays natal a été imposé à Mouawad (et par conséquent à ses personnages Wahhch et Wahab) par sa famille (les adultes) ; donc ce n'est pas une forme d'immigration, c'est bel et bien un exil.

Wahab dans *Visage Retrouvé*, enfant libanais, quitte le Liban et s'installe avec sa famille en France fuyant la guerre civile. Le sentiment d'étrangeté qui l'habite remonte à son enfance même avant leur départ pour la France. Il ressentait en effet les inquiétudes des adultes, il voyait leurs agissements bizarres mais son esprit d'enfant n'arrivait pas à comprendre le pourquoi des choses.

SUR LA BANQUETTE ARRIÈRE de la voiture de mon père mon frère ma sœur et moi. Je suis assis au milieu parce que je suis le plus petit. À la radio, pas de musique, pas de chants. Une voix parle. Des mots que je ne comprends pas . Mon père dit: Ça va s'arranger, ça va s'arranger.

Le temps passe, il passe ... (2002, p. 18)

Quand la guerre frappe à la porte de leur maison de campagne où ils se croyaient à l'abri, Wahab, à l'aube de ses 5 ans, réalise enfin le poids du mot *guerre* ainsi que l'horreur et la douleur qui en émane : « La bombe est tombée dans le jardin [...]. Je crie: Le jardin, le jardin ! [...]. La cuisine brûle. Le jardin brûle. Tout brûle dans ma mémoire, tout brûle! Ma mémoire brûle! » (2002, p. 28). Cet incident le pousse à vouloir disparaître avec les arbres et la terre qu'il voyait prendre feu devant lui. La déchirure et le Mal qui gagnent son cœur se multiplient quand il réalise qu'il doit *quitter* son enfance paisible,

laisser derrière lui le soleil de son pays et sa langue maternelle pour un pays pluvieux et une langue qui ne sera jamais la sienne.

Là, dans les bras de mon père, j'entends la voix morte de ma mère dire qu'il faut partir d'ici. Quitter le pays. Et fuir. Fuir pour ne pas mourir. Je pense aux montagnes blanches du pays de mon enfance. On se quitte pour toujours. Adieu la terre et Adieu le jardin, Adieu les moutons et Adieu le chien de monsieur Boutros, Adieu ma langue natale, Adieu. Je veux mourir, je ne veux plus être moi, je ne veux plus dire le mot « moi ». Je veux tout oublier. Tout. (2002, p. 28)

À partir de ce moment-là commence sa relation étrange avec la notion du temps et celle de l'espace, ou commence plutôt sa rupture avec le temps et l'espace car, tel qu'il affirme dans l'extrait ci-dessous, au moment où il avait réalisé qu'il devait partir « ses souvenirs se sont congelés » :

Le temps, à coups d'obus, a fini par passer, sortir de son embouteillage de douleur, il s'est anesthésié, il a congelé ses souvenirs. Le temps est une poule à qui l'on a tranché la tête. C'est mieux comme ça. Il passe, mais je ne me souviens plus de rien. Je ne fais plus attention à rien. Je suis un enfant irresponsable. Demain, on prend l'avion. Un pays lointain et pluvieux m'attend. Je voudrais tellement ne plus dire « je », ne plus m'occuper de rien. Je voudrais tellement que quelqu'un dise « il » pour moi. Qu'on me débarrasse. (2002, p. 29)

Il en est de même pour Wahhch l'enfant palestinien, dans *Anima*, dont les souvenirs douloureux de l'enfance ont disparu de la surface de sa mémoire après son double arrachement, son double exil. Le premier en quittant la Palestine avec sa famille au titre de *réfugiés* dans les camps de Sabra et Chatila au Liban fuyant l'occupation israélienne ; et le second en quittant sa famille biologique (assassinée dans les camps) en étant sauvé et adopté par le soldat Maroun Debch, pour s'installer en France pendant quelques années puis au Canada (tout comme l'écrivain Wajdi Mouawad) pour le reste de sa vie.

Tout de suite après, la même année, nous sommes partis en France, nous y sommes restés deux ans, jusqu'à la mort de ma mère adoptive. Là encore c'est vague. Nous avons quitté Paris pour Montréal. J'ai grandi là. (2012, p. 426)

Outre le discours du refus d'une nouvelle appartenance qu'engendre l'expérience de l'exil chez les personnages au fil des deux romans, Mouawad fait de la guerre et de la violence la matrice même de ses œuvres en ce qu'elles contribuent en l'accentuation du sentiment du dépaysement, d'étrangeté et du mal-être relatif à l'exil. Car pour Mouawad

la guerre et la violence sont la source première « de la division du temps qui amène la fragmentation du sujet et par conséquent la négation de l'Autre » (Foreste, 2015, p. 43)

La guerre en général et la guerre civil en particulier, implique inévitablement la séparation des familles et leur dispersion à travers le monde. Tel était le cas de Mouawad et de ces deux personnages : Wahhch et de Wahab. L'auteur affirme en effet, dans une interview, que toute sa grande famille (tentes, oncles et cousins), à laquelle il était très attaché, avait quitté le Liban pour s'installer aux USA sauf ses parents qui, à la dernière minute, ont choisi de partir en France à la place des USA pour des raisons financières. (Mouawad, 2021). Dans *Visage Retrouvé* et *Anima*, Mouawad exprime l'impact de la guerre sur le côté relationnel des humains. En d'autres termes, il montre comment, du jour au lendemain, à causes des guerre ; des conflits politiques, culturels ou religieux ; l'ami peut devenir l'adversaire qui peut nuire sans recule.

Dans *Anima et Visage Retrouvé*, la guerre engendre un espace-temps autre, celui d'avant l'exil et celui d'après l'exil. Un espace-temps perçu uniquement à travers le point de vue des adultes et de leurs enfants nés au milieu de la cruauté, qui ignorent en revanche ce qui s'est réellement produit. L'exil et la guerre agissent « comme une négation de l'Autre, de ces enfants qui méconnaissent leur propre Histoire, leur propre pays. » (Foreste, 2015, p. 51)

1.2.2.2 L'exil intérieur : le mal-être psychique

La notion de l'exil, associée au déplacement géographique contraint chez Mouawad, se manifeste de façon plus subtile chez Benfodil. Les personnages de ce dernier ne sont certes pas des réfugiés politiques, ni ne quittent leur pays natal pour s'installer ailleurs fuyant une quelconque misère ; ils se réfugient plutôt dans leurs *têtes*, dans leurs *pensées* ; ils se créent un monde qui semble meilleur en s'évadant de la réalité par le biais de l'écriture, de la lecture et de l'imagination. Tout comme les personnages de Mouawad, ceux de Benfodil se présentent aussi comme des personnages certes appréciés par les Autres, mais se sentent toujours *incompris*, *étrangers* dans leur propre milieu et vivant à la lisière du monde. À titre d'exemple, dans *Body Writing*, Karim Fatimi est le génie de son temps, astrophysicien de renom, père d'une adorable fille et mari d'une femme avec qui il s'entend parfaitement. Il vit cependant reclus sur lui-même, ne partage ses idées et idéaux qu'avec son journal intime car il croit en *son for intérieur* que les Autres ne le comprendront pas.

L'expression *son for intérieur* en dit long sur l'état d'âme en trouble de Karim Fatimi, et par conséquent ceux des personnages des deux auteurs. Elle métaphorise justement l'exil intérieur dans lequel se muent les personnages. En effet, *for* en latin dérive de *forum* qui était autrefois une place publique où on débattait les sujets les plus divers (Bruno, s.d.). C'est ainsi que la locution *for intérieur* ait pris « l'apparence d'un tribunal intime, où comparaissent les états d'âme de notre conscience » (Bruno, s.d.)

Du point de vue phénoménologique, l'exil intérieur, désigne une expérience subjective qui instaure une coupure et une distance à soi et aux autres, évocatrice d'un sentiment d'étrangeté pouvant être produit par l'impossibilité à trouver un lieu à soi, par la conscience d'être là tout en n'y étant pas, par la recherche et la passion d'un ailleurs inaccessible ou perdu, qui exile de l'espace et du temps présents. (Douville, 1997, pp. 12-13)

Comme le souligne Olivier Douville dans la citation ci-dessus, l'exil intérieur rime avec *coupure et distance à soi et aux Autres, sentiment d'étrangeté, l'impossibilité à trouver un lieu à soi, la passion d'un ailleurs inaccessible ou perdu, exil de l'espace et du temps*. Toutes ces dérivées qui s'apparentent à *l'exil intérieur* se trouvent combiner dans les quatre romans constituant notre corpus.

La guerre, la douleur, la souffrance, le traumatisme et la cruauté ont fait que Wahhch Debch, dans *Anima*, s'exile (au sens propre du terme) avec sa famille adoptive en France puis au Canada. Wahhch certes aimé et élevé dans une famille qui semble chaleureuse, garde toujours le sentiment d'être étranger au milieu des étrangers : un palestinien élevé par des libanais à l'autre bout du monde loin de tout autre membre de famille biologique ou adoptive. Il ne connaît les liens familiaux qu'à travers ceux qu'il partage avec ses parents adoptifs et ses sœurs ; et par la suite celui, le meilleur, qu'il partage avec sa femme Léonie. Avant que cette dernière ne soit cruellement assassinée, en étant enceinte, dans le salon de leur maison :

Ils avaient tant joué à mourir dans les bras l'un de l'autre, qu'en la trouvant ensanglantée au milieu du salon, il a éclaté de rire, convaincu d'être devant une mise en scène, quelque chose de grandiose, pour le surprendre cette fois-ci, le terrasser, l'estomaquer, lui faire perdre la tête, l'avoir. Lâchant le sac plastique jaune, le matin même elle lui avait dit de sa voix enjouée Tu achèteras du thon car le-thon-c'est-bon, il comprenait qu'elle était morte puisqu'elle avait les yeux ouverts, le regard fixe et tenait, entre ses mains, sa blessure, le couteau planté là dans son sexe. (2012, p. 13)

Après cette scène horrible, son monde s'écroule pour la deuxième fois, et commence une seconde forme d'exil, cette fois-ci plus aiguë dans sa douleur, car elle ne

représente pas une rupture avec une terre, mais avec une personne chère ; une rupture qui se crée à l'intérieur : dans l'âme.

Wahhch commence alors son périple ou plutôt son errance à la recherche de l'assassin de sa femme. Ce qui le conduit à travers plusieurs États des USA, partant de Montréal et passant par la réserve amérindienne de Kahnawake. À mesure qu'il s'approche du meurtrier, une autre vérité le frappe de plein fouet, et remue le passé douloureux ; celui qui remonte à l'assassinat de sa famille biologique dans les camps de Sabra et Chatila.

Au troisième jour du massacre, il était entré dans les camps en qualité d'infirmier. Il a été horrifié. Il ne pouvait pas protester ou il se serait fait tuer lui aussi. Il a commencé à soigner les victimes de la tuerie en se cachant, au péril de sa vie. Dans une maison de Chatila, des miliciens préparaient l'exécution d'une famille. Il les a vus aligner les membres de cette famille contre un mur et il les a vus les exécuter. Sauf le plus jeune, un garçon de quatre ou cinq ans. Moi. Il y avait une fosse à purin, les hommes ont jeté ma famille dedans et les ont recouverts de chevaux qu'ils avaient abattus, ils m'ont pris et m'y ont imbriqué. [...] Pour ma part, je n'ai aucun souvenir de ce que je viens de vous raconter et ce que je sais, je le sais par le témoignage de mon père. (2012, p. 424)

Il découvre avec stupeur et effroi que son père adoptif, qu'il avait tant pris pour le héros qui était entré dans les camps de Sabra et Chatila au titre d'infirmier et l'a sauvé de la fosse où il avait été enterré vivant avec les chevaux ; n'est autre que le bourreau de sa famille biologique et le commandant en chef des milices chrétiennes qui ont atrocement tué les réfugiés palestiniens dans ces camps, et non pas du tout un infirmier comme il le prétendait.

Maroun³⁵ disait que quand on ne ferait plus de différence entre un sac-poubelle et un Palestinien, alors notre âme serait sacrifiée, on aurait réussi. [...] Maroun était en tête. Il est entré. Il est ressorti avec une famille. Un couple, leur fille et leurs deux garçons. La fille devait avoir dix-huit ans, le fils dix ans et le dernier quatre ans. [...] Maroun a ordonné aux autres d'aller chercher les chevaux dans la grange. Ils sont partis. Maroun m'a dit « Abou-l Zouz, tu vas l'enterrer vivant, mais je veux que tu lui laisses de la place pour respirer. Qu'il puisse vivre au moins trois heures sous la terre. » [...] Plus tard, je suis revenu avec Maroun. Il n'y avait personne. Je l'ai aidé à dégager la terre. On a retrouvé le garçon. Il était vivant, il grinçait des dents... Maroun l'a pris et il s'est enfui. Et voilà. C'était fini. (2012, pp. 456- 460)

³⁵ Le passage est une discussion entre Wahhch et Abou-l Zouz un ancien soldat qui avait participé aux massacres et qui était sous le commandement de Maroun Debch le père adoptif de Wahhch.

La découverte de cette vérité l'a anéanti au plus profond de lui-même. Découvrant qu'il avait grandi dans un mensonge, une seconde rupture avec le semblant de famille qu'il avait, fini par se produire, car ses sœurs et sa mère adoptives connaissaient la vérité et personne ne le lui avait dit. On l'a laissé vivre étranger. Il finit par couper les ponts avec ses sœurs par un appel téléphonique, se trouvant ainsi dépourvu de toute appartenance géographique ou filiation familiale :

Je vais crier, je vais hurler jusqu'à ce que tu me répondes / Est-ce que tu savais qui était ton vrai père ? / Je m'en fous, réponds d'abord à ma question / Celui qui t'a engendré ! / Est-ce que Najma le sait ? / Pourquoi ? / Pourquoi tu ne nous l'as pas dit ? / Quelle famille, Nabila, tu voulais protéger quelle famille ? / Tu ne vois pas qu'il n'y a pas de famille ? / Non ! / Non !! / Personne ne se raconte la même histoire, personne ne connaît les mêmes vérités, ni toi, ni Najma, ni maman, ni moi / Je crie parce que tu ne peux même pas imaginer tout ce qui crie en moi, tous ceux qui crient à travers moi, et si tu les entendais, si tu entendais la somme des silences ensanglantés, humains et animaux confondus, tu t'évaporerai ma sœur, tu t'assécherais tu m'entends ? Tu t'assécherais / Non je ne te rappelle pas je vais raccrocher et à l'instant où je vais raccrocher je cesserai d'être ton frère. (2012, p. 464)

Wahhch, en plus d'être un exilé *géographique*, souffre d'un exil intérieur car le sentiment d'étrangeté qui l'habite, ne le partage avec personne d'autre. Les ruptures qu'il avait vécu au cours de sa vie créent un déchirement et une rupture en lui et avec les Autres. Errant dans les coins perdus des USA et du Canada, il n'a plus la notion de *chez-soi*, il ne ressent plus aucune appartenance ou filiation. Les axes du temps et de l'espace pour lui, se superposent pour ne former qu'un seul axe qui n'appartient ni à la notion du temps ni à celle de l'espace.

Par ailleurs, l'exil intérieur chez Wahab, dans *Visage Retrouvé*, se manifeste à travers l'expérience onirique. En fait, Wahab depuis tout petit vit reclus dans ses rêveries, dans son monde imaginaire à lui :

J'AJ SEPT ANS depuis hier. Je suis accroché au guidon de mon tricycle et je fais le tour du balcon. Je surclasse tous les records. Mon bolide fonce à des années-lumière de la Terre. Je dois me rendre de toute urgence à la planète Vulgus, où se joue le sort de l'humanité. Je n'aurai aucune pitié pour les monstres monstrueux. D'ailleurs, bien fixé sur mon guidon, tout près du klaxon, mon canon à laser me permettra de pulvériser tous les vulgaires Vulgusiens. Ma mère m'énervé. Sa présence me rappelle que je suis toujours à la maison et non pas dans l'hyperespace. C'est pas grave. Mes yeux la transforment aussitôt, elle et sa planche à repasser, en un gnome spatial horrible à écailles de morue et à yeux de mouche. (2002, p. 21)

Après son installation avec sa famille en France fuyant la guerre civile du Liban, il garde toujours le sentiment d'exilé : l'étrangeté. À l'aube de ses quatorze ans, il ne reconnaît plus le visage de sa mère et décide de fuguer pour trouver un *ailleurs* meilleur. Il erre plusieurs jours avec son imagination débordante dans une forêt avant qu'une famille le prend sous son toit en attendant que la police vienne le chercher.

En amont, le paysage se complexifiait à travers le dédale d'une forêt. Par-là, je trouverais, peut-être un trésor protégé par quelques monstres fabuleux. Je serais un héros ... Mais les héros n'existent pas, ou seulement au fond de mes livres d'histoire. Pas de consolation, pas de consolation Rien. C'est-à-dire rien. Quelquefois une soucoupe volante dans le ciel de mon cerveau pour faire passer le temps. C'est tout. (2002, p. 150)

Cette fugue change tout en lui, et il rentre à la maison avec une seule résolution : donner des couleurs et une signification à son monde avec la peinture et le dessin. Il se réfugie dorénavant dans l'art pour fuir son quotidien et fuir sa mère dont il n'arrive plus à reconnaître le visage. Pour retrouver le visage perdu de sa mère, il ne cesse de la dessiner encore et encore de mémoire, sans aller lui rendre visite jusqu'au jour où il part la voir sur son lit d'hôpital, mourante :

En traversant les portes vitrées de l'hôpital, le présent a retenu sa respiration . Apnée. Faut dire que je l'ai encouragé un peu. [...]. Le présent s'est tenu à carreau, plus un cil qui bougeait, plus rien. Du coup, le passé non plus n'a plus remué. Vu la situation, j'imagine qu'il ne voulait surtout pas se faire remarquer. [...]. Ça ne pouvait pas durer, mais en attendant, plus de passé plus de présent, il n'y avait plus rien dans ma tête. Que des couleurs. Pas d'image, pas de visage. De simple couleurs. J'ai dû appuyer sur le bouton pour faire venir l'ascenseur, l'ascenseur a dû arriver et j'ai dû l'emprunter pour me rendre au quatrième, mais je n'arrive pas à m'en souvenir. Plus de passé plus, de présent, je peux seulement le déduire, puisque je me suis retrouvé dans la chambre de ma mère. Pendant ce moment qu'a duré mon trajet aveugle, j'ai oublié la raison pour laquelle j'étais là et même, par une sorte de suspension de la mémoire, j'ai perdu la notion précise du lieu où je me trouvais. C'était autre chose. Une porte dérobée au fond de mon cerveau qui a fait jaillir un espace vierge sur lequel apparaissaient les formes et les couleurs qui allaient composer la toile que je tentais de peindre pour compléter la série de tableaux en prévision de l'exposition. (2002, p. 230)

L'expérience onirique dans laquelle Wahab s'exile ne consiste pas uniquement dans les rêveries qu'il faisait enfant, mais également dans les cauchemars qui le hantent toujours depuis son enfance, notamment celui de la femme aux membres de bois : un souvenir qui remonte au temps de la guerre civile au Liban. Le recours à l'écriture de l'onirisme et la mise en scène de l'exil intérieur sont une façon pour Mouawad de dire qu'il y a des maux dont on ne guérit jamais même si l'on se réfugie dans sa propre tête.

Quant aux personnages de Benfodil, ils ne s'exilent pas géographiquement car ils n'entreprennent aucun voyage pour quitter leur terre, leur pays natal ; ils s'en détachent cependant *psychiquement*. Autrement dit, ils s'enferment dans leur isolement ou plutôt dans leur misanthropie. La vie communautaire pour eux n'est qu'une *situation, une mise en scène nécessaire à l'existence physique*. Ils se sentent incompris, étrangers dans leur propre milieu. Ce sentiment d'incompréhension n'est pas né du néant, il est en fait la conséquence inévitable du refoulement de tant de violences et de maux qu'ils ont subis ou dont ils étaient témoins pendant leur enfance ou leur jeune âge.

En effet, l'exil intérieur pour les personnages de Benfodil est dû principalement au processus du refoulement qui est défini par Freud dans *L'inquiétante étrangeté* comme la possibilité, pour un adulte, d'avoir des crises d'angoisses aiguës et des accès de folie provoqués par un souvenir tapie et enfoui dans sa mémoire (Freud, 1919). C'est le cas effectivement de Marwan K et son alter-ego Yacine Nabolci, dans *Archéologie du chaos*.

À la maison, il faisait trop petit entre le taudis où l'on habitait, les voisins qui criaient, la télévision qui hurlait, mon frère qui geignait, Kheïra qui m'allumait, et mon père qui me battait chaque fois que l'équipe nationale de football perdait - ce qui arrivait très souvent. Maudit soit mon père ! Qu'il aille en enfer ! proférais-je du matin au soir. Hélas, c'est ma mère qui était morte, pas lui. (2007, p. 39)

Yacine Nabolci a perdu sa mère à l'âge de 5 ans, morte de chagrin de sa petite fille/bébé Camélia que Yacine a pris le soin d'étouffer dans son berceau par jalousie. Il vit son adolescence sous la violence quotidienne de son père et les avances de sa belle-mère Kheïra qui a son âge et qui cherche à tout prix à le séduire. Il arrive à refouler son envie à avoir une liaison avec elle lui aussi, par respect à son père ; mais cette envie refoulée ne le quittera plus même lorsqu'il quitte la maison familiale pour de bon.

Quand j'étais petit, je m'étais tout de même essayé, sous l'impulsion de mon grand frère Jamil, à un semblant de socialisation par le football. Dès que je prenais le ballon, je trébuchais, et quand il m'arrivait de marquer un but, je m'excusais. Les joues roses aux quatre saisons, elles enflaient quand je prenais chaud, avant d'exploser comme des tomates écrabouillées sous l'action des morpions du quartier et leurs cruels persiflages. Les moins désobligeants me traitaient de « philosophe » et faisaient courir le bruit que j'avais l'esprit dérangé. Bonjour l'intégration ! (2007, p. 38)

Beau, respectueux et comparé aux enfants de son temps, Yacine était le génie incompris, celui qui lisait déjà à l'âge de 10 ans du Kant, du Cioran et du Nietzsche. Ses

lectures de philosophes absurdistes et antinatalistes ont fait naître en lui le sentiment d'être étranger parmi les siens car on le prenait pour un « dérangé ». Il vivait dans un milieu qui n'encourageait pas la culture dont il lisait les livres et où il trouvait refuge la plupart du temps, pour échapper à la violence de son père, aux moqueries de ces voisins et aux avances de sa belle-mère. Il gardait pour lui tous ses désirs et sa vision du monde. C'est ainsi qu'il développe au cours de sa vie une certaine misanthropie, il se voit supérieur aux autres du fait de son intelligence et de sa beauté. Il quitte la maison pour aller à l'université où il commence à mettre en exercice sa personnalité, qu'il a tant caché mais qui finit par exploser au grand jour : une personnalité sadique, absurdiste et d'extrême indifférence envers la douleurs des autres.

Mon âme bout, bout J'ai mal partout, partout, je suis à bout, à bout Les lettres vacillent sous mes yeux, j'ai des serpents dans la tête, la terre tremble sous mes pieds, vertige, vertige, Noir partout, j'ai des serpents dans la tête, je vais clamser, manque de temps. La mort m'attend Ce roman va me rendre fou ... va me rendre fou³⁶. (2007, p. 170)

Marwan K qui s'exile dans l'écriture de son roman *Archéologie du chaos (amoureux)*, et son personnage Yacine Nabolci qui s'exile dans la lecture de 1359 ouvrages littéraires et philosophiques ; transgressent la limite si instable et mouvante séparant les états d'âmes normaux de ceux pathologiques. En outre, ces deux personnages de Benfodil, ne sont certes pas schizophrènes mais sont quand même « volontiers schizoïde³⁷ : incommunicabilité, solitude, ennui, morosité, dégoût, ces maîtres mots de leur détresse subie et acceptée, résumant leur expérience. » (Jaccard, 2010)

L'isolement, l'écriture, la misanthropie, la lecture, le refus de la situation socio-économique, se sentir incompris, l'étrangeté, etc. sont autant de termes et d'expressions pouvant qualifier l'exil intérieur des personnages de Benfodil, pas uniquement ceux de *Archéologie du chaos*. Un exil déclenché par les douleurs, la violence, les répressions et le mal-être incommunicable.

Pour conclure, Mouawad et Benfodil ont choisi de mettre en scène des personnages qui ont tant souffert en leur conférant des personnalités qui semblent marginales ou bizarres aux yeux de la société, pour tenter d'extérioriser un Mal profond, un Mal qui ne peut être communiquer par *la raison* mais qui doit frôler la limite de la

³⁶ L'italique est de l'auteur, pour marquer typographiquement les paroles de Marwan K.

³⁷ « est caractérisé par une tendance constante au détachement et à un désintérêt général des relations sociales et par une gamme limitée d'émotions dans les relations interpersonnelles » (Zimmerman, s.d.)

folie et de l'onirique pour se faire entendre. Leur écriture est une catharsis visant peut-être la libération d'une voix à qui l'on n'a jamais donné la parole. Ils ont fait parler l'Histoire, l'écriture, la violence, les tabous, les insécurités, les désirs, etc. dans une tentative de donner à la littérature la possibilité de dire l'indicible et de capter les douleurs et les maux sous formes de mots crus, tranchants qui déplacent les limite de la sensibilité de l'humain.

Mouawad et Benfodil ont fait de l'anamnèse de ce qui *a été*, une porte donnant sur l'explication de ce qui *est* et l'appréhension de ce qui est *à venir*. Exhumer un passé douloureux et le faire vivre à leurs lecteurs comme présent d'une autre dimension, est leur façon de lutter contre l'oubli, d'essayer de trouver un espace-temps, une brèche où la réconciliation avec les douleurs serait possible, où un pays en détresse pourrait se relever et où une victime de guerre pourrait avoir la satisfaction de venger sa famille pour apaiser son âme. Donc l'anamnèse pour eux est-ce une guérison ? la réponse est certainement oui, mais guérir sans oublier : guérir et avancer dans la vie toujours courbé par le poids invisible d'un passé douloureux ; guérir pour enfin se construire dans un présent qui marche côte à côte avec un passé traumatisant sans le renier. Mais comment réellement guérir quand on a côtoyé la mort et quand on garde l'âge de nos traumatismes ?

2 Le temps de la mort... le temps et la mort

En tant que productions littéraires traitant de la thématique du Mal dans son ampleur, les romans de notre corpus traitent inévitablement de la question de la mort. Cette dernière prend parfois comme synonymes : *disparition, décès, fin* ; par opposition à *existence, naissance et vie*. Les synonymes ainsi que les antonymes du terme *mort* supposent obligatoirement un rapport au temps : *exister* signifie être présent sur l'axe du temps pendant une période donnée ; *disparaître* ou *mourir* signifie ne plus appartenir à l'axe du temps. C'est ainsi que dans notre corpus la mort et le temps entretiennent une relation de corrélation directe. En effet, dans *Body Writing* comme dans *Anima*, les récits s'ouvrent sur une scène de *mort* et durent le temps d'un deuil. Quant à *Visage Retrouvé* et *Archéologie du chaos*, les personnages avancent courbés par le poids de la perte des êtres chers, et appréhendent leur propre mort.

Je suis pressé d'écrire car je suis en retard sur la mort. [...] Je suis en retard sur la mort. La mort m'attend. Je manque de temps. Je manque cruellement de temps. (2007, p. 140)

L'extrait ci-dessus illustre parfaitement l'importance du temps pour Marwan K l'écrivain misanthrope, dans *Archéologie du chaos*, qui peine à finir son roman. Comme il résume également son rapport étrange à la mort qu'il prend toujours pour éminente. Le temps pour lui est une source de malheur, de malaise et de pression. Autrement dit, les moments de paix et de tranquillité, aussi courts soient-ils, lui semblent comme s'allonger dans le temps ce qui accentue son mal-être dans le moment présent. Cependant, les moments de pression, de douleur physique ou morale sont pour lui une sorte d'énergie absurdiste qui le pousse à avancer sans répit car il appréhende toujours l'avènement de la mort, cette fin qui semble le guettait au bout du tunnel et vers laquelle il avance à pas vifs.

Je suis à l'âge où un avant existe dans le temps. Un avant sans frontières précises. [...] c'est comme ça maintenant. J'entends les vieux qui parlent. Ils disent Avant la guerre. C'est un avant fixe. La guerre c'est fixe. Parfois aussi avant la mort d'un tel. Ça aussi c'est fixe. La mort est fixe. (2002, p. 252)

Pour Wahab dans *Visage Retrouvé*, cet enfant qui a vu la mort sous plusieurs facettes, le temps ne se présente et n'avance plus de la même façon. Pour lui, le temps n'est pas un axe infini sur lequel se positionne la durée de notre vie, il se définit plutôt par rapport au moment où l'on côtoie la mort ou au moment où l'on meurt : la mort cesse ainsi d'être *une fin* et devient *un commencement*. Par ailleurs, ne prenons pas le terme

mort que dans son acception dictionnaire qui le dépouille de toute dimension psychique et sociale, analysons-le plutôt, à la lumière de notre corpus, comme une source du Mal ou un phénomène déclencheur du malheur dans toutes les civilisations du monde et à travers toutes les époques. Il en est de même pour le terme *temps* qui est loin d'être une simple « continuité indéfinie, milieu où se déroule la succession des événements et des phénomènes, les changements, mouvements, et leur représentation dans la conscience »³⁸ ; il est plutôt un espace intérieur, individuel, enfoui en chacun de nous qui s'allonge et se rétrécit selon notre état d'âme et notre psyché.

2.1 Une mise en discours de la mort

Toute tentative d'approcher la thématique de la mort est incontestablement confrontée au caractère indéfinissable de cette dernière. En d'autres termes, afin de conceptualiser, d'expliquer et de comprendre un phénomène quelconque, il est nécessaire de l'avoir expérimenté subjectivement au préalable. Il faut avoir personnellement fait l'expérience de ce phénomène (dans notre cas c'est la mort) afin de pouvoir en décrire les éléments constitutifs, d'en expliquer le processus et, si possible, d'en révéler la signification. Toutefois, à l'image de la matière et de l'antimatière en physique des particules, qui se suppriment mutuellement en cas de contact entre elles ; la mort (la non-conscience de l'Être) et l'existence (la conscience de l'Être) sont toutes les deux dominées également par ce processus d'annihilation immédiate et irréversible : l'une ne peut pas exister tant que l'autre existe. « Là où je suis, la mort n'est pas ; et quand la mort est là, c'est moi qui n'y suis plus » affirme Vladimir Jankélévitch dans son livre *La mort*. (1966, p. 34)

Il est évident que la mort relève de la réalité empirique car elle reste un phénomène biologique récurrent et observable. Elle conserve, en revanche, une dimension déroutante en raison de sa nature insaisissable et complexe. Ce qui explique les définitions hypothétiques qu'on lui donne afin de relever le double défi de la penser et de la dire.

En dépit de ce halo de mystères qui entoure la question de la mort, elle reste la thématique la plus récurrente chez Wajdi Mouawad et Mustapha Benfodil. Les deux écrivains questionnent, par le biais de récits fictifs, les limites entre la vie et la mort et

³⁸ Le petit Robert.

présentent cette dernière comme une vérité omniprésente et inévitable. L'enjeu pour nous est d'explicitier la manière dont le phénomène de la mort est mis en discours dans l'univers romanesque de Mouawad et de Benfodil afin d'exprimer un Mal inguérissable et une douleur qui peut ou non s'estomper avec le temps. Par conséquent, *le silence* est la modalité de représentation qui nous semblent la plus intéressante car elle révèle au plus près l'attitude de l'Homme confronté à la certitude de sa propre finitude et à celle de ceux qu'il aime.

2.1.1 Le silence

Les personnages de Wajdi Mouawad et de Mustapha Benfodil dans leur quête de la vérité (*Anima*), de la guérison (*Body Writing* et *Visage Retrouvé*) ou de la délivrance (*Archéologie du chaos*) côtoient deux types de silence, le premier *silence volontaire* répondant à la définition littérale de *se taire, car n'ayant plus rien à dire aux autres* et le deuxième, *involontaire*, répondant à la définition du mutisme (perdre ou ne pas avoir la faculté de la parole).

Quant au premier type, le silence volontaire, il se manifeste amplement dans *Anima* et *Body Writing*. En effet, Wahhch, le héros d'*Anima*, est un personnage réservé et peu bavard non pas parce qu'il n'a rien à dire mais le silence pour lui est un mécanisme de défense contre la mémoire et les souvenirs douloureux. Pour Wahhch, plus on parle plus on devient exposé et vulnérable : « parler c'est : s'offrir nu sur une table de dissection ». Il a choisi le silence dès son jeune âge de peur de parler et de remuer le couteau dans les plaies du passé, celles qui ne se sont jamais réellement refermées et dont il se souvient certes vaguement. Par le silence, il aspire garder la douleur prisonnière du passé ; un passé extrêmement alourdi par le poids des horreurs et des atrocités qu'il avait vécu étant enfant au Liban dans les camps de Sabra et Chatila. Cependant, son stratagème de tenir la douleur enfouie dans le passé par le silence, se voit perturber par un autre événement aussi bouleversant et douloureux que les souvenirs que son système défensif refoule : le meurtre atroce de sa femme Léonie dans le salon de leur maison le plonge dans un second degré de silence traduisant l'incompréhensibilité de ce qui s'est produit.

Le premier jour, il a refusé de boire, de manger et, en dehors du personnel hospitalier, il n'a accepté aucune visite. Sa chambre se remplissait de fleurs [...] Sans effusion, on lui lisait la carte qui accompagnait chaque bouquet [...] Il ne réagissait jamais, se laissait flotter et semblait attendre que terre chambre et ciel se dissolvent pour que son être poursuive sa chute, sa disparition. (2012, p. 17)

Il devient encore plus silencieux avec les autres, mais dans sa tête git un vacarme de voix, d'idées et de réflexions qui le poussent à croire que le silence absolu n'est pas une réalité atteignable dans la vie, c'est un privilège qu'uniquement la mort peut offrir. Mouawad va encore plus loin dans la représentation du silence comme une armure contre les douleurs du passé, il a même ôté majoritairement la voix narratrice à Wahhch et à ses semblables humains et l'a léguée, par le biais de la personnification³⁹, aux animaux qui, contrairement aux humains qui déchiffrent la parole, eux, ils déchiffrent le silence :

Lui, dans la pâleur de la lumière qui passait à travers la vitre contre laquelle il s'était appuyé, laissait voir enfin son visage. Il m'a fixé. Il m'a souri. Je lui ai tendu la main. [...] il a tendu la sienne. Il a posé sa paume sur ma paume. Pas un instant il n'a eu envers moi un geste familier. S'il avait été seul, il m'aurait parlé comme on parle à ceux qui ont des oreilles. Mais gardant le silence, il m'a laissé le contempler et m'a dévoilé la détresse de son âme dans la défaillance de ses yeux faïencés. (2012, p. 139)

C'est ainsi que le chimpanzé narrateur décrit la vulnérabilité de Wahhch ainsi que sa douleur rien qu'en pénétrant son âme tourmentée en le regardant droit dans les yeux. Tous les animaux narrateurs dans *Anima* ont cette faculté de percevoir la douleur de l'Autre (l'humain) à travers son silence.

Présenter cette faculté chez l'animal, dans *Anima*, n'est certes pas anodin. Mouawad vise à établir un parallélisme entre la douleur que ressent l'Homme : un être vivant parlant, et l'animal : un être vivant muet (pour l'appréhension humaine). Sans doute pour mettre en exergue la souffrance qu'inflige l'homme à l'homme et l'homme à l'animal⁴⁰. Le premier cas de figure est considéré comme un crime car la victime peut en parler et témoigner, tandis que le deuxième est appelé *l'ordre naturel des choses* car la victime est muette.

Les humains sont seuls. Malgré la pluie, malgré les animaux, malgré les fleuves et les arbres et le ciel et malgré le feu. Les humains restent au seuil. Ils ont reçu la pure verticalité en présent, et pourtant ils vont, leur existence durant, courbés sous un invisible poids. Quelque chose les affaisse. Il pleut : voilà qu'ils courent. Ils espèrent les dieux et cependant ne voient pas les yeux des bêtes tournés vers eux. Ils n'entendent pas notre silence qui les écoute. [...] Ils sont absorbés par ce qu'ils ont sous la main, et quand leurs mains sont vides, ils les posent sur leur visage et pleurent. (2012, p. 127)

Dans l'extrait ci-dessus, c'est Untel, le chimpanzé narrateur, qui se livre un peu plus loin dans le récit, en observant toujours Wahhch et en écoutant son silence d'humain

³⁹ Voir chapitre IV : le Mal mis en figure : les métamorphoses de l'indicible.

⁴⁰ Voir chapitre IV : violence homme-animal/ homme-homme.

par le silence naturel de l'animal. Autrement dit, les animaux sont narrateurs en dehors de la diégèse, mais dans le récit, ils interviennent en tant qu'animaux non anthropomorphes (n'ayant pas la faculté de la parole) ; ce qui explique : « les humains n'entendent pas notre silence qui les écoute ».

Tout comme *Anima, Body Writing* de Mustapha Benfodil traite de ce premier type de silence volontaire mais sous un angle différent. Le silence pour Karim Fatimi est en fait une forme de désaccord et de désenchantement. Le témoignage de Mounia dans son contre-journal intime ainsi que la voix *post mortem* de son mari Karim, s'infiltrant à travers les journaux-intimes qu'il avait laissés derrière lui, nous offrent le récit de vie de Karim qui se qualifie principalement par le silence dans lequel s'est enfermé volontairement l'astrophysicien car il se sentait incompris parmi les siens. Ce manque de compatibilité avec le monde qui l'entoure enferme Karim dans un cercle de malheur et de tristesse prolongés et interminables. Dans le silence qu'il offre aux autres, se manifeste une forme de bruit intérieur que seul lui puisse entendre : le bruit de ses pensées et réflexions griffonnées sur un bout de papier. En effet, le journal intime de Karim offre à Mounia la possibilité de remplir les vides et les blancs concernant les moments de silence quotidien de son mari. Elle découvre que Karim mène une guerre, visiblement silencieuse, contre le système politique algérien, les conditions socio-économiques du pays, sa relation compliquée aux Autres, etc. Le vacarme dans sa tête était manifestement plus troublant que ses moments de silence et de solitude. Dans l'un des journaux, Mounia découvre que son mari avait trouvé la solution à son mal-être et son inconfort dans un monde qui est loin d'être parfait ou du moins vivable : mourir serait le repos ultime pour lui ainsi qu'une libération de sa voix : « j'ai toute la vie pour écrire et toute la mort pour publier » (2018, p. 65). Ainsi, le temps et le silence sont pour Karim des rivaux dont le combat mène tôt ou tard vers la mort. En d'autres termes, il combat la douleur du temps qui s'allonge se nourrissant de souvenirs, des insécurités du passé et des malheurs du présent ; par le silence et l'écriture qui, pour lui, le rapprochent de l'apaisement et de la sérénité de la mort.

Une avalanche de questions m'envahit depuis ce jour sur le mystère de la mort, de la vie, de la maladie et de la guérison. Guérison du mal-être, du mal-vivre, du mal de vivre.

La mort est l'antidote de la vie ; le *mourrissement* du pourrissement, du vieillissement. Pour ne pas avoir mal, il faut cesser de vivre.

Il faut *guérir* de vivre. (2007, p. 47)

Il en est de même pour Yacine Nabolci le héros de *Archéologie du chaos* qui voit dans la mort une bouée de sauvetage qui peut l'arracher au Mal qui l'habite, un Mal qui dépasse la limite du supportable pour lui car il ne concerne plus le vécu de l'être mais il réside dans le processus de vie lui-même : « Pour ne pas avoir mal, il faut cesser de vivre » (2007, p. 49).

Visage Retrouvé offre par contre un autre type de silence : le mutisme. Ce dernier peut être inné et peut également être provoqué par les traumatismes de la vie. En effet, quelques jours après son 14^{ème} anniversaire, Wahab a fait une fugue car il se sentait incompris et avait besoin de faire l'aventure de la vie pour se découvrir, se faire une identité que la guerre du Liban et la migration lui ont ôté. Le temps de sa fugue s'est parsemé par les brèches atemporelles qu'il ouvrait dans son esprit grâce à son imagination débordante : s'imaginant tantôt capitaine de navire, tantôt dirigeant un engin spatial... ce qui faisait basculer le décor de la réalité autour de lui. Les quelques jours de sa fugue l'ont poussé à s'interroger sur sa relation avec ses parents, frère et sœur, du manque d'incommunicabilité entre eux ; se demandant si cette forme de silence qui s'est installé entre eux à travers les années, n'est pas l'une des conséquences majeures de la guerre : quand on côtoie la mort et les atrocités de la guerre on n'a plus rien à se dire. Comme si les mots sèchent au fond de la gorge, et le vocabulaire appris avant la tragédie n'est plus opérationnel après la tragédie. Tel est le cas de Maya, la petite fille de la famille qui l'avait accueilli quand il s'est perdu dans la forêt.

- Et toi, Maya, quel âge as-tu?

- Maya a quatorze ans.

A-t-elle vécu la transformation? Il aurait voulu réentendre sa voix.

- Maya est-elle sourde?

- Non. Maya n'est pas sourde. Maya entend. Mais Maya ne parle pas. Tu peux lui parler si tu veux mais elle ne te répondra pas.

- Pourquoi?

- On ne sait pas. En huit an , elle n' a pas dit un mot. (2002, p. 159)

L'extrait ci-haut est une conversation entre le père de Maya et Wahab qui lui explique que Maya ne parle plus depuis des années. Il lui explique un peu plus tard que la raison du mutisme soudain de sa fille est une réaction psychique à un traumatisme qu'elle avait vécu : la perte de son frère aîné dévoré par les loups de la forêt. La présence de Wahab, cependant, a poussé Maya à parler de nouveau car il ressemble comme deux gouttes d'eau à son frère Julien au point où, au début, en le voyant s'approcher de loin de la maison, elle avait pensé que c'était son frère qui revenait à la maison après tant

d'année de disparition. Comme le malheur peut ôter la voix, le bonheur peut la rendre. Cette apparition soudaine de Wahab dans la vie de Maya a participé à la guérison des deux : Maya de son mutisme et Wahab de son sentiment d'étrangeté :

Mais là encore, au cœur de cette humiliation j'avais découvert une porte dérobée. Le silence. Maya m'avait fait comprendre que j'avais le droit de me taire, que le silence était notre domaine, un domaine dont elle fut durant de années, une de ces magnifiques princesse et qu'à présent ce domaine m'avait été confié puisque en parlant, Maya l'avait quitté pour m'en faire cadeau. Le silence était grand . Je n' avais pas fini de le découvrir. [...]Le silence était éternel. (2002, p. 247)

En rentrant à la maison après que la police l'ait retrouvé, et des années plus tard dans sa vie d'adulte, il a fait du cadeau de Maya, le silence, une raison de vivre et une arme pour combattre les traumatismes du passé non pas en en parlant justement mais en les représentant à travers l'art, car il est devenu peintre.

Le silence est ainsi pour nos deux écrivains l'une des conséquences immédiate du Mal et de ce fait de la mort. Il est représenté comme une armure derrière laquelle se cache le personnage souffrant cherchant un refuge loin des paroles des Autres et s'enfermant dans le bruit de ses propres paroles et pensées intérieures traduites sur un bout de papier ou une toile. En représentant le silence ainsi, les auteurs affirment le pouvoir de la littérature à dire l'indicible et par conséquent celui des arts en général à dépasser les limites du représentable par l'humain : le temps et la mort.

2.2 Le non-temps : degré zéro de la mort

Le temps est une entité qui nous échappe et à laquelle nous sommes soumis. Nous ne pouvons donc pas le contourner et il débouche inévitablement sur la mort : la nôtre et/ou celle de nos proches. Cette dernière nous met à l'épreuve face à l'expérience du deuil. Une expérience qui ouvre une brèche vers d'autres dimensions du temps. Comme il est le cas pour Mounia dans *Body Writing* qui ne souciait guerre du temps, elle vivait en croquant la vie à pleines dents avec son mari et sa fille Neïla tout en exerçant son métier passionnant : la photographie ; jusqu'au jour où son destin bascule vers le côté obscur de la vie. En fait, la mort de son mari Karim Fatimi dans un accident de voiture l'a poussé à ne plus concevoir le temps de la même manière. Pour elle, l'axe du temps s'est divisé en deux ou s'est ouvert sur deux dimensions : Avant l'accident et Après l'accident, entre les deux il y a la phase du deuil.

En effet, Mustapha Benfodil dans *Body Writing*, raconte cette phase du deuil que traverse Mounia, il le fait tant par la forme que par le contenu. Le roman met en avant la mort de Karim ainsi que sa vie antérieure déterrée par sa femme en fouillant dans ses journaux intimes ; en parallèle avec la vie de Mounia qui a entrepris un contre-journal intime répondant à celui de son mari. Le journal de Karim porte des dates appartenant à l'axe du temps objectif : *jeudi 17 avril, samedi 22 février* ; tandis que celui de Mounia se positionne sur l'axe du temps subjectif et prend comme point de départ le jour de la mort de son mari : *DEUXIÈME JOUR SANS TOI, TREIZIÈME JOUR SANS TOI*⁴¹.

Pour Michel Hanus psychiatre, psychanalyste et président de la *Société de Thanatologie et de la Fédération Européenne Vivre son Deuil*, le temps objectif est celui de l'univers dont l'immensité nous dépasse, c'est le temps réel : « [...]où il est possible de mesurer le futur, en termes d'anniversaires, d'âge, de grand âge et de mort » (2008, p. 63), tandis que le temps subjectif est celui contrôlé par notre conscience, nos attentes et notre passé. Autrement dit, en regardant l'horloge nous ne voyons pas l'heure de la même façon ; on en fait cependant la projection sur notre vie sociale comme l'affirme Hanus :

Notre conscience personnelle du temps, de l'heure, du moment n'est pas la même. Nous vivons dans un temps subjectif qui est certes en relation avec le temps objectif, le temps réel mais dans un rapport variable. Ce temps subjectif est essentiellement déterminé par nos attentes qui ne sont pas liées seulement à ce que nous imaginons du futur rapproché, les heures qui viennent, et dans le futur plus lointain mais surtout aux satisfactions que nous en attendons dans quelque domaine que ce soit. (Hanus, 2008, pp. 62- 63)

Façonné par notre conscience et notre état d'âme, le temps avec ses trois vecteurs : passé, présent et futur ce fait parfois *un non-temps*. En d'autres termes, le présent, le passé et le futur se superposent et fondent l'un dans l'autre créant ainsi l'effacement du temps : *le non-temps*. Dans l'esprit de chaque être humain le moment présent est tourné vers l'attente du futur mais est également porteur du poids du passé, comme il est le cas de Wahnch, Wahab, Karim Fatimi, Mounia, Marwan K et Yacine Nabolci. Des personnages dont : le passé est lourd car marqué par tant d'horreurs, le futur est incertain car ils sont trop occupés à regarder en arrière et le présent est inexistant car ils vivent coincés entre un futur meilleur qui ne vient pas et un passé horrible qui refuse de s'en aller. Un passé marqué par les traumatismes de la mort : celle des êtres chers et tourné vers leur propre mort.

⁴¹ La majuscule est de l'auteur.

Mouawad et Benfodil nous offre la possibilité de regarder de plus près comment la mort, la pensée de la mort, la présence de la mort s'infiltrent dans notre conscience subjective du temps et la modifient radicalement en priment la durée sur l'instant. Autrement dit, quand la faucheuse fait son apparition, le temps ne se mesure plus en *instant* mais plutôt en *durée* : combien de temps s'est-il écoulé depuis la perte de cet être cher ? Continuer sans lui serait-il possible ? Combien de temps faudra-t-il pour pouvoir aller de l'avant, si jamais cela soit possible ? Tant de questions qui hantent l'esprit de l'être humain, pendant la phase dites *du deuil*, après l'apparition de la mort dans sa vie.

2.2.1 Le deuil

Le deuil répond à un état émotionnel ou psychologique éprouvé à la suite de la perte d'un être cher ou à une autre forme de traumatismes ou tragédies personnels. Selon le dictionnaire Le Robert, le deuil représente une période de temps pendant laquelle l'Homme passe du chagrin et de la douleur intense suite à la perte d'un proche, à la phase de l'adaptation progressive qui implique souvent « des sentiments de malheur, de désespoir, de nostalgie et de vide émotionnel ». *Faire son deuil* cependant, ne concerne pas uniquement la mort de proches mais peut s'étaler sur la perte d'objets matériels, par exemple. Dans le cas de notre corpus, nous traitant *le deuil* comme une réaction psychologique face à la mort.

Le passé, contrairement à ce que son nom indique, n'est jamais fini et passé ; il modifie le présent et, en partie également, le futur. Il est le temps des souvenirs ; la contrée éloignée de notre cerveau où habitent toujours les ombres des proches décédés. Leur présence spirituelle reste à tout jamais gravée solidement dans notre mémoire, toutefois, il est parfois difficile de faire remonter leurs souvenirs à la surface de notre mémoire et parfois leurs souvenirs remontent au moment où l'on s'y attend le moins. C'est pourquoi, nous avons besoin de traces tangibles, comme preuve de leur existence.

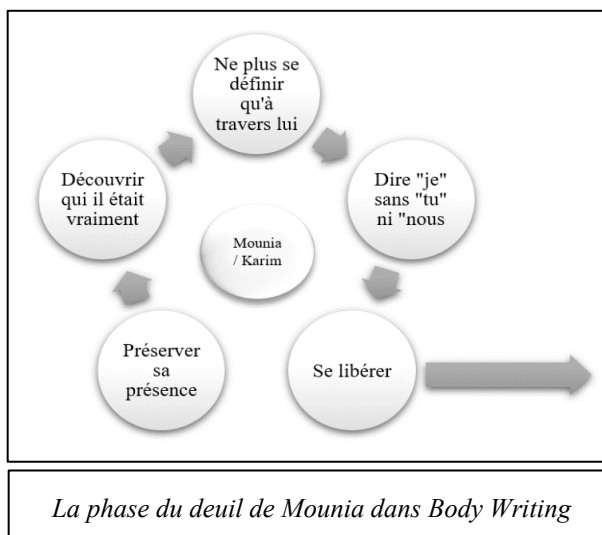
Karim Fatimi, dans *Body Writing*, avait en effet laissé derrière lui des centaines de journaux-intimes que sa femme a déterré et a exploré, pas dans le but d'un étrange voyeurisme, elle voulait plutôt faire durer la présence de son défunt mari. Sa douleur était intense qu'elle refusait de croire qu'il soit mort, qu'il ne rentrera plus jamais à la maison. Elle voulait exhumer son corps du corps du papier qu'il avait laissé. La phase du deuil pour elle, n'était pas solitude ni pleurs car elle devait rester forte pour sa fille Neïla ; le deuil pour elle était plutôt d'avancer vers la guérison de cette perte à pas de tortues.

Le temps pour elle ne se présentait plus de la même façon, il y avait le temps avant la tragédie et le temps après la tragédie. La phase du deuil⁴² était ce laps de temps qui se trouve entre les deux, appelons-le plutôt le *non-temps*, car après la mort de Karim, tout s'est arrêté pour elle.

Le deuil change la perception du temps. Déjà il s'inscrit dans une durée : des semaines, des mois, parfois des années et ce n'est pas parce qu'il dure des années qu'il doit être jugé, de ce simple fait, comme anormal, compliqué ou pathologique. Il est simplement difficile en raison de la nature et des circonstances de la perte et des fragilités de l'endeuillé au moment où elle survient. Au moment de la mort le temps semble s'arrêter. (Hanus, 2008)

Comme l'affirmait Hanus dans son article *Entre la durée et l'instant : La mort*, au début de la phase du deuil, pendant l'état de choc, l'individu ayant perdu un être cher se sent comme « suspendu dans le temps ». Il souhaite que le temps revienne en arrière, s'arrête pour ne pas s'éloigner de la personne perdue, mais en même temps, il souhaite que le temps s'écoule vite pour apaiser sa souffrance.

En effet, pendant cette période du *non-temps* ou du deuil, Mounia a exorcisé son Mal et sa douleur en s'arrachant d'un cercle vicieux dans lequel elle s'était enfermée en exhumant les journaux de son mari et en cherchant à préserver sa présence. Vers la fin du roman, dans le chapitre intitulé *Je*, elle est arrivée à la phase de la délivrance où elle s'est libérée du fantôme de son mari qui était loin de la consoler mais la faisait encore souffrir. Autrement dit, tout au long du roman, en écrivant son contre-journal intime, elle n'avait pas la force de dire *il* en désignant Karim mais elle s'adressait à lui en *tu* comme s'il était encore



présent. Le deuil et le détachement du temps réel lui ont permis de se libérer de cette emprise du *nous* et du « tu » et de dire enfin *je* et *il*.

⁴² Elle préservait la présence de son mari → elle découvrait d'autres facettes qu'elle ignorait de l'identité de son mari → elle voyait à quel point elle était attachée à lui et que depuis des années elle ne se définissait qu'à travers lui → et vers la fin elle avait compris qu'elle pouvait dire « je » sans « nous » et qu'elle pouvait enfin dire « il » sans « tu » car elle arrive enfin à admettre qu'il est mort.

Il y a des êtres qui nous touchent plus que d'autres, sans doute parce que, sans que nous le sachions nous-mêmes, ils portent en eux une partie de ce qui nous manque. (2012, p. 475)

C'est dans ces termes que résume Aubert Chagnon – Médecin Coroner la phase du deuil de Wahhch après avoir lu son manuscrit. Le mot *deuil* ne figure dans *Anima* qu'une seule fois : « Des gens disent que plus on en sait, plus le deuil est facile. Je ne sais pas. Je n'en sais rien. C'est vous qui décidez. » (2012, p. 23) dit le médecin légiste en tendant le rapport d'autopsie de Léonie à son mari Wahhch après son assassinat.

Hormis son bref passage à l'hôpital, Wahhch n'a réellement pas fait de deuil comme le veut la tradition. Il était animé d'une force surhumaine qui le poussait à retrouver, et peut être tuer, l'assassin de sa femme. Tout au long du roman, la douleur et la souffrance de Wahhch ne sont exprimées qu'à travers les regards et les points de vue des animaux qui l'observent (les narrateurs). De la recherche du meurtrier de sa femme il s'est retrouvé entraîné dans une chasse de la vérité qui entoure son identité, sa famille biologique et sa famille adoptive. Le présent pour lui, ainsi que son futur sans Léonie s'estompent au gré du passé qui resurgit, qui ouvre une plaie dont Wahhch garde un vague souvenir.

Contrairement à toi, je ne connais pas mon cauchemar, je n'en garde aucun souvenir, je n'ai jamais vu une photo de Sabra, je n'ai jamais vu une photo de Chatila. Depuis qu'un homme est venu me déterrer et me sauver, je n'y ai jamais remis les pieds. On croit être sauvé, mais on se trompe sur la logique, le modèle à suivre, l'équation. Aux Jeux olympiques, des hommes lancent le javelot. D'autres vont le ramasser et le ramènent et le voilà à nouveau lancé. Ça ne se termine jamais. Toujours quelqu'un ou quelque chose pour ramener le javelot des terreurs et toujours quelqu'un pour le relancer. (2012, p. 353)

Autrement dit, toute sa vie après son adoption n'était qu'une phase de deuil jamais entamée. Le *non-temps* pour lui ne prend pas pour élément déclencheur la mort de Léonie mais plutôt celle de sa famille biologique tuée des années plutôt dans les camps de Sabra et Chatila.

Wahhch Debch m'avait fait venir à Animas pour que je sois témoin de la mort de son propre père dont il avait dû attacher les mains pour l'empêcher de se défendre. (2012, p. 491)

Il vivait à la lisière du monde jusqu'à ce qu'il entreprenne le périple de retrouver l'assassin de sa femme, et par la même occasion retrouvé et tuer Maroun Debch (son père adoptif) l'assassin de sa famille biologique. Cette quête de la vérité et cette quête

identitaire sont pour lui le véritable deuil qui ne promet plus douleur et tristesse mais plutôt libération et délivrance.

C'est dans ce sens que Benfodil et Mouawad à travers leurs œuvres romanesques, dessinent le portrait de la mort et du temps qui se côtoient et s'annihilent. Ils affirment en effet que le Mal ressenti face à la mort disparaît avec notre propre finitude (notre disparition spatio-temporelle) et s'accroît face à celle des Autres que nous aimons en figeant le temps subjectif.

Ainsi la mort change notre perception du temps ; elle nous fait entrer dans la durée du deuil où nous savons que la souffrance va durer. Aux instants de la mort répondent les durées du deuil. (Hanus, 2008)

Avec la mort et la phase du deuil qui suppriment le temps, nous nous voyons replongés dans le passé alimenté de souvenirs qui anéantiront à tout jamais notre réalité objective : *cette personne n'est plus*. C'est ainsi que l'endeuillé peine à envisager un futur sans ce proche perdu, car encastré dans la souffrance des souvenirs du passé et la certitude que son présent connaîtra certainement d'autres deuils, et à terme, sa propre mort.

Au terme de ce chapitre, il convient de rappeler que l'Histoire des Hommes a toujours eu deux versions, celle des vaincus et celle des vainqueurs. Benfodil et Mouawad, à travers leurs écrits, ont tenté de donner parole aux deux camps pour affirmer au final que le mal chez les deux, prend certes deux formes différentes, mais se vit de la même manière. En effet, Mouawad confronte libanais et palestiniens, musulmans et chrétiens maronites dans les camps de Sabra et Chatila, dont il convoque les massacres de mémoire, afin de saisir l'origine du Mal qui déchire le Liban depuis des années ; il interroge les uns comme les autres à la recherche d'un semblant de réconfort pour tant d'années perdues dans la guerre civile, tant d'âmes sacrifiées et tant de familles divisées. Le retour à l'Histoire et la mémoire pour lui, est une façon de se demander : la guerre civiles avec tous les traumatismes qui l'ont suivie en valait-elle la peine pour les vaincus comme pour les vainqueurs ? Benfodil, de son côté, confronte système politique et peuple, amour et haine, période post-coloniale et temps modernes, afin de représenter et se représenter le Mal qui a et qui déchire encore l'Algérie. Contrairement à Mouawad, il ne cherche pas à le guérir, ni à lui trouver une simple origine. Son but ultime est plutôt de le corporiser puis l'interroger : pourquoi après tant de souffrances l'Algérie souffre-t-elle encore ? les beaux jours, comme disait-il dans un interview, sont ceux qui sont partis ou ceux à venir ?

Ce va-et-vient entre le passé et le présent, la réalité et les rêverie, fait de la thématique du temps la matrice même des œuvres de Mouawad et de Benfodil. Le temps qui avance très vite, le temps qui s'arrête ou le temps qui disparaît sont des dimensions temporelles qu'engendre inévitablement le mal. La douleur et les traumatismes ouvrent dans le temps des brèches interminables tournées vers le passé et hantées par l'avenir effaçant ainsi le moment présent. Cette corporisation du temps, chez Benfodil et Mouawad se manifeste dans la période du deuil, cette phase après la mort, qui suspend le temps et qui accentue la sensation du Mal et de la douleur liés à la perte des êtres chers ; et qui confronte en même temps l'Homme au sentiment à la fois étrange et terrifiant de sa propre mort imminente dans un temps inconnu.

Ainsi, le cheminement de notre réflexion dans ce chapitre, a inscrit le Mal dans ce qui semble son origine pour Mustapha Benfodil et Wajdi Mouawad dans *Au commencement était le mal*, où les thématiques de l'Histoire, de la mémoire et de l'exil ont été traitées pour déboucher en second lieu sur ce que ces thématiques ont en commun : le temps, la mort et le silence dans *Le temps et la mort... le temps de la mort*,

dont les trois points de suspensions dans le titre traduisent le vide et le silence que crée la mort.

Cette réflexion que nous reconnaissons de loin exhaustive et complète, eu égard à l'empan des thématiques abordées et de leurs multiples ramifications ; ce veut comme une ébauche au présent travail de thèse qui a pour objectif de prouver comment la littérature offre la possibilité de dire l'indicible et de représenter l'insaisissable aux limites de l'humain. En poursuivant le cheminement de notre réflexion sur le Mal chez Benfodil et Mouawad, il est nécessaire d'étudier de plus près, dans le chapitre suivant, le style d'écriture de chacun d'eux et les techniques scripturales auxquelles ils recourent pour mettre en exergue la thématique du Mal et lui donner corps.

CHAPITRE II

L'ÉCRITURE MORCELÉE : UN CRI

DE DÉTRESSE

Mustapha Benfodil et Wajdi Mouawad entretiennent un rapport compliqué à l'écriture : un rapport d'intimité ; comme si l'écriture ne leur permet pas seulement de dire leurs maux mais elle est devenue pour eux l'extension de leur propre âme et corps. À travers les lignes de leurs œuvres, ils transmettent leur voix, celle d'un peuple et de toute une génération mais surtout celle de ceux qui n'en ont pas. Dans notre corpus, les rêves, les animaux et l'écriture ont tous une voix. Chacun des deux romanciers raconte une ou des histoires dans un style qui lui est propre. Ils se rejoignent en revanche dans *la forme* conférée à leurs romans. Ils nous proposent des romans aux chapitres décousus, parsemés de blancs, de vides, de dessins et de ponctuation accentuée et éparpillée. Dans certains chapitres, ils défient même les règles de la grammaire et vont jusqu'à créer leur propre néologisme et ce dans le but de rendre compte d'une réalité toute éparpillée elle aussi, tel que l'atteste cet extrait de *Body Writing* : « Comment ils se faisaient appeler déjà ? STILOUATE KHCHEN, c'est bien cela ? « Gros stylos ! », Ha ha ha ha ha ! De mièvres « agit'auteurs » [...] » (2018, p. 22)

Cette *déformation de l'écriture*, si l'on peut dire, est certes une technique scripturale relative à l'écriture postmoderne, donc elle n'est nullement l'invention de Mouawad ni de Benfodil. Cependant, ces derniers se servent de cette technique, non pas dans un but purement esthétique mais plutôt comme une façon de dire les traumatismes, la douleur et la souffrance, loin de l'expressivité des mots. Autrement dit, traduire le Mal, pour Benfodil et Mouawad, passe d'abord par la forme du texte pour ensuite atteindre son fond et le faire ainsi éclater en mille morceaux. C'est dans ce sens que le lecteur se retrouve face à des textes qui débordent de souffrance. Cet éclatement ou cet éparpillement dont jouissent les textes de notre corpus est communément connu sous la désignation de *l'écriture fragmentaire*⁴³.

Le présent chapitre a, donc, pour but de clarifier comment Benfodil et Mouawad adaptent la forme de leurs textes aux contenus afin de représenter le Mal et surtout de le subjectiver. Ils rejettent, tous les deux, l'idée de la totalité en tant que représentation obsolète d'un monde rationnel et bien ordonnée ; car la réalité douloureuse pour eux est loin d'être rationnelle et/ou bien ordonnée. Ce rejet les conduit directement et inévitablement à adopter une esthétique du fragment. Désormais, ils considèrent l'être

⁴³ « L'écriture fragmentaire est une technique d'écriture érigée en éthique ; pratiquant tous les genres, elle échappe à tout système et remet en cause toutes les certitudes de la littérature. » (Garrigues, 1995, p. 409)

comme insaisissable par le langage qui ne peut en offrir qu'une compréhension partielle. De même, le monde, pour eux, est perçu comme insaisissable par le texte qui ne peut en donner qu'une interprétation déformée. L'adoption généralisée du fragment comme une exigence intime pour Benfodil et Mouawad, résulte d'un flux complexe et convergent de facteurs idéologiques, sociologiques et surtout historiques. Dans ce contexte, nous examinerons les multiples techniques d'écriture employées par nos deux écrivains pour *morceler* cette idée de totalité. Ils utilisent, entre autres, une variété de méthodes pour explorer et exprimer la notion du Mal (avec tout son champs lexical possible), tout en soulignant le caractère illimité de la représentation textuelle des douleurs et des traumatismes. Nous nous appuyerons sur les travaux respectifs de Susini-Anastopoulos sur la notion de l'écriture fragmentaire, ceux de Gérard Genette sur les digressions narratives et les pauses, ceux de Michel Butor sur les sauts narratifs, ceux de Julien Rault sur les points de suspensions et enfin ceux de Madelaine Frédéric et d'Anne Garcia sur la réécriture.

À côté des personnages romanesques qui évoluent, naissent et disparaissent au fil des intrigues romanesques benfodiliennes et mouawadiennes ; la fragmentation du discours (des mots, des chapitres, des instances narrative etc.) a, elle aussi, un sens qui évolue au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture. À un premier niveau interprétatif, elle traduit un mal-être psychique, physique, existentiel et spirituel, ensuite elle laisse filtrer l'intention d'une volonté de questionner le monde, de s'interroger sur sa propre condition humaine et rechercher un sens à une réalité qui semble insignifiante. En effet, *Body Writing* écrit à la manière d'un journal intime, superpose la voix de Mounia et son mari Karim dans une mise en abyme déroutante. *Archéologie du chaos* est un roman à tiroir⁴⁴ où s'imbriquent les voix d'un écrivain et de son personnage. Quant à *Anima*, est un roman où s'entrelacent plusieurs intrigues narrées par les voix de 54 narrateurs différents. *Visage Retrouvé* est écrit certes comme un monologue intérieur mais qui ne cesse cependant de jongler avec le passé et le présent, le rêve et la réalité dans un labyrinthe historique déconcertant. Donc, à côté de l'apport stylistique indubitable de l'écriture fragmentaire, évolue un apport sémantique tout aussi intéressant et qui fera l'objet de notre étude dans ce chapitre.

⁴⁴ « Un roman à tiroirs, une pièce à tiroirs ou une comédie à tiroirs sont des textes dans lesquels le récit de l'histoire principale est interrompue par des histoires secondaires qui ne sont pas nécessaires à la narration de l'histoire principale. » (Foehr-Janssens, 2015)

Notre analyse du corpus s'ouvrira, alors, sur une phase descriptive. Elle débute par une brève introduction théorique des enjeux littéraires et idéologiques du fragment, suivie par un inventaire, qui ne prétend pas à l'exhaustivité, des caractéristiques qui font des romans de Benfodil et de Mouawad des exemples de non-linéarité littéraire. Ces caractéristiques se répartissent en trois catégories : les caractéristiques narratives, les caractéristiques formelles et les caractéristiques textuelles. Les premières incluent la fragmentation de l'intrigue et du temps. Les caractéristiques formelles englobent l'utilisation répétée de blancs, d'interstices et de passages digressifs. Enfin, les caractéristiques textuelles incluent l'usage fréquent de phrases tronquées et de points de suspension. Toutefois, il est à signaler que l'analyse ne suit pas un ordre strict d'examen de ces caractéristiques. Bien que les quatre romans partagent le rejet de l'idée d'unité ou de linéarité, chacun d'entre eux les mobilise de manière distincte pour explorer l'impossibilité d'atteindre une totalité hypothétique. L'approche adoptée est diversifiée, mettant en évidence les spécificités de l'écriture fragmentaire dans chaque roman. Elle permet d'éclairer les différentes manières dont ces caractéristiques interagissent avec le contenu et la structure des œuvres de Benfodil et de Mouawad.

Nous nous pencherons, ensuite, sur la notion de la réécriture de soi et des Autres afin de matérialiser la pensée de la pérennité du Mal. Et ce dans le but d'examiner de plus près les différentes interprétations du Mal, qui découlent du choix esthétique du fragment, en particulier en ce qui concerne la question du *sens de la vie*. En effet, cette question est cruciale : les romans de Benfodil et de Mouawad la mettent en évidence en offrant des personnages qui se cherchent et qui cherchent constamment un sens à leur vie, à leur passé et surtout au Mal qui les habite. Cependant, il est important de noter que l'Histoire de la littérature a montré une ambiguïté interprétative en ce qui concerne l'utilisation du fragment. L'enjeu sera donc de tenter de concilier deux aspects en apparence contradictoires de l'écriture fragmentaire : comment l'utilisation du fragment, qui semble à première vue incompatible avec la recherche de sens dans un contexte romanesque régit par les pensées de l'absurde et du pessimisme, peut-elle être interprétée de manière à mettre en évidence la quête du sens et de l'origine du Mal ? Cette démarche d'analyse cherchera alors à explorer comment les romans de Benfodil et de Mouawad naviguent entre ces deux aspects apparemment opposés de l'écriture fragmentaire pour créer une réflexion complexe sur le sens de la vie.

1 Prolégomènes

La notoriété dont jouit l'écriture fragmentaire de nos jours, trouve ces origines dans l'Antiquité où son usage ne se présentait, certes, que sous forme de fragments involontaires. Cette pratique aphoristique qui s'est développée davantage dès le XVII^e siècle en France et dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle en Allemagne, traduit un désir existentialiste tirant les écrivains en particulier, et les humains en général, vers tout ce qui est *fragmentaire, fragmental, fragmentiste* ou encore *fractal* (Susini-Anastopoulos, 1997). Cela est, sans doute, lié à l'éclatement et à la dispersion auxquels est confrontés la société ainsi qu'au climat philosophique poststructuraliste des œuvres de la destruction, notamment celles de Derrida qui laissent filtrer une nouvelle strate d'appréciation plus réceptive à cette forme d'esthétique qui, comme l'a rappelé CL. Lorin :

[...] fut si longtemps la proie du silence ; silence sur les œuvres ratées ou parcourues d'incertitude, silence sur les origines de l'origines, sur les fantaisies de la genèse, silence collectif, *cillance*⁴⁵ des yeux entre-clos sur l'histoire secrète de l'œuvre-se-faisant. (Lorin, 1984)

Sous l'égide de l'écriture dite *fragmentaire* ou *aphoristique*, l'on découvre la faille, la perte, l'inachevé et tout ce que Umberto Eco qualifiait d'*Œuvre Ouverte*⁴⁶. En effet, le recours à cette forme d'écriture est la conséquence immédiate de « l'œuvre en crise », celle aspirant à la modernité ou plus encore à la singularité esthétique et thématique, qui se préparait, autrefois en marge de la littérature ou « tangentiellement par rapport à elle comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du genre » (Susini-Anastopoulos, 1997) au XX^e siècle.

Dans son article *Le fragment ou l'échec avoué* consacré à la thématique de la fragmentation, Françoise Susini-Anastopoulos distinguent deux modalités de fragmentation totalement opposées : *la nécessaire* et *l'intentionnelle*. Pour la théoricienne « toutes les fragmentations ne se valent pas et tout fragment n'est pas au même titre de l'ordre du fragmentaire » (1997, p. 250). En effet, il ne serait pas judicieux de considérer un procédé inévitable (nécessaire) relatif à des facteurs externes, entre autres, l'épuisement de l'inspiration, le décès de l'auteur ou autres défaillances matérielles ;

⁴⁵ Italique de la citation.

⁴⁶ Umberto, E. (1965). *L'Œuvre Ouverte*. Paris : Seuil.

égale à un procédé volontaire (intentionnel) et murement réfléchi par son géniteur. En d'autres termes, la fragmentation dite *nécessaire* s'explique par des facteurs externes ; tandis que celle dite *intentionnelle* s'exprime en termes d'objectifs inhérents à l'intention créatrice de l'auteur lui-même.

L'étude du phénomène fragmentaire qui touche l'intégralité de la sphère artistique ainsi qu'intellectuelle, relève en revanche de l'ordre de trois disciplines qui ont tenté et tentent toujours de le définir, chacune selon son champs d'étude : la littérature, la philosophie et la psychanalyse. Comme notre travail de recherche s'inscrit dans la première discipline, nous ne prendrons pas en considération les acceptions du fragmentaire proposées par les deux autres disciplines et ce dans le but de bien circonscrire un champs d'investigation bien défini qui se marie avec notre étude thématique de la notion du Mal et ses dérivées dans notre corpus d'étude.

1.1 Le fragment en littérature

Dire que la littérature envisage la pratique fragmentaire d'abord pour ses enjeux esthétiques, ne serait en aucun cas une prise de position de notre part dans tel ou tel débat engageant l'essence du phénomène. Il faut plutôt voir dans cette affirmation que la fragmentation en littérature est indéniablement une démarche stylistique scripturale qui implique forcément la dimension formelle de l'œuvre littéraire en question ainsi que sa dimension esthétique. Par conséquent, faire de l'analyse littéraire consiste à approcher en prime abord le texte pour sa fonction première qui est la production du beau.

Ceci dit, la problématique de la définition du mot *fragment* en littérature revient également à la nature même du terme qui peut parfois renvoyer à la fois à la chose et à son contraire, au même moment, en d'autres termes, il peut faire partie d'un tout dont il constitue une partie ; comme il peut se détacher de ce *tout* et suffire à lui-même. Nous n'énumérons pas toutes les définitions du fragment qui ont été faites en littérature, nous retiendrons par contre ce qu'elles ont comme dénominateur commun ; elles confirment toutes que dans le mot fragment ou fragmentation il y a le fait de *rompre*. En effet, la fragmentation dans un texte littéraire appelle à la rupture manifeste et sans ambivalence, dans la forme du texte et/ou entre ses idées (ou les thèmes que ce dernier aborde). De ce fait, dans le cadre de notre recherche, ce qui sera considéré comme phénomène fragmentaire c'est tout ce qui suscite une absence de communication textuelle ou sémantique entre deux fragments (identifiés comme tels). Pour ce faire, nous inscrivons

notre démarche d'analyse presque entièrement sous la définition de Françoise Susini-Anastopoulos qui considère que « tout peut d'ailleurs être matière à fragment, la notation de type diariste, la réflexion morale, esthétique, métaphysique, ou les amorces de récits et anecdotes, et autres « histoires brisées » ». (1997, p. 253). Ainsi l'écriture fragmentaire est une forme d'éclatement, d'éparpillement et de discontinuité. C'est ainsi que le fragment peut prendre plusieurs formes, s'apparentant à plusieurs genres à la fois et en être un en soi.

L'écriture en fragments [...] peut se définir globalement comme un espace conflictuel, un lieu de tensions et un champ de forces, où s'affrontent et se combinent courants négatifs de déconstruction et pratiques positives d'ouverture et de redéfinition, confirmant ainsi son statut général d'écriture d'intersection, tant au niveau esthétique et générique, que logique et gnoséologique. (Susini-Anastopoulos, 1997, p. 258).

En effet, notre corpus d'étude se présente comme un vaste espace textuel conflictuel : où les voix se superposent, les analepses et les prolepses emmêlent les récits, et où l'intertextualité et la réécriture ouvrent le champ de lecture sur d'autres œuvres littéraires, voire d'autres formes d'art.

Par ailleurs, l'écriture fragmentaire, implique le génie de l'auteur à maîtriser son texte éparpillé en fragments qui reste, néanmoins, cohérent et compréhensible ; ainsi qu'une certaine vigilance de la part du lecteur qui doit mobiliser toute sa capacité cognitive et référentielle pour déchiffrer les morceaux textuels recollés, les voix narratives qui s'imbriquent comme des poupées russes, les langues qui se partagent la même phrase et la strate transtextuelle qui accompagne le texte pour l'illustrer ou pour en amplifier l'ambiguïté. Tel est le cas de nos deux auteurs Mustapha Benfodil et Wajdi Mouawad qui usent de leur talent de metteur en scènes pour nous offrir des œuvres génériquement inclassables où : le collage d'éléments transtextuels devient une nécessité scripturale pour dire l'indicible par les mots, les procédés de métalepse et de réflexivité impliquent le lecteur dans la création de la trame fragmentée, et la mise en abyme n'est qu'une stratégie d'écriture à la fois consciente et involontaire ; pour traduire un Mal vécu, à vivre, personnel ou collectif. Quand l'écriture est tremblante, incertaine et hésitante ne laisse-telle pas filtré une conscience tourmentée par un Mal et des malheurs ?

2 Le Mal dans les interstices d'une écriture morcelée

Le Mal est souvent associé à une forme de douleur physique donc palpable : avoir mal à la tête ou à cause d'une entaille saignante, par exemple, sont des douleurs exprimables et descriptibles. En d'autres termes, le blessé ou la personne souffrante peuvent plus au moins décrire l'endroit de la douleur et donner forme à cette douleur : « je ressens comme une brûlure sous la planche du pied » pour désigner une aponévrosite plantaire ou encore « je sens constamment une odeur de pourri » pour décrire une sinusite. Le Mal s'associe également à une forme de douleur psychique ou morale, donc abstraite, elle n'a d'existence que dans la conscience de celui qui souffre. Autrement dit, souffrir de dépression, de chagrin d'amour ou à cause de la perte d'un être cher sont autant d'exemples de malheur dont la douleur est atroce pour celui qui les vit. Cette forme de douleur reste néanmoins indescriptible et inexprimable surtout pour une personne qui n'est pas trop ou pas du tout expressive. C'est à ce moment-là qu'intervient l'écriture cathartique⁴⁷ (littéraire ou non) qui agit comme une sorte de thérapie pour libérer le souffrant d'un poids invisible ou du moins lui permettre de donner corps à sa douleur, en d'autres termes, la matérialiser. En effet, cette douleur prendra désormais l'aspect d'un écrit, d'un texte dont le fond raconte un traumatisme et dont la forme corporise ce traumatisme, lui dessine les contours. L'extrait ci-dessous montre l'acharnement de Marwan K dans *Archéologie du chaos* à écrire, car il veut à tout prix se libérer de sa douleur et exister à travers son écriture. Sauf que l'acte de trop écrire a fini par le tuer car il s'est beaucoup enfermé dans ce qu'il écrit et à négliger sa vie réel, son bien-être, sa nourriture...

Il avait trop écrit cette nuit-là. Il avait éprouvé jusqu'à l'épuisement son pauvre cœur, sa mémoire tortueuse et son âme torturée. . . Il avait soulevé trop de couvercles, avalé trop de couleuvres, sorti trop de cadavres des placards ... Il avait écrit comme un forçat. Comme un forcené.

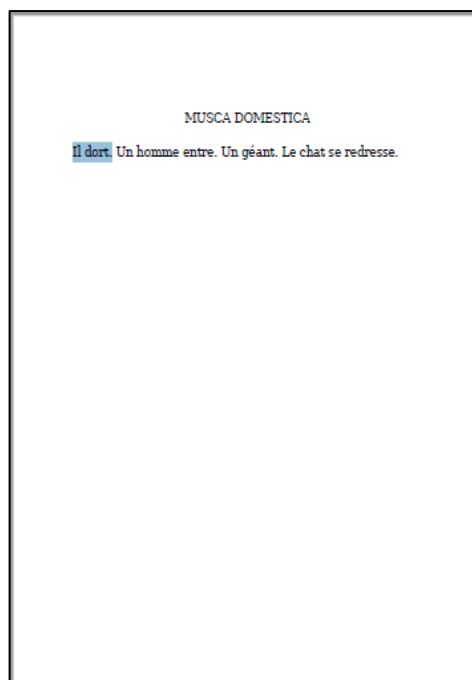
Il le disait lui-même : écrire tue. Il avait abusé des mots. Éprouvé ses émotions.
Crise cardiaque littéraire.

⁴⁷ « Par écriture cathartique, nous entendons toute écriture qui provoque une décharge émotionnelle importante. En empruntant ce terme au grec catharsis – purification, purgation – nous nous approchons de la terminologie de Freud et de Breuer : cette catharsis, cette purgation, est provoquée en général par l'abréaction, dont le terme serait tout aussi adéquat lorsque nous parlons de traumatisme, l'objectif de l'abréaction étant, par une décharge émotionnelle, de libérer le sujet d'un affect encore attaché au souvenir traumatique, afin qu'il ne reste pas ou ne devienne pas pathogène. Mais le fait de revivre une scène traumatique n'en abolit pas sa nocivité intrapsychique. » (De l'écriture cathartique à l'écriture thérapeutique, s.d.)

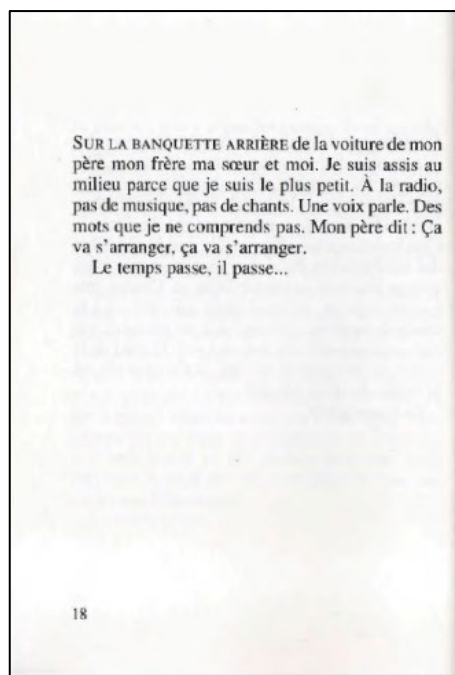
Son cœur s'est arrêté sur une virgule ... (2007, p. 244)

La forme du texte de Marwan K et par conséquent celle du texte de Benfodil en dit long sur l'état d'âme tourmentée de l'auteur et celui de son personnage : beaucoup de phrases répétées pour marquer l'acharnement, des phrases tronquées pour montrer le vide, une mise en abyme qui fait chevaucher les récits, une ponctuation parfois absente parfois excessive, etc. Toutes ces manifestations scripturales et bien d'autres participent à donner corps au Mal qui habite le texte à travers la forme de ce dernier.

Les quatre romans constituant notre corpus d'analyse présentent -certes à des degrés variés, néanmoins dans leur totalité- une tendance scripturale manifeste se caractérisant principalement par la discontinuité. Cette poétique de la rupture inscrit *Archéologie du chaos*, *Body Writing*, *Anima* et *Visage Retrouvé* dans la sphère des romans dits fragmentaires. En effet, en plus de l'organisation habituelle (de l'écriture postmoderne) en chapitres qui confère en premier abord aux œuvres leur aspect fragmentaire, il subsiste à une moindre échelle, celle du paragraphe, un second niveau de coupure qui participe à la mise en évidence de ce mode de discontinu et du fragmentaire. Ainsi l'on découvre dans les quatre romans des paragraphes isolées, constituant un chapitre à part ou disposés sur une page d'une manière complètement solitaire et indépendante marquant ce que Gérard Genette appelle *une pause* dans la narration.



(Mouawad, 2012, p. 117) **exemple 1**



(Mouawad, 2002, p. 18) **exemple 2**

histoire de *l'air* le temps, d'investir notre naine, de convertir notre énergie autodestructrice en poème, de nous faire croire que nous ne finirons pas marié-trois-gosses-salaire-de-misère-carte-de-béni-oui-oui-à-la-Qasma-du-FLN-du-quartier-ou-de-syndicaliste-du-vendredi-à-l'UGTA...

Mais où trouver une Révolution prête-à-péter à cette heure-ci ? Il est déjà minuit passé d'une longue panne de sommeil...

8.

Eurêka !
Eurêka !
Je l'ai trouvée !
Je l'ai trouvée !

9.

J'avais parcouru en quelques nuits les 1359 ouvrages gisant dans ma chambre et me retrouvai embourbé dans un marécage d'amphigourismes plus confus les uns que les autres. 1359 opus dithyrambiques qui ne me seront d'aucun secours. Plutôt 1360 si l'on comptait le dernier arrivé, *Le Kama Sutra*.

Tiens, tiens ! *Le Kama Sutra*... Je le lu d'un trait et sus gré à Sonia de me l'avoir offert. C'est ainsi qu'une lumineuse théorie se forma dans mon esprit : tout simplement, un plan dément pour la prise du pouvoir.

74

(Benfodil, 2007, p. 45) exemple 3

L'Abeurde, la Méditerranée antique, le vic de Swedenberg, le théâtre du Fauc, le naturalisme de Gœtze, le péché de Ben Massouy, Le Cuirassé Potemkine, les thèses nietzschéennes, l'histoire des jeux olympiques, le groupe des Bauhaus, les dessins de Hugo, l'impérialisme sous Mahomet Ali, la civilisation Maya, les préceptes du Vedanta, "Le Mythe de Sisyphe", la découverte des Quakers, les rituels de la Paléologie, les réactions de polymérisation, la vénération des Sûtra, la notion d'engagement chez Sartre, l'obscure d'une pirouette, l'origine de la Musique, l'émergence de la musique Rock, le symbolisme de "Hedon", le théâtre des quarts, l'exploit de Lénine, l'école de Frankfurt, les prérogatives du Dalai-lama, la stratégie hausséenne, les différends entre Freud et Jung, les principes de l'acupuncture, les doctrines de la Kiplémologie, le mode de subsistance des Kéls, les cinq étapes de Nietzsche, l'hybridisme de Rousseau, le pessimisme d'El-Nabzi, les frustrations d'Hamlet, la routine d'Azeki Oul-Yachir, la conversation d'Estienne Huet, les complaintes de St Bernard, etc. etc. etc, tout cela donc, peut me gêner que ces exceptions-là, ces parcelles de savoir qui forment ce que l'on appelle communément "La Culture Générale" et dont je ne suis pas un spécialiste, si l'on avait appris tout seul, sans l'aide de personne, et ne lui avait été énoncé dans aucune école, comme si celle-ci était censée à ne jamais compter avec l'art et le Vie, contentes des choses supérieures, comme si "Scolarité" était fatalement synonyme de "Scolastique" !

Le plus surprenant dans cette quête de connaissance, outre sa richesse, reste sans doute l'extrême étonnement du monde, jusqu'à la mort, dans une telle pause. Comme tous les génies, Tahar Amrouni a été un furtif intellectuel en un temps regard, am-

(Karim Fatimi, LES GÉNIES, récit, 1993)

28

(Benfodil, 2018, p. 28) exemple 4

D'ailleurs, la *pause* dans le cas de notre corpus a trois fonctions distinctes, deux d'entre elles sont énumérées par Gérard Genette, à savoir la fonction descriptive et commentative ; tandis que la troisième nous nous sommes permis de l'appeler, dans le cadre de notre présent travail, *la fonction déconcertante*. La pause narrative permet au narrateur de manifester sa présence, *sa personne*, dans le récit, tel que le montre l'exemple ci-dessous, tiré de *Body Writing* où Karim Fatimi commente son propre journal intime :

[...]ceci n'est pas un simple journal intime. Il faudrait peut-être le lire davantage comme un document social, extérieur à ma peau, et embrassant tout ce qui se frotte à ma rétine, mon oreille et mon cœur collectif. C'est un pot-pourri de toutes les choses entendues, happées furtivement, avec la louche de mes oreilles qui louchent comme mes yeux malentendants; mes cahiers bruissent encore de tous ces sons et ces sens, charriant l'écume de mes organes usés, branchés à même le monde et qui scandent le pouls de la vie profonde, au fond des abîmes. Ces informations sensibles sont ma seule littérature⁴⁸. (2018, p. 134)

La fonction descriptive, quant à elle, a pour rôle d'introduire des éléments nouveaux sur les personnages, sur le décor ou le contexte de l'histoire, tel montré *supra* dans le premier et le troisième exemple (figure 1 et 3).

⁴⁸ L'italique est de l'auteur.

Exemple 1 : « Il dort. Un homme entre. Le chat se redresse. » (2012, p. 117)

Exemple 3 : « Eureka !

Eureka !

Je l'ai trouvé !

Je l'ai trouvé ! » (2007, p. 74)

Le premier exemple tiré d'*Anima* de Wajdi Mouawad montre un paragraphe isolé sur une page entière décrivant Wahhch qui dormait, le soir, quand un homme entre ; et l'on découvre dans le chapitre suivant que l'homme en question est Rooney, l'assassin de sa femme. Il a suivi Wahhch jusqu'à l'hôtel pour le tuer. Pourquoi isoler ce paragraphe et non pas le joindre au précédent ou au suivant ? Dramaturge et metteur en scène comme il est, Wajdi Mouawad présente ses chapitres comme des actes dans une pièce de théâtre⁴⁹. Avec les mots, il peint le décor, la lumière, les costumes et même l'angle de vue de la scène. Dans ce paragraphe, le but n'est cependant pas que théâtral mais marque également une certaine lenteur dans la narration ; une lenteur qui ne vise pas uniquement l'instauration du suspens mais traduit également la rupture entre ce qui s'est passé dans l'histoire avant ce fragment et ce qui se passera après.

Le troisième exemple, quant à lui, marque une pause descriptive qui ne dessine certes pas le décor mais représente une suite à une réflexion qui taraudait l'esprit de Yacine Nabolci dans le chapitre 7 qui se termine par trois points de suspension marquant le temps qu'a pris l'idée à germer dans le cerveau du personnage avant qu'il cri/écrit à la manière du savant Archimède lorsqu'il a enfin compris le principe de la poussée qui porte actuellement son nom.

En ce qui concerne le deuxième et le quatrième exemple, ils représentent une pause ayant pour fonction celle que nous avons désigné plus haut de *déconcertante*. Nous nous sommes permis de lui accorder cette appellation car nous la définissons comme une pause qui met en suspend la narration mais qui n'appartient pas au récit, et ne partage aucun lien avec le chapitre qui la précède, ni avec celui qui la suit. La pause déconcertante se présente, en effet, comme un fragment textuel faisant partie d'un tout (roman) mais qui peut se lire et avoir du sens loin de l'œuvre à laquelle il appartient. La quatrième figure à droite, par exemple, (exemple 4) tirée de *Body Writing* de Mustapha Benfodil, montre une page d'un manuscrit écrit par le personnage Karim Fatimi avant sa mort. Le manuscrit intitulé « Karim Fatimi, *Les Génies*, récit, 1993 », a été déniché par Mounia lorsqu'elle

⁴⁹ Voir chapitre III, *Entre lumière et ombre : la théâtralité du Mal*.

fouillait dans les journaux intimes de son mari. Ce fragment lisible mais dont les lettres sont difficilement déchiffrables, aborde la thématique de l'absurde selon la vision de Karim Fatimi, mais il ne se rapporte en rien au roman *Body Writing*, ce qui peut être assez embrouillant et déconcertant au lecteur qui ne comprend pas le rapport entre ce qui est écrit dans ce fragment et le reste du récit. Autrement dit, la suppression de ce texte/fragment ou son déplacement n'anéantira pas le sens du roman. Donc pourquoi Benfodil/Mounia l'a-t-il/elle inséré ? Le but premier reste celui de l'instauration d'un effet du réel. Mais il en subsiste un autre encore plus déconcertant qui est celui de mettre en exergue l'esprit tourmenté de Karim, sa conscience éparpillée, et son enfermement dans tout ce qui touche à la philosophie pessimiste⁵⁰. En d'autres termes, le fragment de l'exemple 4, ne se lit pas comme faisant partie d'un tout mais se lit indépendamment comme beaucoup d'autres fragments qui lui ressemblent, tirés eux aussi d'œuvre inachevées de Karim Fatimi. À travers ces fragments éparpillés un peu partout dans le texte, l'on arrive à comprendre le mythe personnel de Karim Fatimi en tant qu'écrivain, et de déceler son rapport compliqué à l'écriture, au corps et à la mort.

Par conséquent, en plus de la fragmentation formelle à l'échelle du paragraphe, les romans benfodiliens et mouawadiens portent également les traces d'une fragmentation narrative. Des récits principaux et d'autres *éphémères*⁵¹ se partagent les mêmes pages ; ces derniers ne durent parfois que le temps d'un paragraphe ou même d'une phrase traduisant des pensées philosophiques ou théoriques qui traversent l'esprit des personnages revêtant l'aspect d'une méditation. La séparation entre ces deux types de récits est explicitement établie par le marquage typographique. Dans *Body Writing* par exemple, on a le récit principal qui est le journal intime de Mounia dont le titre est à chaque fois une date la séparant du jour de la mort de son mari « quatrième, cinquième jour... un an sans toi » ; parsemé par des intrusions appartenant au journal intime de Karim et portant elles aussi des dates, « 28 octobre 1997 », à titre d'exemple.

Aux modalités de fragmentation ou de morcellement formel et narratif, s'ajoute une troisième modalité qui prend en charge les deux précédemment mentionnés, à savoir le morcellement thématique. En effet, la fragmentation diégétique qui ne s'accompagne

⁵⁰ Le fragment en question aborde la question de l'absurdité de la vie selon la vision du personnage Karim Fatimi et par conséquent celle de son auteur ; une vision qui s'apparente à celle de Schopenhauer précurseur de la philosophie pessimiste.

⁵¹ Des récits secondaires qui naissent le temps d'une page, d'un paragraphe ou de quelques lignes puis ils disparaissent.

pas d'une rupture dans le matériau linguistique du texte, serait considérée comme une simple brisure formelle dans le tissu textuel ou narratif. Autrement dit, le morcellement thématique représente le premier plan de la fragmentation. Observons ces exemples :

Exemple 1 : « -Mary. Il vaudrait mieux prévenir la police ou je ne sais pas qui, je t'assure. Ce n'est pas...⁵² » (Anima, 2012, p. 121)

Exemple 2 : « - Non. Pas moi. Plutôt lui. C'est lui que vous faites attendre ! (en désignant du menton le livre qui dormait dans mon sac: « Le Monde comme volonté et comme représentation⁵³ »

-Tu es ...⁵⁴ » (Benfodil, Archéologie du chaos (amoureux), 2007, p. 59)

Le premier et le second exemples représentent une rupture d'ordre textuel, introduite par les trois points de suspension, tel souligner *supra* dans les citations. L'utilisation des trois points de suspension marque l'intentionnalité de la coupure, car les phrases partiellement tronquées « tu es ... » et « ce n'est pas... », aurait pu être achevées. Sans ce marquage, en revanche, la coupure se ferait passer pour une faute de langue. Dans ces deux exemples, la fragmentation met l'accent non pas sur le mot mais plutôt sur l'absence du mot. En omettant volontairement un fragment d'un énoncé et en soulignant son existence au lecteur avec l'emploi des trois points de suspension ; l'accent est ainsi mis sur ce qui manque et non pas sur ce qui existe. Ce vide qui remplace une zone de texte souligne un manque à combler impérativement, celui d'une voix qui s'est arrêtée brusquement au milieu du chemin. Il exprime, peut-être plus que les mots ne sauraient le faire, les réflexions saccadées qui s'emmêlent et se bousculent dans la conscience tourmentée du personnage qui a préféré le silence à la parole pour dire l'indicible.

La pleine intelligence du fragment réside inévitablement dans le silence sous-jacent d'une réflexion ou d'une idée qui n'a pas pu s'exprimer autrement. Ainsi, les phrases tronquées et incomplètes invitent le lecteur à envisager toutes les possibilités et de ce fait, combler le vide selon sa bonne volonté.

Exemple 3 « Le plus dur est de faire rentrer la matière palpitante, foisonnante de la vie, dans une « narration euclidienne », c'est-à-dire un plan de papier, quand il faudrait mobiliser toute la physique quantique, la géométrie dans l'espace, la quatrième dimension et la rumeur grouillante de la rue pour restituer l'existence dans tout son panache et sa terrifiante beauté⁵⁵. » (2018, p. 133)

⁵² Le soulignement est de nous-même.

⁵³ L'italique est de l'auteur.

⁵⁴ Le soulignement est de nous-même.

⁵⁵ L'italique est de l'auteur.

Le troisième exemple, ci-haut, ne semble manifester aucune forme de rupture ou de fragmentation d'ordre textuel, cependant rupture il y a. Dans cet extrait, le narrateur Karim Fatimi essaie d'expliquer que lui faut-il pour écrire une fiction, un roman. Pour lui, écrire est facile, mais faire de la fiction n'est pas donné à tout le monde car il faudrait « faire rentrer la matière palpitante, foisonnante de la vie, dans une « narration euclidienne » ». L'expression « narration euclidienne » est mise en exergue (les guillemets) par le personnage/auteur dans la citation puisqu'elle représente une antiphrase qui est employée ici pour dire ironiquement le contraire de ce qu'elle désigne réellement. En d'autres termes, la narration euclidienne⁵⁶ désigne un style narratif qui suit un ordre linéaire et chronologique des événements ; elle permet au lecteur de suivre facilement le déroulement de l'histoire et de deviner les actions en lui offrant une narration séquentielle et logique. Or, raconter la vie, décrire le monde, faire parler le silence et la douleur ne se feraient jamais avec *une narration euclidienne*⁵⁷, au contraire, il faudrait une narration qui défit tout ordre logique et chronologique pour rendre compte du monde éparpillé et de la réalité contingente dans laquelle nous vivons. En effet, Karim Fatimi/ Benfodil matérialisent ce raisonnement après le « c'est-à-dire » en introduisant une liste ; l'énumération de ce qu'il faut pour pouvoir parler de la vie, et c'est dans ce fragment-là qu'intervient la rupture d'ordre thématique. Autrement formulé, le narrateur astrophysicien de profession, énumère dans l'ordre, avec un ton d'exagération, les éléments essentielles à mobiliser pour écrire la vie, à savoir : *la physique quantique, la géométrie dans l'espace et la quatrième dimension*. Ces trois éléments correspondent tous à la thématique de la physique théorique. Or, il rajoute un cinquième élément à sa liste qui n'est pas en adéquation avec les autres ; un ajout qui vient anéantir l'harmonie d'une liste parfaitement cohérente : *la rumeur grouillante de la rue*.

Les éléments d'une énumération, dans la grammaire française, doivent tous être séparés par une virgule, à l'exception du dernier qui doit être relié aux précédents par la conjonction de coordination *et*. Dès lors, le segment « la rumeur grouillante de la rue » représente le dernier élément d'une liste complètement homogène, devenue hétérogène dès son intrusion. Loin de faire partie du champs lexical de la physique théorique, il s'agit, s'il l'on puisse l'appeler ainsi, de la matière première dans laquelle le narrateur puise ses

⁵⁶ Cette narration est appelée euclidienne en rapport au mathématicien Euclide connu pour ses travaux sur la géométrie et la logique.

⁵⁷ Une narration logique et suivant un ordre chronologique bien défini.

idées. *Body Writing* fourmille en effet, de paroles et d'expressions volées aux bouches des algériens dans la rue, aux cafés, dans les stades ou dans les moyens de transports en commun. Ce cinquième élément ou bien ce fragment crée un effet de brisure dans la continuité du paragraphe. Donc, la fragmentation thématique représente une discontinuité dans le récit et s'opère au niveau du paragraphe par un changement soudain et inattendu dans l'idée développée.

En résumé, les points de suspension en particulier et tout autre type de ponctuation en général, matérialisent l'indicible, lui donne forme sur un support palpable : le papier. Les signes de la ponctuation participent également à la fragmentation de l'œuvre en créant des effets de cassure et de discontinu. Mais quel rapport avec la notion du Mal ? Un esprit tourmenté, rongé par les malheurs et les douleurs du passé ne saurait s'exprimer sans laisser filtrer la brisure interne qui l'habite et qui ne guérira jamais. Comment rendre donc compte de cette brisure quand les mots s'épuisent ? Par le silence évidemment ; un silence qui se traduit par des blancs et des vides comblés par des signes de ponctuation.

Ma fille, ma fille, at tention; doc, teur, atten, tion, docteur, attention, la, ten, ont, par, les, pie, qs, la tête, en, b, as, la, têt, e la tête en bas, sus, pen, due, le, cor, don, le, cordon, pla, cen, ta, je, le cou, pe, je, le, coup, e, pa,s, pas, le cou, rage, pas le courage, qu, ai, ? (2018, p. 137)

En plus de la ponctuation parfois absente parfois exagérée (tel que le montre l'extrait ci-dessus), qui jonche les textes de Benfodil et de Mouawad, il existe un autre procédé d'écriture auquel recourent les deux écrivains et qui produit un effet de morcellement, c'est la répétition syntaxique. Selon Emmanuelle PRAK-DERRINGTON, dans son article *Les figures de syntaxe de la répétition revisitées*, la répétition syntaxique peut prendre cinq formes : répétition de la structure de la phrase, répétition des débuts de phrases, répétition des longueurs de phrases, répétition de la voix ou du mode et la répétition de mots ou de phrases entières. Celle qui nous intéresse dans le présent travail est bien la cinquième forme. Examinons ces extraits :

« Et là, je l'ai revu, lui! Et là je me suis souvenue du temps. Cela fait huit ans! Et là j'ai hurlé Lui! C'est Lui!LuiiLuiLuiLuiLuiLuiLui ! Et il est revenu pour me voir moi, MoiMoiMoiMoiMoi ! » (2002, p. 183)

« [...]Tu n'arrêtais pas de répéter oh chérie, oh chérie, oh chérie, tu es vivante, oh chérie, mouah, mouah, mouah, mouah, tu embrassais mes mains, mouah mouah mouah mouah, tu embrassais mes pieds, mouah mouah mouah mouah, agenouillé, prosterné, contrit, mouah mouah mouah mouah, et tu ahanais et tu haletais et tu répétais en boucle *Je Ne Peux Pas Vivre Sans Toi je Ne Peux Pas Vivre Sans Toi* [...] » (2018, p. 206)

La répétition de mots à l'identiques dans le premier extrait, marque l'enthousiasme de Maya lorsqu'elle a vu Wahab en pensant que c'était son frère disparu, il y a des années, dévoré par les loups de la forêt. Elle, qui depuis la mort de son frère s'est enfermée dans un mutisme que ses parents pensaient permanent. Mais à la vue de Wahab, elle a retrouvé la parole. La répétition ici marque le flots de souvenirs, de douleurs, de larmes, de non-dits et de refoulés qui se bousculent dans sa conscience et veulent tous se livrer en même temps d'une traite ; mais comme la langue (l'organe), contrairement au cerveau, ne peut produire plusieurs mots à la fois pour exprimer une joie portant de la douleur dans ses entailles ; Maya s'est vue prononcer le pronom « lui » plusieurs fois, car elle manquait de mots et de mécanisme adéquat pour dire l'indicible qui l'assaillait à ce moment-là. Quant au second exemple, il représente les paroles de Karim Fatimi rapportée par sa femme Mounia lorsque celle-ci a frôlé la mort en donnant naissance à leur fille Neïla. Karim, à la vue de sa femme encore vivante, a commencé à répéter les mêmes mots « je ne peux pas vivre sans toi », car tout comme Maya dans *Visage Retrouvé*, il se sentait submergé par les sentiment de crainte et d'apaisement, de tristesse et de joie, d'inquiétude et de soulagement. Quel autre procédé meilleur que la répétition syntaxique pour rendre compte de l'état d'esprit aux moments d'extrême joie ou d'extrême douleurs.

Défilements de visions macabres empreintes de nostalgie. Voix d'hommes, grondements de chiens, leurs aboiements, la musique, les cris et les détonations. Des mots. *Mémoire / souvenir / Je me rappelle de rien / Je ne me souviens pas / Je n'ai rien imprimé / non / non / non* tournaient et revenaient sans cesse. Traits, lignes, couleurs, représentations animées d'humains, d'animaux, de paysage, de voitures, tout n'était qu'illusion puis, au détour des séquences, l'œil rond d'un cheval infesté de mouches. *Mémoire / souvenir / Je me rappelle de rien / Je ne me souviens pas* ont cédé la place à *Peur / Sniper / Cible / Sifflement [...], valse, délire, folie*, que quelques mots sont venus parachever, « Les fidèles de Bachir préparent les massacres de Sabra et Chatila. » (2012, p. 429)

L'extrait ci-haut, représente les images, les voix et les sons qui se défilent devant les yeux de Wahhch et ceux de son chien Mason-Dixon-Line assis côte à côte face au projecteur qui révèle à Wahhch, pour la première fois, ce qui s'est réellement passé à Sabra et Chatila. Cette description saccadée dont le narrateur c'est le chien, est présentée avec une construction phrastique morcelée, combinant à la fois la voix du narrateur, celles des témoins défilant sur l'écran (marquées par l'italique et séparées par les barres obliques) ainsi que le discours rapporté direct du journaliste « Les fidèles de Bachir préparent les massacres de Sabra et Chatila. ». La narration passe certes par la conscience

d'un animal mais ce n'est nullement la justification à cette fragmentation qui brise le texte. En effet, le recours à la fragmentation ici laisse filtrer la ré-composition de l'identité que vit Wahhch en percevant ce documentaire. Il découvre pour la première fois sa terre natale, il se remémore les atrocités qu'il avait vécu le jour des massacres. Dans sa tête germent les questions de qui il était vraiment ? est-il l'enfant de la guerre ou l'homme adulte québécois qu'il est devenu ? Plein de questions, qui ne sont certes pas explicitement formulées mais que l'on comprend en lisant le reste du texte fragmenté lui aussi.

Le recours au fragment et à l'écriture morcelée est alors une tentative de reconstruction d'une identité ou d'une unité à jamais perdue et un aveu explicite de l'impact des traumatismes sur l'individu à tel point qu'il perde sinon la parole (comme Maya dans *Visage Retrouvé*) du moins les techniques de son usages : car en voulant tout dire, la personne traumatisée finit par ne rien dire ou dire en brice ce qu'elle ressent en piétinant les règles de la grammaire. De cette écriture morcelée naît un roman qui n'est qu'une partie, aux yeux du lecteur, d'un tout inatteignable. Cette même-partie s'offre à lui en bribes successives qu'il doit organiser et assembler.

En somme, l'écriture fragmentaire ou morcelée chez les deux écrivains passe d'abord par la forme du texte qu'elle déchiquette en fragments épars mais faisant partie d'un tout. Cette écriture est loin d'être un simple choix esthétique, elle est au contraire la corporisation ou la matérialisation d'un état d'esprit tourmenté par les traumatismes, déséquilibré par les pertes et surtout instable car vacillant entre rêve et réalité, entre *ce qui s'est passé* et entre le *comment cela a pu être* s'il n'y avait pas eu cet événement tragique majeure (la guerre du Liban pour Mouawad et l'instabilité politique et militaire du pays chez Benfodil) ainsi que les malheurs du quotidien, telle la mort soudaine des êtres chers.

Il paraît en définitive que les deux écrivains aient conjugué l'effet de plusieurs procédés de morcellement, aspirant en même temps à faire de leurs univers romanesques un espace conflictuel de découpage, de collage et de recollage narratif, textuel et thématique. Cela fait, sans doute, partie de leur stratégie d'écriture qui visent certainement à pousser le lecteur vers une forme de coopération interprétative, sans laquelle il ne saurait accéder au sens véritable des œuvres. Autrement dit, cette stratégie d'écriture morcelée soumet le lecteur à une véritable activité de re-conception et ré-

organisation du corps narratif. Elle le contraint à ré-imaginer les contours, et réélaborer le plan et de combler les vides à différents niveaux. C'est ainsi que la lecture devienne un véritable travail de création ou plutôt de re-création de l'œuvre, car le lecteur se voit amené à réinventer un texte déjà inventé par un Autre.

2.1 L'identité fragmentée

Benfodil et Mouawad nous offre une représentation du Mal qui ne se manifeste pas uniquement à travers *le dire* (en disant : je souffre, par exemple) où uniquement à travers la forme du texte (tel il a été précédemment montré), cette représentation du Mal passe également par la représentation du parcours assez traumatique du personnage lui-même, qui se trouve en effet dépouillé, à cause d'atrocités qu'il a vécues, de ce qui fait d'une personne un individu : son identité. Il faut entendre par *identité*, en un premier plan, l'ensemble des informations basiques pouvant nous renseigner sur une personne, à savoir : le nom, le prénom, la nationalité et le genre biologique. Or, dans ce présent travail, nous ne nous limiterons pas à cette définition assez rudimentaire de *l'identité*. Nous la considérerons, par ailleurs, sous un autre angle, encore plus profond : celui englobant le vécu de la personne ou du personnage concerné, ses ressentis, ses convictions et son idéologie. Dans notre corpus, *l'identité* prend une place prépondérante : il y a des personnages qui se cherchent et d'autres qui refusent qui ils sont. Dans les deux cas, l'on assiste à une tentative de reconquête d'identités perdues à tout jamais ou retrouvées au bout du chemin. Pour rendre compte de cette quête ou reconquête de l'identité, Benfodil et Mouawad trouvent dans le fragment la voie incontournable à emprunter en ce qu'il offre comme possibilités infinies de se dire sans se soumettre à un ordre logique, chronologique ou séquentiel de la narration traditionnelle.

La fragmentation renvoie, tel que l'affirme Susini-Anastopoulos dans son livre *L'écriture fragmentaire*, à « la désintégration et à la dispersion ; désintégration de l'unité par l'action de brisement, et dispersion des éclats d'une unité abstraite ou physique démantelée » (Susini-Anastopoulos, 1997). Elle est de ce fait la mieux adaptée pour parler de l'histoire douloureuse de personnages traqués par la guerre et poussés vers les abîmes de l'exil (*Anima/ Visage Retrouvé*) ou celle de ceux traumatisés par une violence politique (*Body Writing*) ou tout simplement de la violence au sein de leurs familles (*Archéologie du chaos*). La brisure et l'absence de chronologie qui habitent les textes benfodiliens et mouawadiens participent justement à la matérialisation d'une d'identité fragmentée, et de

ce fait la corporisation d'un Mal qui ne relève plus de l'ordre de *la souffrance collective* mais qui se présente désormais comme un Mal individuel, subjectivé, vécu par tout un chacun différemment : pendant les crises tragiques collectives, on les vit certes ensemble mais on y réagit individuellement et on les conçoit subjectivement.

Tel avancé plus loin, ce qui constitue l'identité en premier abord est bien le nom et le prénom. Or, ces représentants premiers de l'identité se trouvent également anéantis dans les romans de notre corpus, et ce pour affirmer la fragilité de l'identité face au Mal et à la douleur. Wahnch par exemple, dans *Anima*, qui a vécu presque toute sa vie au Canada avec sa famille adoptive qui lui avait donné le nom Wahnch Debch : Wahnch le prénom et Debch le nom de famille, découvre au fil du récit, par bribes, le sens de son nom qu'il a toujours ignoré ainsi que toute l'histoire qui se cache derrière ce nom et ce prénom. Lui qui ne connaît pas son nom natal.

Josie a levé la tête vers le ciel dont l'obscurité révélait la densité majestueuse des étoiles.

- Debch est le nom de votre famille adoptive, n'est-ce pas ?

- Oui, je n'ai aucun moyen de connaître mon vrai nom.

- Qui vous a prénommé Wahnch ?

- Mon père adoptif.

- Vous savez ce qu'il signifie ?

- Oui. Féroce ?

- Si on veut, *Wahnch* signifie plutôt *Monstrueux*. C'est un prénom d'autant plus étrange que *Debch* signifie *Brutal*... Vous le saviez ?

- Je n'y avais jamais pensé.

- *Debch* est peut-être un dérivé de *Debs* qui, au contraire, signifie doux, sucré, puisqu'il désigne le jus du caroubier. Au Liban, *Debs* est un nom très fréquent parmi la communauté chrétienne, alors que *Debch* est très rare. Personne ne s'appelle ainsi. Au Liban du moins.

- C'est peut-être un surnom, a dit Jean.

Wahnch n'a pas répondu. Une ombre a voilé son front, altérant son visage. Son regard s'est défait. (2012, p. 423)

Pendant toute la période qu'il avait vécu avec sa famille adoptive, on lui a fait croire que son prénom Wahnch viens de l'arabe et signifie *le féroce*, alors qu'en vérité cela signifie *le monstrueux/le monstre* ; on l'avait persuadé qu'on l'avait nommé ainsi parce qu'il est sorti du ventre de la guerre, parce qu'il avait survécu à tant de brutalités. Mais on ne lui avait jamais expliqué le sens de leur nom de famille *Debch*. Au court de sa quête de l'assassin de sa femme, il découvre, par morceaux, les fragments d'une identité : son identité qu'on lui avait toujours cachée. Il découvre la vraie motivation derrière le choix de ce nom et prénom, qui renvoie certainement à la brutalité de la guerre,

plus encore à celle de son père adoptif qui se surnommait lui-même Maroun El Debch car il était le chef des milices chrétiennes qui ont massacrés les palestiniens dans les camps de Sabra et Chatila, et il était celui qui avait tué, violé et torturé de sang-froid et fierté les membres de la famille biologique de Wahhch.

- Vous l'appeliez Wahhch el Debch, n'est-ce pas ?
- Oui. Maroun kén baddô ykoun awhhach wâhhad.
- Maroun voulait être le plus sauvage.
- Kén baddô ykoun « Légende ». Metl Batman.
- Il voulait devenir comme Batman. Une légende.
- Est-ce que vous connaissez son vrai nom? Le nom qu'il avait avant d'être surnommé Debch ?
- Ma betzakkar...
- Il ne se souvient pas...
- Et est-ce qu'il est devenu une légende ?
- Ma ba'rif eza fina n-sammiya légende...
- Il ne sait pas si on peut appeler ça une légende...
- C'est-à-dire ?
- Il est entré et il a tué...
- Oui, mais vous êtes tous entrés et vous avez tous tué...
- Bass houwé esmo Wahhch el Debch...
- Mais il s'appelait Wahhch el Debch.
- Il a été digne de son nom, c'est ça ?
- Oui.
- Il a réussi ?
- Akîd !
- Bien sûr ! (2012, pp. 450- 451)

Wahhch découvre par la même occasion que son père adoptif ne l'avait pas sauvé pour lui assurer la vie, il l'avait plutôt sauvé pour assouvir un besoin de paternité qu'il ne pouvait assouvir autrement parce qu'il était stérile, et au Liban d'autrefois, un homme stérile n'est pas considéré comme assez virile.

- Mais pourquoi ! Pourquoi il l'a sauvé ? Pourquoi il ne l'a pas tué avec sa famille, pourquoi il l'a séparé ?
- Parce que Maroun voulait un garçon. Kén 'endo benténn, bass ma kén 'endo sabé.
- Il avait déjà deux filles et il voulait un fils.
- El rejjél bala sabé, yallé bass byijî banétt, mech rejjél.
- Un homme qui ne donne pas de garçon, qui ne donne que des filles, ce n'est pas un homme.
- Je ne comprends pas.
- 'Aqîm.
- Stérile ?
- Stérile. Oui.
- Mais non ! Il a deux filles, vous venez de le dire, il ne peut pas être stérile !

- Mech banétô...
- Il dit que ce ne sont pas ses filles...
- Maroun kén baddô ykoun abadâyy. Bass kén 'aqîm.
- Maroun voulait être viril. Mais il était stérile.
- Atal el hakim yallé allô yéha.
- Il a tué le médecin qui le lui a annoncé.
- Banéto, henné banétt Khady.
- Les filles, ce sont les filles de son frère.
- Lamma khayyo métt, Maroun tjawwaz mart khayyo.
- Quand son frère est mort, il a épousé sa belle-sœur.
- Bass ma kén fi sabé.
- Mais son frère n'avait fait que deux filles.
- Akhad e-ssabé, w harab...
- Il a pris le garçon et il s'est enfui.
- ... Comment il s'appelait ?... Son frère Issâm, sa sœur Hala, mais lui... le garçon... le fils de l'homme... Comment il s'appelait... ?
- Ma ba'rif.
- Il ne sait pas.
- Ma ba'rif la enno ma hhadann 'ayyattlo, ma hhadann sammé.
- Le garçon, on ne connaît pas son nom parce que personne ne l'a appelé par son nom. Wahhch a voulu avaler sa salive mais sa gorge, trop-nouée, ne parvenait pas à déglutir. Rien, à l'heure des-noirceurs, ne peut espérer franchir l'isthme du gosier. (2012, pp. 461-462)

Nous avons dit plus haut que Wahhch découvre son identité morcelée par bribes car sa découverte ne s'arrête pas là. En effet, il apprend également que ses sœurs, soi-disant les filles de ses parents adoptifs ne sont pas les filles de son père mais celles de sa mère adoptive uniquement. Elles sont les filles du frère de Maroun Debch, quand ce dernier est décédé Maroun a épousé la femme de son frère et a adopté Wahhch pour construire un semblant de famille qu'il ne pouvait avoir autrement. En revanche, et malgré la découverte de cette vérité qui fait plus de mal qu'elle n'apaise, Wahhch reste quand bien même sur sa faim : il n'a pas pu connaître son vrai prénom natal, il a su qu'il avait un frère aîné qui s'appelait Isaam et une sœur qui s'appelait Hala et qu'il était le cadet de la famille. L'accès à cette vérité est offert à Wahhch par morceaux, par fragments. Le lecteur rassemble, lui aussi, les pièces du puzzle en fragments en même temps que Wahhch. Le bilinguisme qui jonche le texte et les intrusions du traducteur pour traduire de l'arabe au français à Wahhch et par la même occasion aux lecteurs non arabophones, est aussi une forme de fragmentation qui marque les fissures dont souffre l'identité de Wahhch, lui qui ne connaît ni son prénom, ni son nom, ni sa terre natale, ni sa langue maternelle, et il ne les connaîtra jamais. À travers la fragmentation du récit d'*Anima* l'on

accède à une quête d'identité assouvie à moitié, car le reste gît à tout jamais sous les décombres des massacres de Sabra et Chatila et n'a jamais été déniché.

Dans *Archéologie du chaos*, les personnages souffrent également d'une identité fragmentée qui n'est cependant pas liée à leur nom et prénom mais plus globalement à leur vécu et leur vision du monde. Marwan K, l'écrivain d'*Archéologie du chaos (amoureux)* (l'œuvre dans la fiction) souffre de ce qu'on peut appeler *le syndrome des riches*. Il vient d'une famille aisée dont le père est un dignitaire haut placé. Il vivait dans une grande villa et ne fréquentait que les lieux que fréquentent les riches à Alger : *club des pins*. Avec tout ce bien matériel qu'il possédait, il se sentait incomplet, ayant une vie dépourvue de sens. Parmi les causes qui le poussent à avoir ce sentiment du non-sens de la vie, est qu'il se voit *laid*. Il s'enferme alors dans une colocation d'un studio avec son ami et commence à creuser dans le passé de sa mère libanaise, à la recherche de sa famille maternelle dont sa mère refuse de parler. Il découvre qu'il a deux cousines de sa tante maternelle et il tombe fou amoureux de l'une d'elle, lui parlant uniquement à travers un écran par messages. Il se sent donc aimé pour la première fois par une femme en dépit de sa laideur physique. C'est ainsi qu'il se met à écrire, il écrit *Archéologie du Chaos (amoureux)* en peignant son alter-égo Yacine Nabolci comme personnage principal, il lui confère toutes les qualités d'une vie différente à la sienne tel que la beauté physique, mais il lui lègue sa vision du monde, son amour pour la philosophie et pour l'écriture. Il efface ainsi son identité dont il refuse le vécu et se crée une autre grâce à l'écriture. Mais quelle écriture ? il se livre à une écriture fragmentaire d'un roman sous forme de carnet de bord, où l'on assiste tantôt au récit de son personnage Yacine tantôt au sien écrit en italique. Cette fragmentation des voix narratives s'allie également au morcellement dans la construction phrastique et à la répétition syntaxique (dont nous avons expliqué le rôle *supra*). La fragmentation permet ainsi à Marwan K et par conséquent à Benfodil de rendre compte d'une identité instable, vacillante entre réalité et expectations ; une identité qui n'arrive pas à se livrer autrement qu'en fragment car c'est ce dernier qui lui permet de se matérialiser, de prendre forme ou plutôt corps. En écrivant en fragments, l'auteur dessine les pièces d'un puzzle dont il incombe au lecteur de les rassembler pour saisir au mieux la douleur existentielle et l'instabilité émotionnelle dont souffrent les personnages. *Archéologie du chaos (amoureux)* est le récit d'un amour enterrer sous les décombres de la guerre libanaise et de la souffrance existentielle : car la cousine meurt et Marwan K se suicide.

En somme, à travers les écrits fragmentaires de Mouawad et de Benfodil, on se rapproche de plus en plus du sens de l'identité face au Mal, telle que nous la concevons : une entité qui demeure insaisissable partout, même à l'imagination la plus habile. Le projet d'écriture qui sous-tend les romans, se présente comme une tentative vaine de reconstruction de l'identité par la jonction de plusieurs vérités amères. « le fragment fonctionne ainsi comme métonymie » (Susini-Anastopoulos, 1997, p. 2) : de la partie vers le tout, car ce sont bien ces parties fragmentées des identités perturbées qui ont fait naître les romans ; et du tout vers la partie car les romans essaient de redonner forme à ses fragments de vie éparpillée. La superposition de plusieurs voix ou de plusieurs récits qui font évoluer des personnages venus du passé et/ou ceux appartenant au présent, offre au lecteur un univers narratif foisonnant, mouvant et instable tout en lui offrant un panorama global sur une réalité douloureuse devenue plurielle et d'un Mal collectif devenu subjectif et individuel, grâce à l'écriture.

2.2 La temporalité fragmentée

En plus de la problématique de l'identité, Benfodil et Mouawad explorent également la problématique du passé, celle de la mémoire⁵⁸ et de la perte du sens. Les récits, décousus, sont racontés à travers les perspectives narratives d'une multitude de personnages ce qui fait des romans de véritables labyrinthes. Les titres de chacun des romans communiquent justement cette métaphore qui met sur un même pied d'égalité la vie, la douleur et la perte. En effet, dans le titre *Anima*, on peut lire *animal*, *animalité* par opposition à *humain* ou *humanité* (si l'on écarte les antonymes *spiritualité* et *végétalité*) ; dans *Visage Retrouvé* on peut lire la perte ; dans *Body Writing* c'est l'écriture du corps qui se révèle à nous, on peut y voir la douleur de l'écriture sur la chaire au sens propre ; quand à *Archéologie du chaos* on peut y lire la déception, la perte et le retour au passé. Les romans de notre corpus sont également une longue méditation sur la subjectivité de la réalité et le Mal (comment la réalité et le Mal sont-ils perçus par les auteurs ainsi que leurs différents personnages ?) Les changements de perspectives narratives et les sauts temporels, en *avant* comme en *arrière* attestent de la manière dans ces derniers [la réalité et le Mal] peuvent changer en fonction de l'angle d'observation.

⁵⁸ Voir chapitre I : *Archéologie Du Mal : Mémoire, Exil Et Mort*

En fait, pour Wahab dans *Visage Retrouvé*, le temps n'est pas une simple suite chronologique de dates et d'événements, il est plutôt une entité décisive, tranchante, ayant son mot à dire. Le temps d'avant la guerre et celui d'après la guerre n'est plus le même ; le temps *d'avant la lettre* de sa tante et *d'après la lettre* n'est plus le même. Le temps de son enfance, son adolescence et son âge adulte n'est plus le même. *Visage Retrouvé* qui se divise en trois parties dont la première s'intitule *Avant la lettre* et qui comporte un seul chapitre intitulé *le temps*, expose effectivement, comment Wahab perçoit le changement du temps affecté par les événements de la guerre et de l'exil selon sa conscience et sa perception d'enfant. Dans ce chapitre, la parole est donnée au *temps* qui s'exprime par la bouche de Wahab enfant car « jamais personne n'a entendu la voix du temps » (2002, p. 15). Le récit de Wahab est segmenté en plusieurs sous-récits reliés entre eux par des ellipses qu'il incombe au lecteur d'imaginer. Ces sous-récits ou plutôt sous-chapitres (non intitulés) débutent toujours sur une nouvelle page et commencent par l'évocation de l'âge de Wahab au moment du témoignage qu'il fait à la manière d'un journal intime, et se terminent tous par : « le temps passe » :

1. JE SUIS NÉ il n'y a pas longtemps [...] le temps passe. P16
2. J'AI CINQ ANS [...] le temps passe. P17
3. SUR LA BANQUETTE ARRIÈRE de la voiture de mon père mon frère ma sœur et moi. [...] le temps passe, il passe... P18
4. J'AI SIX ANS [...] le temps passe. PP. 19-20
5. J'AI SEPT ANS depuis hier [...] Il n'y a plus rien, plus de lumière, plus de beauté, plus de beauté. PP. 21-24
6. LE TEMPS NE PASSE PLUS de la même manière.[...] Le temps passe, mais je ne sais plus comment. PP ; 25-26
7. J'AI SEPT ANS ET NOUS SOMMES dans la chambre la plus sûre de notre maison de la montagne.[...] le temps, à coups d'obus, a fini par passe, sortir de son embouteillage de douleur, il s'est anesthésié, il a congelé ses souvenirs. Le temps est une poule à qui l'on a tranché la tête. C'est mieux comme ça. n pas e, mais je ne me souviens plus de rien. Je ne fais plus attention à rien. Je suis un , un enfant irresponsable. Demain, on prend l'avion. Un pays lointain et pluvieux m'attend. Je voudrais tellement ne plus dire «je», ne plus m'occuper de rien. Je voudrais tellement que quelqu'un dise « il » pour moi. Qu'on me débarrasse. PP. 27-29

Tel montré dans les exemples *supra*, les récits de 1 à 4 témoignent du mouvement naturel du temps selon la perception de Wahab enfant, lui qui ne se souciait que de ses jeux et de guerres imaginaires qu'il menait contre des gnomes invisibles. Le temps pour lui était ces moments de joie qu'il passait dans son monde imaginaire sans l'intrusion d'adultes pour qui le temps est présenté tout autrement. Wahab ne comprenait pas pourquoi les adultes entretenaient une relation compliquée avec le temps, car pour sa

conscience d'enfant « le temps passe et puis c'est tout ». À partir du sous-chapitre 5 jusqu'au 7^{ème}, la guerre civile pointe son nez, Wahab assiste à un génocide et depuis, la femme aux membres de bois hante ses jours et ses nuits et le temps ne passe plus. Car, le sentiment de la perte, de la douleur, du Mal et surtout de l'incapacité agissent sur sa perception de la réalité et par conséquent celle du temps.

Le temps passait, mais pour Wahab, son passage avait pris une tournure différente: il n'était plus cette ligne droite et plane faisant tenir, telle une infinité de perles sur le fil du collier, toutes les réalités ciselées de sa vie: maison, école, devoirs, télévision, examens, jeux, récréation. Au contraire. Il était à présent ce soulèvement furieux d'une tempête nocturne aux confins de glace d'un océan ravagé. Des vagues en lames de rasoir. Le chaos. Le temps lui montrait sa véritable figure. (2002, p. 148)

Dans les deux parties suivantes du roman, intitulées *Premier livre* et *Deuxième livre*, on a accès à la perception adulte de Wahab ; une perception hantée par le visage de la guerre (celui de la femme aux membre de bois) qui altère sa réalité, son imagination ainsi que sa notion du temps qui signifie désormais le rapprochement pas à pas de la mort, car le temps pour lui est devenue « comme un couteau planté dans la gorge » (2002, p. 148) si on le retire, on meurt et si on le laisse, on meurt aussi peu à peu vidé de son sang. Ainsi, le va-et-vient entre les passé et le présent, les rêveries et la réalité, amènent Wahab à retrouver le visage perdu de sa mère en en recollant les morceaux telles les pièces d'un puzzle.

De surcroit, l'écriture fragmentaire dans les 4 romans de notre corpus, renforce l'idée d'une unité qui est, sinon difficile, du moins quasiment impossible à atteindre ou à définir. Les récits qui se déroulent de manière discontinue dans le temps, créent une sensation de confusion et de désordre. *Archéologie du chaos* qui jongle entre le récit de Marwan K et de celui de son personnage fictif Yacine Nabolci, offre au lecteur deux lignes temporelles différentes : celle de la vie de Marwan K et celle de la vie de Yacine Nabolci. Ces deux lignes se rejoignent à multiples reprises, ce qui est évident car Yacine Nabolci est l'alter-égo de son écrivain. Ce chevauchement de deux lignes temporelles confortés par des sauts dans le passé, des retours brutaux au présent et des projections inattendues au futur, désoriente le lecteur. L'objectif de cette approche est sans aucun doute de transmettre de la manière la plus authentique possible les expériences des personnages, qui se trouvent souvent perdus ou confrontés à des questions existentielles insolubles. L'écriture devient pour les 6 personnages principaux de notre corpus - à savoir Wahhch, Wahab, Karim Fatimi, Mounia, Yacine Nabolci et Marwan K- le moyen de

réflexion privilégié pour se représenter leur réalité amère, questionner l'origine du Mal qui les entoure et se questionner sur le sens de leur propre existence.

Anima qui se divise en quatre parties intitulées en latin : « BETIÆ VERÆ »⁵⁹, « BESTIÆ FABULOSÆ »⁶⁰, « CANIS LUPUS LUPUS »⁶¹, « HOMO SAPIENS SAPIENS »⁶² » retrace le parcours de vie de Wahhch relaté par 54 animaux différents dans les deux premières parties, dans la troisième partie par le chien Mason-Dixon-Line qui a sauvé Wahhch ; quant à la quatrième partie, l'intrusion de son narrateur bouleverse le lecteur du roman car sa prise de parole remet en question les voix narratives des parties précédentes. En effet, la narration dans « HOMO SAPIENS SAPIENS » (la dernière partie) est léguée, comme son nom l'indique, à un humain : le Médecin Coroner Aubert Chagnon qui était responsable de l'enquête sur le meurtre de Léonie (la femme de Wahhch) au début du livre. Sa prise de parole commence ainsi :

Les événements que je vais tenter de rapporter sont survenus il y a plus d'une année, pas très longtemps après le décès de ma femme, mais bien avant que ne me parvienne, par colis postal, le manuscrit du texte qui précède. (2012, p. 471)

À partir de ce premier paragraphe, l'on découvre que les trois premières parties sont en fait le manuscrit de Wahhch qu'il a écrit quand la quête de l'assassin de sa femme et de celui de sa famille biologique avaient pris fin. Wahhch n'a cependant pas révélé dans son manuscrit ce qui s'est réellement arrivé à son père adoptive (l'assassin de sa famille), il a tout simplement laissé des instructions au coroner pour qu'il puisse trouver le lieu du cadavre. À partir de cette partie « Homo Sapiens Sapiens » les voix et les perspectives narratives des animaux dans les 3 premières parties se révèlent être le fruit de l'imagination de Wahhch et l'on accède à ce que nous pourrions appeler *la 3^{ème} souche de la narration* : la première étant celle assumée par l'auteur en dehors de la fiction, la deuxième celle de Wahhch en tant que narrateur principal et la dernière celle des animaux à qui Wahhch a légué sa parole. Le but de ce chevauchement narratif est peut-être de rendre compte d'une mémoire incertaine car endommagée par tant de douleur

⁵⁹ Qui signifie en français « animaux réels » ou « vraies bêtes »

⁶⁰ Qui signifie en français « animaux fabuleux » ou « bêtes mythiques »

⁶¹ Qui signifie en français « le loup gris » ou « loup chien ». C'est le nom scientifique de la sous-espèce de loup gris qui habite notamment l'Europe et certaines régions amérindiennes.

⁶² Qui signifie en français tout simplement « être humain moderne » ou « homme moderne ». C'est une désignation scientifique de notre espèce, *Homo sapiens*, qui est la seule espèce humaine vivante aujourd'hui. Le terme « sapiens sapiens » met en évidence notre capacité à la pensée réfléchie et à l'intelligence.

au passé et au présent. Le retour à l'écriture d'un manuscrit affirme le pouvoir de l'écrit à dire l'indicible à l'oral. Et par conséquent de représenter les contours d'un Mal non palpable.

Par ailleurs, la narration désordonnée échoue à démêler les contours flous d'une mémoire incertaine. Dans notre corpus, la mémoire occupe une place de choix en tant que terrain propice au morcellement, que ce soit le morcellement d'un présent qui n'est pas proprement vécu (tel le cas de Karim Fatimi et de Marwan K) ou le morcellement d'un passé qui continue de hanter (tel le cas de Wahhch, Wahab et Yacine Nabolci). Ainsi, l'existence des personnages oscille sans cesse entre le passé et le présent, vraisemblablement dans le but de remettre en question le concept même de la temporalité dans la narration des événements. Les textes expriment précisément cette intention de remettre en question la manière dont le temps est traité au sein des œuvres de fiction : pourquoi s'en tenir à une imitation chronologique désormais obsolète, alors que les fragments offrent des possibilités infinies ? Le rejet de l'ordre chronologique classique des romans réalistes entraîne également une modification de la causalité narrative : une action ne déclenche pas automatiquement une autre, du moins pas selon une logique de temporalité linéaire.

Revenir sur la thématique de la mémoire dans le contexte de l'écriture fragmentaire soulève des questions complexes et paradoxales : est-ce le texte qui morcelle la mémoire, ou bien est-ce la nature évasive et incertaine de la mémoire qui impose l'usage du fragment comme seul moyen possible de représentation ? Le flou prédomine inévitablement lorsque l'on évoque un événement passé en l'absence d'un support objectif et fiable. Cette ambiguïté empêche l'individu (dans notre cas le personnage souffrant) d'avoir un contrôle réel sur sa propre vie, ou du moins sur ce qu'il pense être sa vie, car il ne dispose d'aucune certitude que les fragments qui remontent à sa conscience ont déjà existé en dehors de son esprit. Ainsi les réalités se mélangent : les rêves et la vraie vie ne font qu'un. Tel le passage suivant où Wahab adulte, assis dans un bus, revoit soudainement les scènes horribles auxquelles il avait assisté enfant : l'attentat sur un autobus au Liban.

J'attends. L'autobus boîte jusqu'à l'arrêt, mais le feu tourne au rouge. Je regarde le chauffeur qui prend quelque chose de chaud. [...] Je respire fort dans mon foulard pour que la buée qui sort de ma bouche me réchauffe le nez. L'autobus ne bouge pas. C'est à tuer tout le monde. À poser des bombes. Avant, il y avait le soleil. Mais quand ? Quand ?

[...] Je suis frère jumeau d'une guerre civile qui a ravagé le pays de ma naissance. (2002, pp. 192-193)

Progressivement, le texte lui-même finit par refléter cette relation complexe entre la mémoire et le fragment. Tous deux privent de la possibilité de construire une image cohérente du monde, et tous deux permettent aux événements de se former et de se déformer indéfiniment.

De plus, la discontinuité palpable qui régit la dispersion des fragments narratifs peut être comparée à un chaos complet ; aucune règle n'orchestre la logique de la séquence ou la longueur des fragments. En fait, le fragment lui-même peut parfois prendre la forme d'une narration autonome. Tel est le cas des fragments dans *Body Writing* et notamment ceux qui représente les écrits de Karim Fatimi de son vivant (figure 1) : ils se lisent comme des textes entiers, clos sur eux même ; comme ils se lisent également comme faisant partie d'un tout ayant un sens encore plus grand.

Une telle observation nous conduit à conclure que le court récit est à la fois une entité complète et un fragment. Il est complet car il semble autonome, c'est-à-dire qu'il possède un début et une fin qui sont au-delà du simple sens textuel, et il peut être pleinement compris sans nécessiter la poursuite de la lecture du roman pour trouver des réponses éventuelles. D'un autre côté, il est également un fragment car il fait partie d'un ensemble plus vaste, à savoir l'ensemble du roman auquel il contribue à sa construction. Le fait de réduire un texte complet, à la fois en termes de sens et de forme, à l'état de fragment lui confère un statut intrinsèquement problématique, voire paradoxal. Cela souligne encore une fois le contrat de lecture implicite et déroutant que l'auteur établit avec son lecteur. Ce contrat oblige le lecteur à coopérer, ce qui peut sembler contraignant à première vue, mais qui élargit en réalité les horizons de ses interprétations.

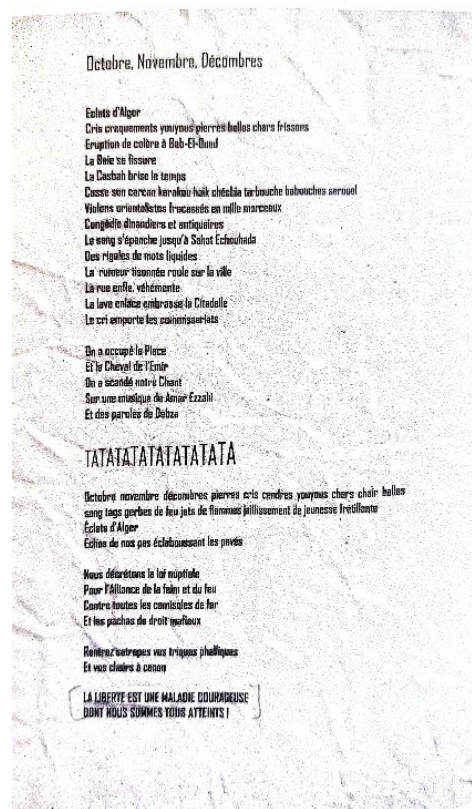


Figure 1 : Benfodil, *Body Writing*, p62

2.2.1 Les points de suspension

Vouloir définir les caractéristiques principales de la poétique benfodilienne et mouawadienne, nécessite une analyse attentive de la manière dont ils se servent de la ponctuation. Par exemple, l'emploi fréquent des points d'interrogation et d'exclamation crée, lors de la lecture, une impression de spontanéité dans le discours et la narration. Il donne l'impression que les mots s'écoulent naturellement sur les pages, plutôt que de découler d'une réflexion préalable formelle⁶³. L'examen des effets narratifs et discursifs de la ponctuation dans l'œuvre de Benfodil et de Mouawad conduit certainement à une recherche fructueuse, car elle est liée à des concepts importants tels que le style, la poétique et même la vision du monde. Dans notre cas, nous nous concentrerons exclusivement sur l'étude des points de suspension, afin de mettre en évidence leur contribution à l'atmosphère générale de fragmentation dans les récits et par conséquent leur participation à la représentation du Mal.

Dans cette perspective, les romans de notre corpus se caractérisent par un usage plus fréquent des points de suspension. Les occurrences de ce signe sont respectivement de (550) dans *Body Writing*, (419) dans *Archéologie du chaos*, (341) dans *Visage Retrouvé*, et (291) dans *Anima*. Cette différence quantitative est notable car elle ne peut pas être attribuée à une différence de volume entre les quatre romans. De plus, selon notre analyse, le phénomène de la fragmentation trouve son expression la plus complète dans ces quatre romans, car ils ne se limitent pas à la simple division en chapitres, devenue une pratique courante, mais intègrent cette particularité scripturale (les points de suspension) à d'autres niveaux, parfois plus au moins explicites. Par conséquent, il est légitime de se demander s'il existe un lien potentiel de cause à effet entre la notion du Mal et ces deux observations, à savoir la fragmentation et les points de suspension.

La valeur du signe en trois points repose largement sur sa capacité à exprimer une latence :

[...] le signe en trois points fait apparaître que quelque chose est susceptible d'apparaître. La latence dit à la fois la présence et l'absence, le retrait et l'ajout, le mouvement et la coupure. Et constitue un point de départ vers le déchiffrement de l'énigme en trois points. (Rault, 2015, p. 53)

⁶³ Nous ne rejetons pas l'idée que l'effet de spontanéité puisse découler lui-même d'une préparation minutieuse antérieure.

Contrairement au point final qui marque une fin définitive, les points de suspension évoquent un achèvement manqué, laissant ainsi entendre la possibilité d'une réalisation future qui peut ou non se produire. Les points de suspension expriment donc paradoxalement l'absence effective d'une partie du discours en suggérant sa présence potentielle, c'est-à-dire une existence virtuelle et hypothétique d'un segment non exprimé. Lorsqu'ils sont intégrés au discours, ces points trahissent une persistance sous-jacente dans l'énonciation, même au moment où le discours est physiquement terminé. Ce signe, en tant que reflet d'une énonciation incomplète, participe ainsi à la fragmentation en mettant en lumière ce qui aurait pu être dit mais ne l'a pas été. L'usage des points de suspension dans notre corpus semble répondre vraisemblablement aux mêmes intentions que leur utilisation en littérature de manière générale.

Le point de suspension, à partir de la notion intuitive de manque (notion trop orientée du côté du figement, du négatif), s'inscrit a contrario dans celle de l'excès et de la labilité. L'excès va de pair avec la labilité: labilité du sens, labilité du sujet. Tout le spectre sémantique du mouvant, du fuyant, de ce qui échappe continuellement est convoqué avec l'intrusion du signe. (Rault, 2015, pp. 56-57)

Dans son essai intitulé *Poétique du point de suspension*, Julien Rault les résume sous l'égide de trois type d'excès, dans la mesure où ils permettent de dépasser trois niveaux discursifs : « *excès syntaxique* (il excède la phrase et sa clôture), *excès énonciatif* (il excède le dit), *excès sémantique* (il excède le sens) » (2015, p. 58). En effet, au premier niveau, les points de suspension permettent à l'énonciation de dépasser les limites textuelles de l'énoncé, se poursuivant au-delà de l'espace physique de la page. « Les trois points introduisent une forme de *mi-dire*, entre le point de la présence et de l'évidence et le blanc de l'absence et de l'indécidable. » (2015, p. 59). Ce *défaut du dire*, en empruntant le terme à Authier-Revuz ⁶⁴, peut être attribué au caractère impossible ou inutile du segment manquant, comme dans le cas d'une énumération trop longue ou déjà connue de l'interlocuteur, par exemple. La phrase ne peut être véritablement close qu'après la mention du dernier élément de la liste : « J'ai l'impression de pénétrer dans ta tombe⁶⁵. Non. Pas ça. Assez ! Les tombes, les rites mortuaires, les regards embués, les visages fripés, les mines déconfites, les formules émues, les encensoirs puant la mort ...⁶⁶ » (2018, p. 14) Mounia ici essaie d'enterrer sa douleur sous les couches des journaux intimes

⁶⁴ Authier-Revuz J., « Défaut du dire, dire du défaut: les mots du silence », *LINX*, n° 8, 1996, p. 25-40.

⁶⁵ La rature ici est de l'écrivain.

⁶⁶ Le soulignement est de nous-même.

exhumés de son défunt mari, en énumérant tout ce qui la dégoûte ou lui fait mal dans les traditions funéraires et l'atmosphère morose qui y règne. Les trois points de suspension marquent ici la continuité de la douleur au-delà des mots.

Au deuxième niveau, c'est cette fois-ci le contenu de ce qui est exprimé qui est surpassé par un non-dit naturellement implicite, que les trois points servent à insinuer. Le *défaut du dire* pourrait, à titre d'exemple et sans être exhaustif, résulter de l'évidence du segment supprimé, qui, s'il était exprimé, semblerait être une vérité banale ou une redondance. Il est donc dû au principe grammatical qui exclut l'inclusion d'éléments répétitifs ou non essentiels au message à transmettre au sein de l'énoncé. Prenons pour exemple le monologue de Wahhch quand il est rentré chez lui et a découvert le cadavre de sa femme Léonie gisant par terre dans son bain de sang, alors qu'il était sorti uniquement pour faire les courses : « Si j'étais rentré plus tôt, si je n'avais pas fait les courses... » (2012, p. 40). Cet énoncé complet, dans ce contexte, n'est ni excessivement long ni difficile à formuler dans son entièreté, contrairement à l'énumération précédemment mentionnée. Cependant, il renferme une vérité perçue comme évidente, ce qui fait qu'elle n'a pas besoin d'être explicitement énoncée. Autrement dit, les trois points ici marquent l'évidence de la pensée non-exprimée qui ressemblerait à « elle ne serait pas morte/assassinée ». De plus, le signe du latent exprime également l'indicible qui ne saurait ce dire autrement que par le silence (le vide physique sur la page dans notre cas). Il est des situations où s'exprimer est encore plus douloureux que le silence ; et il est des situations où le silence véhicule le message souhaité mieux que les mots ne sauraient le faire.

Le troisième niveau d'excès concerne en fin de compte le sens de l'énoncé. Les points de suspension ont la capacité, selon le contexte, de modifier, d'accentuer ou d'atténuer le sens d'un segment discursif donné par leur simple présence en son sein. Le non-dit découle alors d'une multitude de facteurs en lien direct avec l'objectif pragmatique du dit segment. En effet, les points de suspension peuvent exprimer :

- **L'ironie** : (chef de Brigade de la gendarmerie de La Caserne Cinq Etoiles...) (2007, p. 97) les trois points marquent ici l'ironie dans l'utilisation de l'expression « Caserne Cinq Etoiles » pour désigner le club-des-pins ;
- **L'amplification sémantique** : (Il est devenu très... comment dire... fervent.) (2012, p. 432) les points de latence laissent apparaître ici l'hésitation dans le choix

des termes de l'ancien militaire quand il décrivait Maroun Debch à son fils adoptif Wahhch. Tellement ce Maroun était brutal que les mots ne coulent pas à flot pour pouvoir le décrire ;

- **La concession** : (Non, non... c'est rien...) (2002, p. 78) les trois points de suspension marquent l'envie de Wahab de dire ce qui le tracasse à son ami ; mais comme il sait préalablement que ce dernier ne comprendra pas (car il n'a pas vécu la guerre), il opte pour un silence momentané entre ses énoncés. Un silence qui se lit comme un soupir lourd dû à l'incommunicabilité des sentiments de malaise et d'incompréhension ;
- **Etc.**

En réalité, bien que le contexte puisse orienter les possibilités interprétatives, celles-ci demeurent infinies et varient en fonction de ce que l'interlocuteur choisit pour remplir le vide. L'exemple suivant illustre bien la nature illimitée des choix possibles. Mounia, répondant au journal de son mari qui avait évoqué leur sortie à la plage El-Kadous à Alger et il l'on trouvée puante : « Pour le reste, je conserve moi aussi de cette escapade à trois (arrachée de haute lutte) le souvenir béat d'un conte écolo même si, olfactivement, il fut limite ... » (2018, p. 36). En effet, il y a une quantité potentiellement infinie de mots et de structures qui peuvent être employés pour renforcer la signification de cette déclaration. Lorsqu'il s'agit de renforcer le sens, l'astuce des points de suspension est de faire appel à l'imagination du lecteur pour envisager toutes ces possibilités de mots et de constructions : « Pour le reste, je conserve moi aussi de cette escapade à trois (arrachée de haute lutte) le souvenir béat d'un conte écolo même si, olfactivement, il fut limite répugnant/puant/ dégoûtant/ repoussant, etc. »

À partir de cette brève exploration des différentes valeurs que peuvent revêtir les points de suspension, il est possible de les énumérer en fonction de leur emplacement au sein de l'énoncé (Rault, 2015, p. 58). Julien Rault en distingue trois. En effet, les points de latence peuvent occuper les bords d'un énoncé : soit le début, soit la fin (ou les deux simultanément), tout comme ils peuvent se trouver au milieu. Dans notre corpus, les auteurs semblent particulièrement apprécier leur placement en fin d'énoncé, marquant un non-achèvement irrévocable ; ainsi que leur position médiane, qui permet, entre autres, de reprendre l'élément qui a été suspendu dans le premier fragment. À chaque occurrence, le signe du latent souligne la présence virtuelle d'un discours potentiel qu'il remplace. Selon Rault, ses fonctions se répartissent en trois catégories principales mettant en

lumière trois enjeux et effets discursifs majeurs, que nous retrouvons intégralement dans notre corpus. Les exemples que nous avons sélectionnés, ci-dessous, ont bien sûr une visée illustrative, mais ne sont jamais limitatifs :

- 1) **La suppression** : « Je prenais mon temps pendant que... J'ai des images. » (2012, p. 40)
- 2) **La suspension** : « Ce jour-là, ce fut ... ce fut mon Big Bang personnel. » (2007, p. 07)
- 3) **La supplémentation** : « Tes mots m'intriguent. Me turlupinent. J'y cherche en vain un message subliminal, un indice, un signe ... » (2018, p. 16)

L'espace de latence délimité par les trois points de suspension est physiquement court, mais virtuellement illimité. Il indique à chaque fois qu'entre ses deux extrémités, un discours manque : 1) devait se réaliser (c'est la fonction de suppression) ; 2) est en cours de réalisation (c'est la fonction de suspension) ; 3) pourrait se réaliser (la fonction de supplémentation). Dans le premier cas (la suppression), il reprend la fonction la plus élémentaire du point, qui consiste à interrompre ou couper une parole en plein élan, ce qui rend l'énoncé soit complet, soit ayant une structure lacunaire et donc, du point de vue grammatical, incorrecte. Dans le second (la suspension), l'objectif est de créer une attente interrompue, soit pour susciter la curiosité de l'interlocuteur qui prévoit la réalisation du discours, soit pour donner au locuteur le temps d'organiser son discours. Enfin, dans le troisième cas (la supplémentation), la latence concerne plutôt un énoncé syntaxiquement complet, ou du moins complet jusqu'à l'apparition du signe. Celui-ci, manifeste une valeur d'ajout qui enrichit le sens initial en introduisant un sens supplémentaire à la fois absent et présent, que le lecteur/interlocuteur doit se charger de sa production et compréhension.




Les espaces (ou les blancs) créés dans le texte par les trois points de suspension sont à la fois physiques et sémantiques. Leur effet sur la lecture, bien qu'il ne soit pas aussi radical que l'effacement direct des énoncés -comme dans le style brut de Ferdinand de Céline avec ses phrases tronquées- est au moins aussi radical en raison de leur fréquence conséquente. Dans ce sens, le lecteur est chargé de les remplir, et il lui est explicitement demandé de construire un sens en combinant les éléments dont il dispose avec ceux dont il ne dispose pas, mais qu'il doit imaginer, supposer ou inventer. En somme, Benfodil et Mouawad contraignent le lecteur à participer activement à la création

du texte en utilisant une activité créatrice dans laquelle il doit véritablement *deviner* ce que les auteurs ont voulu dire sans le dire et ce qu'ils ont voulu écrire sans l'écrire. Et c'est là où réside toute la poétique du non-dit et de la représentation de l'indicible causé par le Mal chez les deux auteurs.

L'écriture fragmentaire se caractérise justement par ce processus d'implication, où il ne s'agit plus de présenter à un lecteur passif la représentation d'un monde clos, complet et bien ordonné, mais plutôt de refléter une connaissance toujours partielle, née d'une perception lacunaire, qui ne peut dévoiler la réalité des choses que par fragments.

2.2.2 Les apports des digressions

Les romans fragmentaires, par nature non-linéaires, ont tendance à utiliser des typographies non conventionnelles. Ces dernières ont une intention réflexive visant à mettre en lumière la matérialité du texte, son statut fictionnel, afin de briser l'illusion mimétique. Ces textes, dont notre corpus fait partie, ont nécessairement une dimension plurielle qui privilégie parfois l'intégration de plusieurs éléments hétéroclites, créant ainsi ce que Jean-Pierre ZUBIATE désigne comme étant « une poétique de l'inclusion »⁶⁷. Cette inclusion peut consister en l'intégration d'un ou de plusieurs éléments graphiques, tels que :

Le dessin du chien de Wahhch dans <i>Anima</i> . P495	Les dessins de Neïla dans <i>Body Writing</i> . P13	Les dessins de Marwan K dans <i>Archéologie du chaos</i> . P77
	<p data-bbox="683 1330 1038 1357">voir Aladin prendre enfin le bus Bab El Oued-La Pointe pour venir la délivrer.</p>  <p data-bbox="683 1592 916 1619">Que la mer est belle depuis ce beivédère ! Belle et triste comme un chant funèbre.</p>	<p data-bbox="1094 1335 1522 1402">tes enchevêtrées de mes pensées. De même qu'aucune lumière n'échappe à la pesanteur écrasante des trous noirs dans le cosmos, aucune bonne humeur n'échappe de mon âme noire.</p> <p data-bbox="1110 1402 1254 1413">Un dessin de cyanure.</p> <p data-bbox="1302 1413 1310 1424">*</p> 

Naturellement, l'écriture inclusive peut faire appel à une large variété d'éléments hétéroclites, y compris des dessins, des photos, des articles de journaux, etc. nous nous limitons ici à mentionner ceux présents dans notre corpus.

⁶⁷ ZUBIATE.J (2012), « Poétique de l'Inclusion dans *L'Île Équinoxe* de Jean Fanchette », *Loxia*, n°37. PP25-38

En plus des constructions phrastiques et des idées non-ordonnées qui expriment de manière à la fois métaphorique et effective une disposition non-linéaire des fragments, les romans utilisent un procédé typique, presque canonique, de l'écriture fragmentaire : la digression.

La digression dans son étymologie et son usage antique est un artifice de composition placé dans une stratégie : il s'agit en effet, pour un orateur d'abord, un auteur ensuite, de s'éloigner du but principal de son discours pour mieux y revenir, de choisir de quitter ou rejoindre la droite voie. (Burle, 2005)

Certains pourraient soutenir, à juste titre que les digressions n'ont jamais été spécifiques aux seuls récits fragmentés, car de tout temps, les romanciers ont utilisé ce procédé (Otten, 1984). Cependant, ce qui nous importe ici, ce n'est pas tant le procédé en lui-même mais plutôt la nature des passages digressifs et leur fréquence. En effet, il semble que les écrivains du fragment ne considèrent pas les digressions comme simples pauses descriptives, à la manière des réalistes, ou comme un écart temporaire de la linéarité narrative. Au contraire, ces digressions ne sont plus perçues comme simples parenthèses permettant le développement d'un élément secondaire en dehors du récit principal (Otten, 1984) ; elles sont plutôt perçues comme l'expression d'un double refus : d'abord vis-à-vis de la linéarité, bien sûr, mais surtout vis-à-vis de la hiérarchie elle-même, au point que la distinction entre *récit principal* et *récit secondaire* devient obsolète. Dans le cas de nos deux écrivains, Benfodil et Mouawad, il y a certes refus, non pas uniquement celui d'ordre narratif mais également celui d'ordre social et politique. La non-linéarité provoquée par les fragments, leur permet de rendre compte d'une réalité tout aussi irrégulière elle aussi. Une réalité qui soi-disant, selon eux, est régit par des lois qui normalement protègent l'humain ; sauf que ces dernières ne protègent que celui qui a déjà le pouvoir économique, politique ou militaire. Le recours au fragments et à la digression pour eux est une manifestation claire d'un refus qui ne peut s'exprimer que par des mots ou *du contenu*, la forme doit y participer également pour le représenter de la façon la plus cruelle possible et surtout la plus expressive possible.

Attestera de cette digression,

1) Dans *Body Writing* :

Les extraits des romans inachevés et jamais publiés de Karim Fatimi, lorsque sa femme les a dénichés et les a intégrés dans son contre-journal-intime afin de commenter le style et les penchons littéraires de son mari. Certains de ces extraits sont introduits sans

signalement préalable pour le lecteur ; et d'autres encore, leur insertion est signalée mais ils ne sont jamais commentés par Mounia, comme si leur présence au sein de son contre-journal-intime (et par conséquent au sein du roman) n'est qu'esthétique. Il en est de même pour les dessins de Neïla, leur fille de 3 ans. Cependant, avec Benfodil, rien n'est *juste esthétique*, ces inclusions graphiques, en plus de renforcer l'effet du réel, permettent la fragmentation du texte et par la même occasion celle de la pensée. Dans un seul roman, et comme le présent et le passé se côtoient dans le texte, le lecteur accède à plusieurs consciences narratives parfois dans la même page : celle de Mounia (jeune/ adulte/ mariée/ célibataire/ photographe et mère), celle de Karim Fatimi (jeune/ adulte/ mariée/ célibataire/ astrophysicien/ écrivain/ misanthrope et père).

2) Dans *Archéologie du chaos* :

Tout le roman est considéré comme digressif. Avec une mise en abyme marquée typographiquement, où le récit enchâssant est celui de Marwan K, l'écrivain (qui s'exprime dans un carnet de bord écrit en italique) et le récit enchâssé qui est celui de Yacine Nabolci, son personnage dans le roman *Archéologie du chaos (amoureux)*. Les intrusions de Marwan K dans le récit de Yacine Nabolci sont considérés comme digressifs, car il émet des commentaires, ou parfois il ouvre une parenthèse au plein milieu du récit de Yacine pour dire une chose qui n'a aucun lien avec le texte d'*Archéologie du chaos (amoureux)* : « Amine était sûr de son coup. (*J'ai des serpents dans la tête, je dois le finir ce fils de pute de roman*) (2007, p. 45). Dès nos premiers échanges, je fus conquis. Sa grasse dépassait toute mesure, et la beauté de son esprit toutes proportions. » tel montré dans l'exemple, le passage en italique est l'intrusion de Marwan K dans le discours de son personnage Yacine Nabolci, un discours en plein élan qui a été mis en pause par l'intrusion de celui de Marwan K.

3) Dans *Anima* :

L'histoire de Wahhch qui est narrée par 54 animaux, est parsemée également par des réflexions de ces derniers, sur les humains, sur leur condition au sein d'un monde régit par le pouvoir des humains. Tous les passages où les animaux narrateurs s'égarent de la narration de l'histoire de Wahhch, sont considérés comme digressifs. Car ils brisent la structure du texte et ouvrent plusieurs brèches dans le récit qui ne durent parfois qu'une seule ligne.

Là-haut, nous tournions en rond. Nous étions affamés et le ciel, tout autant que nos cris, ne nous rassasiait plus depuis longtemps. Il nous fallait de la chair et les humains sont impossibles à dévorer. Nous tournions en rond, sur le point de nous entredéchirer quand nous l'avons aperçu. Il marchait, tête nue, le long du monumental pont métallique, indifférent à la violence du paysage, sans jamais regarder dans la profondeur, sans marquer le moindre arrêt. Nous voyons parfois des humains se jeter dans le vide, s'émiettant à la surface de l'eau, et se dissolvant dans la gueule du fleuve. Il était de ceux-là. Tous, nous avons cru à sa chute, mais il n'a pas marqué la moindre hésitation. Il refusait la mort. Il était puissant, infaillible et, mettant un pied devant l'autre, il est arrivé à l'extrémité du pont avant de s'engager dans une des bretelles de l'autoroute, sourd aux klaxons des machines qui le frôlaient à une vitesse qui dépasse notre entendement.

Cet extrait s'inscrit dans une narration chorale plus vaste, menée par les 54 animaux différents qui relatent l'histoire de Wahhch. Le point de vue singulier du goéland fait donc partie d'une mosaïque de perspectives animales sur l'existence humaine. Au-delà de simplement observer Wahhch, le goéland se livre ici à une digression réflexive sur la condition de l'être humain en général. Son regard affamé et presque anthropophage dresse un parallèle métaphorique saisissant entre la faim des oiseaux et les désirs, les manques, les pulsions qui animent et rongent les humains. Cette digression du narrateur goéland détourne ponctuellement le récit de son objet principal, Wahhch, pour ouvrir une brèche de réflexion philosophique sur l'humain. Elle met en lumière la fragilité et la violence qui sous-tendent l'existence, que Wahhch semble pouvoir transcender par sa démarche.

4) Dans *Visage Retrouvé* :

Le narrateur qui se trouve également être le personnage principal, erre dans la vie et dans son esprit. Dans un discours en plein élan sur sa vie actuelle, surgissent des souvenirs du passé qui viennent perturbées la compréhension du discours sur le présent. Les rêveries diurnes altèrent sa vision du monde qui l'entoure au point au il se sent *fou* car ne sachant plus s'il est dans la réalité ou dans le rêve : « je ne sais plus si je deviens fou ou si ma raison m'accompagne toujours » p178, disait Wahab quand ses rêveries deviennent trop envahissantes sur son instant présent.

Dans l'ensemble, les passages digressifs dans notre corpus semblent poursuivre le même objectif, à savoir ébranler la hiérarchie qui, dans les normes scripturales classiques, sépare le récit principal des éléments subsidiaires. En réalité, cette distinction est refusée au point d'être abolie. La multiplication des fils narratifs, tous bénéficiant d'un volume textuel relativement inéquivalent, rend cette hiérarchie inconcevable. Dans nos

romans, tous les récits sont à la fois principaux et secondaires, essentiels et accessoires, selon qu'ils sont considérés comme *tout* ou des *fragments*. Nos deux auteurs, en inscrivant leurs textes dans un contexte où toutes les choses d'un monde relèvent de la catégorie de la contingence, la nécessité pour eux, devient obsolète, y compris celle de la narration. Par conséquent, les auteurs peuvent inclure, sans justification, des éléments qui n'ont guère d'impact réel sur le sens général, voire qui n'ont aucun lien avec lui. Dans ce contexte, les digressions n'ont pas besoin d'être justifiées d'un point de vue scriptural ou narratif.

Effectivement, les passages mises entre parenthèses, de par leur forme, leur contenu et leur relation avec le fil conducteur des récits, donnent l'impression de n'obéir qu'à un seul critère, celui du caprice. Les auteurs semblent avoir pris en compte uniquement le paramètre du plaisir lors de leur création, à la fois, plaisir de l'écriture et celui de la lecture. Il est possible qu'ils n'aient pas trouvé de meilleure manière d'intégrer ces fragments de leurs pensées, qui sont peut-être antérieurs aux autres parties moins digressives, que de les disposer de manière arbitraire en fragments dispersés dans les romans. Nous n'avons pas l'intention de nous lancer dans une étude génétique mais plutôt d'expliquer comment les deux auteurs utilisent les digressions pour remettre en question deux principes de l'écriture classique : la linéarité des événements narrés et la subordination des récits ou passages secondaires au récit principal, et ce dans une tentative de corporaliser la représentation du Mal, lui donner une forme tangible.

En effet, la corporisation de la représentation du Mal par l'usage de digressions dans les œuvres de Benfodil et Mouawad s'opère en remettant en cause deux principes clés de l'écriture classique. D'une part, ces apartés narratifs brisent la linéarité habituelle des événements racontés, introduisant des ruptures et des bifurcations qui disloquent la structure suivie du récit principal. Le Mal se diffracte alors en une forme morcelée, fragmentée, reflétant peut-être sa nature insaisissable et diffuse. D'autre part, en ne subordonnant pas systématiquement ces digressions au fil conducteur central, les auteurs subvertissent la hiérarchie traditionnelle qui relègue les éléments secondaires à l'arrière-plan. Le Mal accède ainsi à une présence frontale, juxtaposée sur le même plan que le reste de la narration, plutôt que cantonné à un rôle d'arrière-plan. Ce faisant, les digressions confèrent au Mal une consistance charnelle, tangible, une forme éclatée et rhizomique qui se décharge des contraintes de la représentation linéaire classique.

En somme, cette remise en cause des codes narratifs traditionnels par le biais des digressions n'est qu'un exemple parmi d'autres des stratégies d'écriture déployées par Benfodil et Mouawad pour donner corps et voix à l'innommable du Mal. Car si le récit linéaire classique semble inadapté pour épouser les contours de cette réalité fuyante et insaisissable, les deux auteurs entreprennent une véritable quête formelle pour trouver les modalités d'expression les plus à même de la capter. Leur objectif est de transgresser les limites du représentable afin de faire advenir le Mal comme une présence tangible, charnelle, au plus près de son essence indicible. Au même titre que le jeu sur la linéarité narrative, l'exploitation d'une écriture fragmentaire participe pleinement de cette visée. Une autre caractéristique, tout aussi essentielle, de l'écriture fragmentaire réside dans sa capacité à véritablement altérer la perception du temps.

2.2.3 La problématique du temps

Une autre caractéristique, tout aussi essentielle, de l'écriture fragmentaire réside dans sa capacité à véritablement altérer la perception du temps. L'utilisation constantes des entrées *in media res*⁶⁸ (où l'apparition brusque) confère aux fragments de nos romans, un aspect de surgissement soudain, complètement détaché de toute notion de chronologie ou de causalité. Autrement dit, les fragments qui se superposent, parfois sans marquage typographique, donnent l'impression d'émerger de façon inopinée au milieu d'un autre fragment en cours avec lequel ils ne partagent aucun lien. Observons l'exemple suivant :

C'est sorti d'un coup. D'un geste, j'ai pris le couteau que j'avais dans la gorge, puis je le lui ai planté raide dans le trou de balle. Il n'a rien dit. Je suis allé au fond. Les couteaux qu'on a dans la gorge sont des boomerangs. On a beau les planter ailleurs, ils s'arrachent et reviennent vous traverser le cou de part en part. Et moi, je me suis retrouvé avec un couteau qui puait la merde à travers ma gorge nouée. J'ai entendu le chauffeur dire au passager assis à ses côtés : « Encore un crisse de Français ». (2002, p. 202)

Wahab adulte ici, monte dans le bus pour aller rendre visite à sa mère mourante à l'hôpital et d'un coup, sans avertissement préalable, les visions d'une autre vie, celle de son enfance pendant la guerre du Liban, surgissent de nulle part. En effet, Wahab qui imaginait, depuis tout petit, que la guerre et le temps sont : « comme un couteau planté dans la gorge » ; cette vision et cette métaphore du couteau dans la gorge a continué de le suivre et dès qu'il se sente menacer par quelqu'un, il s'imagine prendre ce couteau imaginaire et s'en servir pour se défendre. Le remarquable ici n'est pas l'histoire du

⁶⁸ Expression latine qui veut dire : au milieu des choses.

couteau mais son apparition à chaque fois soudaine et qui peut troubler la compréhension d'un lecteur non attentionné aux détails, qui ne saurait donc pas faire le lien entre le fait de monter dans le bus, se faire épier du regard par le chauffeur et, le couteau. Le lecteur se demandera certainement de quel couteau parle-t-on ? et de quelle gorge ? Cette entrée *in media res* de ce fragment, aligne le passé et le présent sur la même frise chronologique, tous les deux tournés vers la même direction : le futur. Autrement dit, le passé de Wahab qui altère sa vision du présent, influe certainement sur son futur car la vision de la guerre, du couteau planté dans la courge et de la femme aux membres de bois ne sont pas prêts à le quitter, ils le poursuivront certainement dans le futur qui, un jour, sera considéré comme son présent.

Les parties spécifiques des récits en fragments qui constituent notre corpus, ne sont pas seulement séparées par d'autres parties de récits et des parenthèses digressives, elles donnent aussi l'impression de se dérouler en parallèle, en dehors de la portée du lecteur. En d'autres termes, il semble que le temps consacré à la lecture d'un fragment serve simultanément au développement des autres ; un développement qui se produit ailleurs que dans le texte lui-même. Nos écrivains parviennent ainsi à créer des *blancs* qui ne sont pas littéralement des espaces vides visibles dans la matérialité du texte. Il serait plus approprié de les considérer comme des ellipses au sein des récits, que chaque lecteur est appelé à interpréter et à combler à sa guise en acceptant ce que Michel Butor appelle des *sauts* :

Toute narration se propose à nous comme un rythme de pleins et de vides, car non seulement il est impossible de raconter tous les événements dans une succession linéaire, mais à l'intérieur d'une séquence de donner toute la suite des faits. Nous ne vivons le temps comme continuité qu'à certains moments. De temps en temps le récit procédera par flux, mais entre ces îlots de flux, nous ferons presque sans nous en douter des énormes sauts. (Butor, 1960, p. 93)

Il en découle donc que, dans un roman construit en fragments à partir de fragments, le traitement du temps diffère nécessairement de celui d'un roman réaliste classique. La conséquence immédiate est un chevauchement chaotique des différentes temporalités de la narration, qui finit par superposer de manière arbitraire les actions, les périodes et les événements. Le présent, utilisé pour faire coexister dans la simultanéité des événements passés, présents et futurs, devient tantôt atemporel tantôt intemporel. Atemporel, car il situe ces événements en dehors du temps, à l'exemple de Mounia qui s'adresse à son mari dans son contre-journal intime au présent de l'indicatif, dans une

veine tentative de le ressusciter ou au moins apaiser la douleur de sa perte. Intemporel, car il présente ces événements comme immuables ou éternels, à l'image des réflexions sur la mort dans les 4 romans ; la mort, cette vérité intemporelle qui existera à tout jamais : dans le passé, le présent et le futur.

Par ailleurs, le temps dans notre corpus ne peut pas être considéré comme une ligne, encore moins comme une unité ; il s'articule autour d'une pluralité temporelle qui n'obéit pas à un ordre successif, mais qui s'inscrit dans une logique de synchronisation paradoxale, faisant un usage vorace de procédés scripturaux appropriés tels que les analepses⁶⁹, les prolepses⁷⁰ et les surgissements *in media res* (déjà mentionnés plus loin).

Exemple d'analepses :

Plus jeune, ce qui était pour moi l'avant ne m'appartenait pas. Il appartenait surtout à mon père, ma mère. Ma mère disait: «Avant la guerre ... le pays était beau.» El me parlait de ce pays lointain, pays des ancêtres, de cèdre et de l'eau, de montagnes et du soleil, pays perdu, pays vaincu, et moi, loin de la guerre civile, ma sœur jumelle, assis dans un coin du salon d'où j'écoutai les grand parler entre eux, j'imaginai une grande promenade ensoleillée. (2002, p. 195)

Exemple de prolepses :

« Je suis d'une race sauvage, plus tard il me le dira : Tu es d'une race sauvage, un rejeton brut de la nature. Ce sera après qu'il m'aura donné mon nom, bien après qu'il m'aura appris ce qu'est un chien, ce qu'est un mot, ce qu'est le mot chien, qui me nomme et me désigne. Nous allons côte à côte à la surface de la terre. Sous la terre il y a d'autres terres et derrière les noms il y a d'autres noms. Cela aussi il me le dira. » (2012, p. 338)

La fragmentation assurée par les analepses, les prolepses et les entrées *in media res*, devient donc une conséquence de la non-linéarité temporelle, plutôt qu'une cause. En d'autres termes, elle découle de l'incapacité à représenter le monde comme une entité cohérente participant d'une continuité quelconque, et ce à cause de tant de souffrances vécues. C'est pourquoi, dans notre corpus, l'identité, tout comme les actions, sont présentées sous forme de bribes, de moments, de fragments que l'on peut éventuellement relier dans un ordre chronologique, mais uniquement pour satisfaire un désir subjectif de

⁶⁹ « Du grec *análēpsis* qui signifie « revenir en arrière », l'analepse est un procédé littéraire qui désigne dans un récit tout épisode narratif racontant après-coup un événement qui s'est déroulé dans le passé. » (Loignon & Faerber, 2018)

⁷⁰ « Du grec *prolambanō* qui signifie « porter en avant, prendre les devants », la prolepse est un procédé littéraire qui consiste dans un récit à raconter par avance un événement ultérieur. » (Loignon & Faerber, 2018)

linéarité et d'unité, sans aucune relation avec une supposée *véritable* représentation du monde.

Le traitement de la chronologie semble être étroitement lié à la conception du monde. Étant donné que le monde, dans son ensemble, est perçu comme étant possible uniquement en raison d'une séquence arbitraire d'éléments contingents, il en va de même logiquement pour le temps. Alors que l'on admet aujourd'hui, tel que l'affirme Chaïb Samir : « que la narration chronologique dans les textes traditionnels découle en réalité d'un impératif mimétique basé sur l'expérience humaine et subjective du temps calendaire, il demeure indéniable que cette notion toujours évasive reste impossible à retranscrire de manière fidèle par le biais de la narration sans se heurter à des paradoxes insolubles. » (Chaïb, 2023). En effet, le temps du récit se trouve à l'intersection de plusieurs temporalités distinctes, que la seule perception de l'homme ne peut reproduire intégralement. En fait, les auteurs classiques eux-mêmes ont reconnu être confrontés aux incohérence d'une réalité aux multiples facettes (Del Lungo, 2003), d'où la nécessité de recourir à ce que Gérard Genette appelle les figures de l'anachronie⁷¹. Dans son ouvrage *Figure III*, il cite des titres de Balzac et de Stendhal comme exemples pour soutenir que ce serait « ridicule de présenter l'anachronie comme une rareté ou comme une invention moderne ». (Genette, 1972)

Cependant, il existe deux différences fondamentales majeures entre les récits traditionnels, qui sont anachroniques par nécessité, et les écrits fragmentaires, qui sont intrinsèquement non-chronologiques et assumés comme tels. La première distinction majeure réside dans le rejet complet, dans ces derniers, de toute représentation linéaire du temps. Autrement dit, les anachronies dans le roman traditionnel résultent tout simplement des incohérences entre les différentes temporalités coexistantes au sein d'un même récit, notamment celle de l'histoire racontée et le temps de la narration. En revanche, dans le roman fragmentaire, elles découlent d'une certaine vision du monde, elles sont le fruit de l'idéologie de l'auteur, son vécu et ses traumatismes. En effet, comme notre corpus est fragmentaire de nature, la non-linéarité du temps (les sauts en avant et en arrière) n'est pas une simple nécessité scripturale ou poétique, elle participe plutôt à transmettre une certaine vision du monde par les deux auteurs et plus encore, elle leur permet une meilleure représentation de la douleur, des malheurs et du Mal. Pour rendre

⁷¹ Les analepses et les prolepses.

compte des injustices du passé qui se répercutent sur le présent et influencent par la même occasion le futur ; les sauts dans le temps, sans logique donnée, se révèlent être le meilleur moyen. Le monde dans lequel évoluent nos personnages est un monde éparpillé, décousu, régné par une force invisible qui agit sur leur vie de façon autoritaire et imprévisible : la force du Mal est effectivement le dénominateur commun dans nos romans et est le seul élément qui peut changer le temps, le traverser.

La deuxième différence entre les romans traditionnels et fragmentaires, bien que plus subtile, réside dans le fait que, dans les romans fragmentaires, l'arbitraire de la disposition des événements (car elle est bel et bien arbitraire) est non seulement assumé, mais également revendiqué. Les mécanismes réflexifs qui rappellent le caractère fictif de l'œuvre (à savoir les anachronies, les intrusions du narrateur, etc.) mettent en lumière la subjectivité de la perception et, par conséquent, de l'ordre des événements. En d'autres termes, à travers cette fragmentation *temporelle* Benfodil et Mouawad arrivent à transmettre une vision subjective du monde et par la même occasion subjectiver le Mal lui-même. Les tragédies collectives vécues dans le passé, deviennent dans le présent comme des traumatismes individuels, perçues et racontées de façon subjective car elles influencent individuellement le cours du futur de chaque personne (ou personnage dans notre cas).

3 La réécriture : un Mal infini

L'écrivaine Marguerite Duras affirme qu'« écrire c'est ne pas pouvoir éviter de le faire » (1980, p. 24). Écrire semble également impliquer la récurrence inévitable des mêmes thèmes et motifs. En effet, cela signifie forcément, dans les écrits d'un même écrivain, le retour des mêmes personnages, la répétition des mêmes situations, et l'évolution de ces éléments dans des décors qui, même s'ils paraissent étrangers et différents en apparence, résonnent parfois jusqu'à se confondre. Écrire, donc, implique une répétition éternelle, une réécriture constante avec des modifications, des déplacements, des variations par rapport à ce qui a déjà été écrit. Dans toute l'œuvre⁷² de Benfodil et celle de Mouawad, les mêmes personnages reviennent, certes sous des noms et des conditions de vie à chaque fois différents, mais ils se partagent le même parcours, la même vision du monde, et sont habités par le même sentiment de souffrance et d'incapacité. Il est légitime alors de se demander dans quel but nos deux écrivains recourent-ils à la répétition ou à la réécriture ? Nous tâcherons d'élucider cette question, au cours de cette partie du chapitre, en s'adossant aux travaux de Madeleine Frédéric sur la répétition et ceux de Anne Garcia sur la réécriture. Pour expliquer davantage la forme de répétition telle que nous la concevons ainsi que sa relation à l'expression du Mal et sa représentation dans notre corpus, de brefs aperçus sur les autres écrits⁷³ de nos écrivains s'imposent.

D'abord, chez Benfodil, dans *Zarta*, son premier roman qui met en scène un personnage nommé Z, également appelé Zen. Ce dernier, après avoir rédigé plusieurs chroniques cinglantes critiquant vivement son pays et sa politique en place, a eu droit à de nombreux problèmes. Il décide alors, impulsivement de s'enrôler dans l'armée. Cette décision survient à un moment où le pays traverse une période extrêmement difficile. Zen se trouve plongé dans l'institution militaire, mais il éprouve des difficultés à s'adapter aux normes hiérarchiques en vigueur. Il rejette catégoriquement toute forme d'autorité.

Ensuite, dans *Le Bavardage du Seul*, le deuxième roman de Benfodil encore plus volumineux et prolifique, deux personnages principaux se dévoilent OBO et Le Patriarche. D'un côté, OBO (Ouali Ben Oualou), enraciné dans une Algérie contemporaine, et d'un autre, Le Patriarche, voyageant allègrement à travers l'Histoire.

⁷² Par œuvre nous voulons dire l'ensemble des écrits littéraires : romans et pièces de théâtre.

⁷³ Les autres récits ont déjà été amplement présentés dans le premier chapitre, voir page 53

Ils partagent avec nous leurs expériences respectives. Grâce aux déplacements incessants de ces personnages, le lecteur a l'opportunité de parcourir une Histoire partagée entre réalité et mythe. Le récit est enrichi de nombreux néologismes, qui colorent les histoires racontées avec des graphies alternatives. C'est l'occasion pour l'auteur d'aborder de manière véhémement le thème du terrorisme brutal, vu de l'intérieur. Toutes les pratiques les plus insoutenables sont abordées avec une franchise et une cruauté sans pareilles.

D'après ces brefs résumés des deux autres productions romanesques de Benfodil, la ressemblance thématique entre ces deux-là et ses écrits constituant notre corpus, est clairement notable. Autrement dit, l'expression de la souffrance, le retour en arrière, la mémoire et la critique du système politique sont les principaux thèmes souvent abordés dans l'œuvre romanesque de Benfodil. Sur le plan stylistique, le recours aux jeux de mots, aux graphies à chaque fois différentes et à la technique de la mise en abyme sont autant de procédés d'écriture misent en œuvre pour mieux expliciter et véhiculer l'idée d'une vie tourmentée par tant de malheurs.

Quant à Mouawad dans ses pièces de théâtre et notamment dans sa tétralogie *Le Sang des Promesses*, qui se compose de quatre pièces de théâtre : *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Ciels* ; nous plonge dans un univers clos et étouffant, où l'horreur surgit sous la forme de la barbarie de la guerre, tout en se mêlant à la fascination dans une quête des origines et de la conscience humaine. Pour Mouawad, le principal lien entre les trois premiers volets du *Sang des Promesses* est certainement la notion de promesse. Les guerres (qu'elles concernent le Liban, la Première Guerre mondiale ou une guerre sans nom) ainsi que l'horreur (qu'elle prenne forme de l'inceste ou du massacre) et l'amour, sont d'autres éléments communs à ces quatre pièces. Elles se présentent comme une sorte de testament de l'humanité, léguant tout ce que l'humanité renferme de plus beau mais aussi de plus insoutenable. Cette exploration des extrêmes du Bien et du Mal, de l'amour et de la haine, suscite à la fois de l'effroi et de la fascination. L'œuvre, et en particulier les trois premiers tomes, s'engouffrent au fond du cœur de l'humain qui cherche ses origines, dévoilant ainsi toutes sa noirceur. Cette quête pure, souvent liée à une promesse, conduit fréquemment vers les abysses les plus sombres. L'éléments qui relie *Ciels*, le dernier tome aux trois premiers, est l'abîme, mais la différence réside dans l'endroit où cet abîme se trouve, en l'occurrence, le terrorisme. Le terrorisme révèle, une fois de plus, l'impureté de l'âme humaine.

Ainsi *Anima* et *Visage Retrouvé* partagent clairement les mêmes thèmes que *Le Sang des Promesses*, à savoir, la quête des origines, la souffrance liée à la guerre et surtout la brutalité des humains entre eux et envers les autres espèces vivantes. Sur le plan stylistique, le recours à la réécriture est très courant chez Mouawad, il emprunte à ses écrits et à ceux d'autrui. Il semble, à première vue, impossible de comparer des romans aux pièces de théâtre sur le plan stylistique, sauf que la théâtralité est la signature de Mouawad dans toutes ses œuvres qu'elles soient romanesques ou théâtrales⁷⁴.

À partir de ce bref aperçu sur les autres écrits de Benfodil et de Mouawad, nous constatons que la répétition est le nerf moteur de la plume des deux écrivains. Les personnages tourmentés par les aléas de la vie, la guerre, le néologisme ou encore la prédominance de la thématique du Mal avec tout son champ lexical (souffrance, traumatisme, douleur, etc.) ainsi que celle du refus, sont une forme de répétition et de *réécriture interne* (nous reviendrons sur cette notion plus tard).

Ce processus de répétition et de variation, caractéristique d'une nouvelle forme de modernité depuis le Nouveau Roman, revêt chez nos deux auteurs un caractère révélateur et obsessionnel qui ne se limite pas à la simple mise en œuvre de l'« aventure de l'écriture⁷⁵ », en empruntant le terme à Jean Ricardeau. En effet, la reprise constante et la transformation des mêmes motifs contribuent ici à la création d'un univers clos et inachevé : où tout n'est que reflet, répercussion, irradiation ; où tout est un recommencement, un prolongement ; où finalement tout semble naître et subsister grâce à ce cycle sans fin d'écriture et de réécriture sans doute dans le but de trouver un sens, une origine et une fin au Mal qui s'abat sur l'humanité depuis la nuit des temps. Écrire et réécrire le Mal chez Benfodil et Mouawad est leur façon de le subjectiver.

La répétition variée, un trait distinctif des œuvres de Benfodil et de Mouawad, fascine, ensorcelle, mais aussi intrigue. Au-delà de l'effet hypnotique qu'elle engendre, on peut se demander ce qui motive ce mouvement incessant de reprise et de variation des mêmes thèmes, des mêmes images, des mêmes histoires. Selon Sylvie Bourgeois, dans

⁷⁴ La notion de théâtralité chez les deux écrivains sera pleinement traitée dans le troisième chapitre qui lui sera entièrement dédié.

⁷⁵ « Le roman n'est désormais plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture » écrivait en 1963 l'encore inconnu Jean Ricardou à propos d'un roman de Claude Ollier dans une formule réversible et éclatante de justesse qui, par sa force intrusive à venir dire l'époque, s'est imposée au fil du temps comme une citation presque sans homme, une phrase vidée de tout auteur qui, plus que de synthétiser un geste d'écrire, vient à le révéler, vient à le soulever, vient à créer ce qui allait bouleverser du 20^e siècle tout récit : le Nouveau Roman. (Faerber, 2016)

son ouvrage *Marguerite Duras : l'écriture de la réparation*, la critique associe généralement la répétition et la réécriture à la perte, au sentiment d'incomplétude, au *trauma* insurmontable, à l'indicible surtout dans un corpus entièrement construit autour du Mal, de la souffrance, de la déchirure et de l'oubli.

Réécriture et perte : (répéter pour faire revenir ce qui a disparu) c'est le cas de Mounia dans *Body Writing* qui répète sans cesse les mêmes constructions phrastiques au cours du roman, dans une veine tentative de ressusciter sans mari dont elle n'accepte pas la disparition soudaine.

Réécriture et incomplétude : (répéter pour combler un manque) c'est le cas de Marwan K, dans *Archéologie du chaos*, qui n'arrive pas à finir son roman. Il se donne donc à un véritable travail de répétition de mots, de phrases de paragraphes et ce pour combler le vide ; un vide causé, dans premier plan, par le syndrome de la page blanche et un second causé par la disparition de sa cousine bien-aimée.

Réécriture et traumatisme : (on répète ce dont on ne peut se souvenir et qui fait obstacle) c'est le cas de Wahhch, dans *Anima*, qui se lance dans une quête à la recherche de ses origines, de ses souvenirs d'enfance et de la vérité qui refuse de remonter à la surface de sa mémoire

Réécriture et indicible : la répétition témoigne de l'absence de mots appropriés pour s'exprimer) c'est le cas de Wahab, dans *Visage Retrouvé*, qui s'entête à répéter les mêmes phrases mais aussi à s'accrocher aux mêmes visions cauchemardesques qui pigmentent son récit du début jusqu'à la fin, parce qu'il n'a plus aucun autre moyen de réorganiser ses pensées altérées par le traumatisme de la guerre : il n'a plus de mots pour dire la guerre.

Bien que ces interprétations de la notion de la répétition correspondent parfaitement à ce que l'univers benfodilien et mouawadien inspire au lecteur, elles semblent cependant pouvoir être nuancées. En effet, considérer la répétition uniquement comme la manifestation d'un blocage, d'une impossibilité infiniment réitérée, d'une quête vouée à l'échec, c'est ne pas prendre en compte son aspect dynamique et créatif.

3.1 La répétition : outil d'analyse

La réécriture benfodilienne et mouawadienne est construite autour de la répétition, identique ou modifiante ; d'un déjà-écrit, déjà-vu, déjà-entendu, déjà-lu ; et sur l'insertion de ceux-ci dans un texte nouveau (ou à l'intérieur du même texte). La répétition qui consiste à faire de nouveau ou à dire de nouveau ce qui a déjà été dit, est perçue dans le langage courant comme une faute ou un pléonasme. En effet, le champ lexical lié à la répétition, regorge des termes défavorables : « Répétition constante, continuelle, fastidieuse, inutile, machinale, mécanique, monotone, stéréotypée; répétitions considérables, fréquentes, innombrables, superflues; de vaines répétitions; éviter une répétition; avoir tendance à la répétition; corriger les répétitions » (CNRTL, 2005)

Ce regard négatif courant à l'égard de la répétition revient à son opposition formelle à toute forme d'originalité et de créativité. En d'autres termes, elle laisse filtrer des marques d'ennui, du syndrome de la page blanche ou de stérilité. Dans le domaine de la stylistique, en revanche, la notion de la répétition est perçue comme une forme esthétique et elle y est considérée comme « la plus puissante des figures, seul outil vraiment fiable d'investigation, et unique structuration objectale des faits étudiés » (Bellemin-Noël, 1972). En effet, par le biais de la répétition, Benfodil et Mouawad donnent à voir et à entendre aux lecteurs un maillage textuel aux traits formels significatifs, qui auront un effet esthétique sur le simple lecteur ; et ils déclencheront l'esprit critique chez le lecteur avisé. La répétition est de ce fait *réécriture* du nouveau ou du même.

3.2 La réécriture autographe et allographe

Dans la réécriture, le processus de la répétition revêt deux formes paradoxales et complémentaires : la première repose sur la ressemblance et la deuxième repose sur la différence. Autrement dit, pour qu'il y ait réécriture, l'existence d'un texte antérieur est obligatoire (forme de ressemblance), cependant, l'emplacement de ce texte antérieur varie selon sa provenance (forme de différence) et assure sa décontextualisation. En effet, la réécriture est essentiellement de l'itération de fragments textuels appartenant à autrui (réécriture allographe) ou empruntés à soi-même (réécriture autographe) d'ouvrages antérieurs ou du même ouvrage (répétition d'un même segment textuel plusieurs fois dans un ouvrage).

La réécriture est l'action par laquelle un auteur écrit une nouvelle version d'un de ses textes, et, par métonymie, cette version elle-même. Mais la réécriture désigne aussi de façon générale, et plus vague, plus instable, toute reprise d'une œuvre antérieure, quelle qu'elle soit, par un texte qui l'imité, la transforme, s'y réfère, explicitement ou implicitement (dans ce cas, certains critiques proposent d'employer le terme de « réécriture » pour spécifier un usage de création littéraire par retravail d'un énoncé masqué) (Aron & all, 2002, p. 501)

Telle est la définition donnée à la réécriture par *Le dictionnaire du littéraire* (2002), et qui nous permet de détecter deux types de réécriture (dont nous avons vaguement parlé plus loin) en fonction du fragment textuel réécrit. Le premier type est facilement identifiable : la réécriture autographe par laquelle l'auteur tisse un lien, plus au moins direct, avec ses écrits antérieurs. Le second type est celui de la réécriture allographe qui repose impérativement sur la reprise de textes appartenant à d'autres auteurs, mettant ainsi en jeu la relecture du texte originel par le récrivain et sa façon de l'interpréter d'où le caractère « plus vague et plus instable » dans la définition placée ci-haut. Loin de s'exclure, ces deux types de réécriture sont complémentaires et peuvent coexister dans un seul ouvrage. Cependant, dans un souci méthodologique ils seront analysés séparément pour mieux rendre compte du paysage littéraire habité et *répété* par Benfodil et Mouawad afin de matérialiser un Mal qui semble abstrait.

3.2.1 La réécriture autographe

La pratique de la réécriture autographe se traduit par *l'autocitation* ; autrement dit, lorsque l'auteur emprunte à ses écrits antérieurs et il les intègre dans une nouvelle production, dans un but actualisant, modifiant ou tout simplement poétique ; on parle ici d'une forme de réécriture autographe externe. En revanche, lorsqu'il recourt à la répétition consciente et volontaire d'un fragment textuel ou d'une séquence au sein d'un même ouvrage ; il s'agit, donc, de la réécriture autographe interne.

La répétition est pour la stylistique en particulier, et les études littéraires en générale, une figure de littéarité⁷⁶ par excellence car elle « [la répétition] dans le langage poétique (au sens large) fait office de révélateur de l'épaisseur du texte ; grâce à elle, il devient possible de cerner de façon très précise les divers réseaux qui s'interpénètrent et les effets de sens qui peuvent se dégager » (Frédéric, 1985, pp. 20-21). C'est du livre de Madeleine Frédéric que nous tirons également les cinq grandes catégories qu'elle donne

⁷⁶ Selon la conception de Jakobson.

à la répétition. En effet, selon Frédéric, la figure de l'itération peut se traduire par la répétition de mêmes mots (ayant ou non le même sens), la répétition de sons (avec ou sans filiation sémantique), la répétition syllabique ou de constructions syntaxiques, la répétition de sens en utilisant d'autres mots (1985, p. 22). Il est évident que la répétition telle que nous la concevons dans ce travail, pour détecter la réécriture autographe chez Benfodil et Mouawad, ne prend pas entièrement en charge ces cinq catégories de classement. Ainsi, pour nous, la répétition syllabique, phonique ou absolument lexicale ne représente pas un objet d'analyse car elles peuvent émaner d'une intention purement mélodique, par exemple. Pareillement, la reprise de contenu sémantique sans le recours à la répétition approximative de mêmes mots, n'entre pas dans notre champ d'étude dans ce chapitre car ce qui nous intéresse est la fonction réflexive de la réécriture, en d'autres termes, la répétition de la substance textuelle stylistiquement marquée qui impliquera automatiquement l'effet du retour du texte, et ce d'après Michel Lafon qui affirme que : « pour qu'il y ait rapport de similitude entre deux textes, il faut que la part de ce qui est constant ne soit pas négligeable au regard de la part de ce qui varie. » (Lafon, 1990, p. 110)

Archéologie du chaos se présente comme une mosaïque de fragments syntaxiques ou textuels et de mots qui se répètent parfois à plusieurs reprises dans le même chapitre, voire dans la même page. Nous prenons à titre d'exemple le récit de Marwan K. écrit en italique et qui se présente comme un carnet de bord qui évolue en parallèle avec le récit de Yacine Nabolci. Marwan K raconte dans son carnet de bord son incapacité à finir le roman qu'il est en train d'écrire *Archéologie du chaos (amoureux)* dont le personnage principal n'est autre que Yacine Nabolci. Tandis que l'histoire du personnage *doublement fictif*⁷⁷ Yacine Nabolci évolue rapidement dans le temps : en quelques pages on passe de son enfance à son entrée à l'université ; l'histoire de son créateur Marwan K avance à pas de tortue : les 4 premiers chapitres de la vie de Yacine Nabolci sont traversés par des fragments de la journée du 13 juillet de Marwan K.

En exprimant son incapacité à finir le roman et son exaspération face à la situation dans laquelle il vit, Marwan K ne cesse de répéter dans son carnet de bord les phrases suivantes :

⁷⁷ Yacine Nabolci est le personnage fictif dans le roman de Marwan K. et il est également fictif dans celui de Benfodil.

« J'ai la tête engourdie. J'ai trop fumé ce soir. J'ai des serpents dans la tête. » (P 44)
 « Je ne me sens pas bien. Je ne vois plus rien. J'ai des serpents dans la tête. » (p 61)
 « J'ai des serpents dans la tête. Je me suis encore roulé un joint. Je ne me sens pas bien. J'ai des serpents dans la tête. » (p 63)
 « Mal à la tête, terriblement mal .J'ai des serpents dans la tête. Dieu comme j'ai mal ... Mon Dieu ... Maman ... J'ai mal »⁷⁸ (p 170)

« J'ai des serpents dans la tête » une phrase qui se répète dans tout le carnet de bord de Marwan K et qui traduit l'état d'extrême fatigue dans lequel il était, car il écrivait sans relâche en fumant des joints. La réécriture constante de cette phrase, parfois à plusieurs reprises dans la même page, participe à la représentation de l'intensité . De surcroît, le choix du mot *serpent* est loin d'être anodin, il décrit effectivement la sensation des nerfs qui battent dans les tempes au rythme cardiaque lorsque l'on souffre d'une migraine causée souvent par une activité de concentration extrême. Il peut renvoyer également au phénomène du phosphène⁷⁹ qui se produit généralement quand les yeux sont fermés mais qui peut se produire également quand les yeux sont ouverts à cause d'une fatigue intense ou de lumière éblouissante. Ce phénomène consiste en la vision de lignes lumineuses (serpents) et parfois même de formes qui bougent dans les rétines même en ayant les yeux fermer.

La réécriture des phrases « je ne me sens pas bien » et « j'ai mal » renforce l'effet du réel mais accélère également le rythme de la lecture. C'est-à-dire, contrairement au récit de Yacine Nabolci qui évolue sur un ton plutôt calme, celui de Marwan K oblige le lecteur à adopter une certaine *vitesse de lecture* qui correspond à l'état mental exprimé dans le carnet de bord. Cet effet d'accélération traduit également l'acharnement de Marwan K et rentre dans la poétique de l'expression du Mal de Benfodil. En effet, ce dernier fait de l'acte d'écrire lui-même et de la façon dont sont agencées les phrases dans le roman un outil d'expression du Mal. Chez Benfodil, le Mal ne se lit pas il se voit dans l'écriture.

Je crois que cette fois, je le tiens enfin, ce fils de pute de roman. Voilà bientôt deux heures que j'écris. j'ai dû coucher une vingtaine de feuillets d'affilée.[...]. J'écris nerveusement. Frénétiquement. Comme un possédé. [...] Voilà deux heures que j'écris. j' écris frénétiquement depuis deux bonnes heures d'affilée. D'une traite. D'un trait. j'ai pondu 20

⁷⁸ L'italique est de l'auteur.

⁷⁹ Un phosphène est un phénomène qui se traduit par la sensation de voir une lumière ou par l'apparition de taches ou de formes dans le champ visuel, y compris les yeux fermés. Les phosphènes peuvent être causés par une stimulation mécanique, électrique, ou magnétique de la rétine ou du cortex visuel. [Phosphène : trouble de la vision avec apparition brutale de phénomène lumineux \(concilio.com\)](http://concilio.com)

feuillet. D'un trait. [...] Et j'écris, j'écris, Nadim baise et moi j'écris, je fume, j'écris, j'écris, je fume, je fume je fume, je fume, j'écris fulmine écris écris écris écris continue bougnoule t'arrête pas encore une taf t'arrête pas t'arrête pas; je le tiens, cette fois, c'est la bonne, je le tiens enfin ce fils de pute de roman⁸⁰. (2007, p. 32)

En effet, l'extrait ci-dessus qui représente un seul paragraphe du carnet de bord de Marwan K traduit de façon scripturale et typographique le mal-être du personnage et son état de névrose. Au lieu de décrire et de dire clairement que le protagoniste est névrosé ou souffrant de trouble d'anxiété, l'auteur a préféré laisser transparaître ceci à travers la figure de la répétition, ou ce que nous appelons : la réécriture autographe interne, qui participe au renforcement de l'effet du réel. Effectivement, la réécriture d'un même mot plusieurs fois, parfois sans séparations par une marque de ponctuation, laisse filtrer la manie obsessionnelle de Marwan K et n'installe aucun doute sur son état psychique *névrosé* tel défini par la psychothérapeute HEJNAR Maria : « la caractéristique principale de la névrose est un niveau élevé d'anxiété généralisée. La névrose peut se manifester aussi sous la forme d'autres symptômes tels que les phobies, les attaques d'angoisse, l'irritabilité, le perfectionnisme ou encore les obsessions et les compulsions. » (Hejnar, s.d.)

La répétition autographe interne est aussi un trait caractéristique chez Mouawad, et une technique scripturale dont il use pour rappeler le caractère itératif de la mémoire et des douleurs qui ne cessent de remonter à la surface pour faire autant mal que la première fois. La thématique du retour et de la répétition pour ses personnages principaux qui souffrent des séquelles de la guerre libanaise, sont la conséquence inévitable d'un Mal enduré pour trop longtemps, un Mal qui dépasse la limite du supportable par l'humain. Wahab, à titre d'exemple, dans *Visage Retrouvé*, qui avait fui la guerre, enfant, avec sa famille, garde en tête les images cruelles de cette guerre, et au fil du temps, il l'imagine comme « un couteau planté dans la gorge », un couteau dont il n'arrive pas à se défaire et s'il essaie, cela lui fera plus de mal que de bien. Cette phrase parsème le roman de part en part :

1. « Maintenant, Je suis seul a cinq heures du matin, au creux du froid, dans le trou du cul du monde. C'est comme un couteau dans la gorge. Le goût de son propre sang. » P.193

⁸⁰ L'italique est de l'auteur.

2. « C'est comme un couteau dans la gorge. Planté fret sec. Shlack ! Réveil brusque. C'est à hurler. » P.194
3. « Alors on raccroche parce que c'est clair. C'est précis. C'est tranchant. C'est comme un couteau dans la gorge. Planté fret sec. Shlack ! Le goût de son propre sang à chaque respiration. » P.195
4. « D'un geste, j'ai pris le couteau que j'avais dans la gorge, puis je le lui ai planté raide dans le trou de balle. » P.202
5. « Maintenant c'est plus pareil. C'est comme un couteau dans la gorge. Planté fret sec. Shlack. Il n'y a que Marie. Je remonte la dernière rue. Un dernier croisement et je serai là. » P.218
6. « Le gardien écrase a cigarette. Allô? Wahab? Oui. Viens vite. Shlack ! Couteau dans la gorge. Le goût de son propre sang. Lumière. Porte. Corridors et escaliers, tempête. autobus. Et Le père Noël. » P.229
7. « Je veux me réveiller. Je veux essayer. Allez ! Hop ! Debout là-dedans! Rien à faire. Je fais beaucoup d'efforts. Mais rien. C'est comme ça. Comme un couteau dans la gorge. » P.240

La répétition à plusieurs reprises de la phrase « c'est comme un couteau planté dans la gorge » se fait de deux façon différentes. La première consiste en une répétition à *l'identique*, en empruntant la terminologie à Frédéric Madeleine qui affirme qu'il s'agit de l'itération des mêmes mots, tel que le montrent les exemples 1, 2, 3, 5, 6 et 7. Le 4^{ème} exemple par contre « j'ai pris le couteau que j'avais dans la gorge » met en exergue la deuxième façon par laquelle peut se faire la répétition, en l'occurrence, la reprise sémantique, selon Frédéric Madeleine. Ainsi, la réécriture à l'identique ou la réécriture sémantique ont, en prime abord, un impact sur la lecture. La première s'adresse à un lecteur moins attentionné au détail, tandis que la deuxième s'adresse à un lecteur vigilant et qui a le sens du détail.

Par ailleurs, la réécriture autographe peut également être externe, autrement dit, c'est lorsque l'écrivain emprunte à ses écrits antérieurs. C'est ce que Gérard Genette qualifie d'*intratextualité* ou d'*autotextualité* : « l'écrivain travaillerait au niveau de l'intratextualité quand il réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (auto-références, auto-citations) ». (Limat-Letellier, 1998)

Benfodil use justement de cette technique d'autocitation en confèrent à ses personnages le soin de le citer comme un écrivain intradiégétique à sa propre fiction sauf

qu'il ne s'appelle plus Benfodil mais bien *Bentofil* notamment dans *Archéologie du chaos* tel que le montre l'extrait ci-dessous introduit par le protagoniste Yacine Nabolci pour décrire la situation délicate dans laquelle il se trouve face à une fille qu'il côtoie mais dont il n'est guère amoureux, puisque il se définit comme un personnage n'ayant pas de cœur ou tout simplement *anti-amour* car son âme est morte asphyxiée par les ouvrages de philosophie pessimiste qu'il lisait depuis l'âge de 10 ans.

Lu dans le recueil de M. Bentofil, *Cocktail kafkaïenne*⁸¹ :
 Cadavre pantelant
 L'amour gît mort sur le trottoir
 Devant une pute en foulard
 Donne-moi ton doigt sucré
 Que je trempe ton miel dans mon fiel
 Que je signe ce baiser essentiel
 Ce PV existentiel
 Avant d'aller poster mon corps à El-Kettar !⁸² (2007, p. 107)

L'exemple ci-dessus relève de la réécriture autographe externe, où l'auteur emprunte un poème à son recueil de poésie intitulé : *Cocktail Kafkaïne : poésie noire*. D'ailleurs, ce recueil est marqué par une tendance scripturale teintée d'anarchisme qui convient au temps du désenchantement et du chaos dans lesquels baignait l'Algérie post-décennie noire. L'insertion du poème précédemment cité épouse, non seulement le contexte de l'histoire de Yacine Nabolci, mais se marie parfaitement avec l'expression du mal-être, du pessimisme, de la violence des actes qui règnent sur le roman. « L'amour gît mort sur le trottoir » décrit la situation amoureuse des jeunes algériens de la période d'après décennie noire, qui ne peuvent pas exprimer ouvertement leur amour, de peur de heurter leur virilité ou pire encore de s'engager : alors que l'engagement conjugal en Algérie coûte cher. Donc, les jeunes préfèrent assouvir leur besoin en côtoyant des prostitués contre quelques sous insignifiants.

Benfodil recourt, en effet, à la figuration par la poésie pour atteindre et dépasser les limites du représentable par la prose. Il s'autocite pour, peut-être, promouvoir son recueil de poème auprès des lecteurs de *Archéologie du chaos* mais il n'en fait aucun doute qu'il essaie de tisser un lien vital de dépendance entre ses différents écrits pour construire son mythe personnel autour de l'écriture du mal-être.

⁸¹ Benfodil, M (2018). *Cocktail Kafkaïne: poésie noire*. Londres : Hesterglock Press

⁸² L'italique est de l'auteur.

Dans *Anima*, Wajdi Mouawad insère des extraits de ses pièces de théâtre ainsi que des albums musicaux auxquels il a participé. Observons le passage ci-dessous :

Où sont les courses folles ? Où sont les courses folles contre la lumière ? Soleils ! Soleils !! Creuset des larmes d'or ! Dans les plaies, les plaines où la nuit brille encore aux chants des oiseaux oubliés à tous les cœurs dehors !! Soleils !! (2012, p. 256)

Quand Wahhch, à la poursuite de l'assassin de sa femme, s'est vu obligé de traverser la frontière canadienne vers les réserves indiennes de Kahnawake, caché dans un camion qui transporte des chevaux. Ces derniers étaient dans un état lamentable : affamés, fatigués, vieux... et par-dessus tout, ils étaient au courant qu'ils se dirigeaient vers l'abattoir ; car vu leur état, l'humain n'a plus besoin d'eux. C'est quand Wahhch s'est introduit dans le camion avec eux, qu'ils ont ressenti sa douleur à lui et son effroi. L'un des chevaux, le narrateur du chapitre « EQUUS CABALLUS »⁸³, s'est mis à questionner son existence, sa douleur, son sort ainsi que ceux de l'humain qui se trouve avec eux. Il s'est remémoré les courses folles dans les prairies avec ses compagnons quand ils étaient libres, loin de la cruauté humaine. Les propos du cheval, non marqué typographiquement comme emprunt, sont en fait tiré d'un album musical intitulé *Chœurs*, que Wajdi Mouawad a écrit en collaboration avec Bertrand Cantat. Wajdi s'autocite ici pour marquer la pérennité du Mal et de la douleur, comme si l'exprimer dans *Anima* ne suffisait pas, il fallait l'étayer par d'autres écrits.

En somme, la réécriture autographe externe ou interne, permet à nos deux écrivains, en prime à bord, une sorte de répétition émotionnelle, car en convoquant un passage précédent (externe ou interne au roman en question) évoquant la douleur ou la souffrance, Mouawad et Benfodil renforcent ainsi l'impact émotionnel de cette douleur. En effet, quand le personnage souffre, la répétition et la réécriture rappelle au lecteur l'intensité de cette douleur. La réécriture autographe leur permet, en deuxième abord, d'exprimer la cyclicité du Mal, car la récurrence des passages montre que le personnage est pris dans un cycle de malheur interminable. Chaque répétition ou réécriture rappelle que le Mal ne s'est pas dissipé, il revient inlassablement. Cette forme de réécriture est également un outil pour rappeler le passé ; elle se présente comme un *miroir* qui montre les parallèles entre différentes expériences de douleur.

⁸³ Le titre désigne le nom scientifique en latin de l'espèce du « cheval ».

3.2.2 La réécriture allographe

Le deuxième type de réécriture que nous abordons dans ce chapitre est la réécriture allographe. Cette dernière a, depuis toujours, été la plus répandue et la plus étudiée. Elle a été largement discutée par Gérard Genette⁸⁴ sous l'appellation plus au moins vague de *transtextualité*. Elle désigne en effet, au sens large, la reprise des écrits des autres dans son propre écrit. Cependant, nous parlons de réécriture allographe et non de transtextualité (au sens genettien) quand elle ne répond pas uniquement à : « [...]une fonction dogmatique (la réécriture de l'Autre comme argument d'autorité), esthétique (la réécriture de l'Autre comme illustration et ornement) ou parodique (la réécriture de l'Autre comme instauration d'une distance entre les deux voix)[...] » (Garcia, 2016, pp. 138- 139). Elle acquiert d'ailleurs une fonction structurelle, autrement dit, elle participe à la modification de la structure et de la textualité de l'œuvre. Elle appelle donc le lecteur à percevoir le déjà-dit, déjà-vu et déjà-lu dans une œuvre qui se veut originale : elle devient la matrice même de l'œuvre.

La forme la plus répandue de ce type de répétition ou de réécriture est la citation qui est en revanche loin d'être la seule manifestation de la réécriture allographe. Cette dernière peut apparaître sous d'autres formes qui affectent la structure du texte telles que la parodie, le pastiche, le centon, l'hommage, etc. Avec chacune de ces formes, le lecteur averti aura l'impression qu'il y a au moins deux auteurs qui tissent l'ensemble de l'œuvre qu'il est en train de lire : le premier la signe de son nom tandis que le/les seconds participe(ent) à sa conception.

En fait, il est légitime de se demander quel rapport entretient la réécriture allographe avec notre problématique portant sur la représentation du Mal chez Benfodil et Mouawad ? La réponse est toute simple : la réécriture allographe permet à nos deux écrivains de tisser des liens plus au moins directs avec des écrits antérieurs d'autrui pour appuyer l'intensité de la figuration du mal et son caractère universel dans leurs œuvres.

En effet, *Archéologie du chaos* se construit principalement autour des citations de philosophes tel Emil Cioran dont le protagoniste est un fervent admirateur depuis l'âge de 10 ans. D'ailleurs, le roman s'ouvre sur une épigraphe tirée du livre *De l'inconvénient d'être né* d'Emil Cioran : « *Jamais à l'aise dans l'immédiat, ne me séduit que ce qui me*

⁸⁴ Et discutée également par Julia Kristeva et Bakhtine sous la désignation « de dialogisme ». [dans ce travail, nous prenons en considération que la définition de Genette]

*précède, que ce qui m'éloigne d'ici, les instants sans nombre où je ne fus pas : le non-né.*⁸⁵ » (2007, p. 5). Cette épigraphe placée au début du livre laisse déjà transparaître le pessimisme et le mal-être qui émane de l'œuvre elle-même. En effet, Emil Cioran était un philosophe, aphoriste et essayiste roumain. Il est connu pour son remarquable pessimisme philosophique, son style et ses aphorismes. Il construisait ses œuvres autour des thématiques de la souffrance, de la décadence et du nihilisme.

Anima de Wajdi Mouawad regorge également des passages tirés de romans, d'ouvrages philosophiques, de recueils de poème ou encore de pièces de théâtre d'autres écrivains et metteurs en scène.

Lui aussi est un meurtrier. Le lapin, il l'a avalé vivant. *Nous sommes tous des meurtriers, mais certains choisissent de l'être*⁸⁶. C'est tout. Un homme en tue un autre. Et alors ? Est-ce qu'un homme n'est pas un animal ? (2012, p. 99)

Le passage mis en italique dans l'extrait ci-haut est tiré de la pièce de théâtre d'Albert Camus *Les Justes*⁸⁷. Cette référence ici est loin d'être qu'esthétique, il s'agit plutôt d'un lien créé par Mouawad entre deux œuvres n'appartenant certes pas à la même sphère temporelle mais qui traitent toutes les deux de la thématique du Mal de la même façon : en peignant les hommes comme des meurtriers de nature. De ce fait, la réécriture allographe qui permet d'intégrer les textes d'autrui dans son propre texte, rend possible la fusion et la connexion d'idées et de réflexions déjà explorées par d'autres écrivains. Elle permet en un premier lieu *un dialogue transtextuel avec le Mal*. Autrement dit, réécrire les Autres permet d'établir un dialogue intertextuel avec les écrits d'autrui qui ont déjà exploré la notion du Mal. La réécriture allographe devient alors la charnière reliant les récits en cours de notre corpus à d'autres textes qui leur sont antérieurs et qui se sont déjà aventurés dans les abysses du Mal. En deuxième lieu, la réécriture allographe rappelle, parfois subtilement, aux lecteurs des histoires, des événements et des personnages figures de la thématique du Mal suggérant ainsi que le Mal est une présence

⁸⁵ L'italique est de l'auteur.

⁸⁶ L'italique est de l'auteur.

⁸⁷ « *Les Justes* est une pièce de théâtre d'Albert Camus inspirée de faits réels. Elle met en scène un groupe de révolutionnaires socialistes russes qui prévoient d'assassiner le Grand-Duc Serge Alexandrovitch en 1905. L'expression du mal dans la pièce se manifeste à travers les dilemmes moraux des personnages, qui luttent avec la violence de leur mission et les conséquences de leurs actes. Les personnages éprouvent un conflit intérieur entre leurs idéaux révolutionnaires et leur compréhension du mal nécessaire pour atteindre ces idéaux. La pièce explore la complexité de la morale, de la culpabilité et de la responsabilité, tout en mettant en lumière la question de savoir si le meurtre politique peut être justifié au nom d'un idéal ». (Les Justes d'Albert Camus, s.d.)

toujours latente qui attend l'opportunité de surgir. Donc, citer Camus ou Cioran est assez suffisant pour insuffler une ambiance d'absurde et de pessimisme. La réécriture allographe permet en troisième lieu, une confrontation avec le Mal. Autrement dit, en citant Cioran ou Nietzsche tout en se questionnant sur la moralité de son acte, le personnage met en exergue le conflit intérieur qui le déchiquète et la quête de sens qui le hante. Elle offre par la même occasion au lecteur la possibilité de repenser le Mal, interroger son origine, ses manifestations et ses conséquences. La réécriture allographe permet, en dernier lieu, de souligner la pérennité du Mal en affirmant qu'il était, est et sera toujours un thème central dans la littérature.

En somme, la réécriture, qu'elle soit autographe ou allographe assure aux romans de notre corpus une richesse conséquente dans l'exploration de la question du Mal ainsi qu'une richesse émotionnelle et ce, en tissant des liens indéfectibles avec toutes la tradition littéraire, invitant ainsi le lecteur à participer activement lui aussi dans la construction de l'univers romanesque, à repenser la culpabilité et à réfléchir sur l'impact du Mal sur la moralité.

En conclusion, ce chapitre s'est attaché à clarifier la manière dont nos deux auteurs Benfodil et Mouawad adaptent la forme de leurs textes à leurs contenus pour représenter le Mal de manière subjective et non linéaire. Ils rejettent semblablement l'idée de la totalité en faveur d'une esthétique du fragment, reconnaissant ainsi que la réalité douloureuse est tout sauf rationnelle et bien ordonnée. Cette analyse a mis en lumière les caractéristiques narratives, formelles et textuelles qui contribuent à cette esthétique du fragment dans les œuvres de nos deux écrivains.

Pour Benfodil et Mouawad, se servir du fragment est la conséquence immédiate de plusieurs facteurs, en l'occurrence, historiques, sociologiques et idéologiques. Chacun de leurs romans mobilise de manière distincte les caractéristiques du fragment pour explorer l'impossibilité d'atteindre la totalité, car dans la vie, tout se présente par morceaux et tout répond à une esthétique de brisure et de déchirure. Cette diversité d'approches de la question du Mal qui s'est enrichie par le recours à l'écriture fragmentaire, met en évidence les spécificités de cette dernière dans chaque œuvre, soulignant comment ses caractéristiques interagissent avec le contenu et la structure pour créer une représentation profonde du Mal. De plus, l'examen de la notion de réécriture autographe et allographe pour matérialiser la pensée de la pérennité du Mal, a souligné l'importance de cette question du *sens de la vie* dans les romans de Benfodil et de Mouawad. Le fragment sert ici de cadre pour explorer les différentes interprétations du Mal, tout en mettant en lumière les personnages qui cherchent constamment un sens à leur vie et à leur passé, tout en tentant de comprendre le Mal qui les habite.

Cette étude a permis, donc, de révéler la richesse de l'écriture fragmentaire dans la représentation du Mal et des questionnements existentiels. Benfodil et Mouawad ont su exploiter les potentialités du fragment pour créer des œuvres littéraires qui plongent profondément dans les aspects les plus complexes de l'âme humaine. Leur exploration du Mal à travers l'esthétique du fragment résonne comme une invitation à réfléchir sur la condition humaine, tout en célébrant la créativité littéraire et l'audace narrative. En effet, le fragment, omniprésent dans les œuvres de Benfodil et de Mouawad, a un impact profond sur la manière dont le lecteur s'engage avec le texte. Cette esthétique fragmentaire morcelle l'intrigue, créant une trame narrative éparpillée qui requiert une participation active de la part du lecteur. Contrairement à la lecture traditionnelle, où l'auteur détient un savoir préconçu que le lecteur attend passivement de recevoir, le

fragment propose une nouvelle modalité de lecture : il remet en question la passivité du lecteur, le plaçant dans un rôle actif comme compositeur second du texte.

Ainsi, les *blancs*, qu'ils soient textuels ou narratifs, contribuent à perpétuer les habitudes du lecteur tout en remettant en question son statut de simple récepteur. Le lecteur n'est plus seulement un dépositaire d'informations, mais devient un participant actif à la création du sens. *La déconstruction* provoquée par l'auteur, à travers l'utilisation du fragment, trouve sa réponse dans *la reconstruction* opérée par le lecteur. Cette dynamique créatrice se nourrit de l'interaction entre l'œuvre fragmentaire et le lecteur engagé, incitant ce dernier à reconstruire activement le sens du texte à travers sa propre interprétation ; et de ce fait revoit de façon subjective un Mal déjà subjectivé par les deux auteurs.

En somme, l'esthétique du fragment dans les romans de Benfodil et de Mouawad va au-delà de la simple fragmentation de l'intrigue, elle transforme la lecture en une expérience interactive, où le lecteur devient un partenaire actif dans la création de la signification du texte. Cette redéfinition des rôles traditionnels de l'auteur et du lecteur, ainsi que la dynamique *déconstruction-reconstruction*, invitent à repenser la manière dont nous abordons la littérature fragmentaire et son impact sur la réception. Ainsi, l'écriture morcelée, en éparpillant l'intrigue et en sollicitant la participation active du lecteur, crée *un cri de détresse* littéraire qui résonne profondément.

Ceci dit, il est temps de passer du monde fragmentaire de ces écrivains à une autre dimension de leur création : la théâtralité. Dans le chapitre suivant, nous plongerons dans le rôle essentiel que joue la théâtralité dans leurs romans, révélant comment ils utilisent cette dimension pour amplifier encore davantage la complexité de leur exploration de la subjectivation de la souffrance, du Mal et de la douleur.

CHAPITRE III

ENTRE LUMIÈRE ET OMBRE : LA THÉÂTRALITÉ DU MAL

Les travaux voués à l'élucidation de la problématique du Mal présentent une profusion si marquée qu'elle ne manque pas d'interpeller. Qu'ils s'ancrent dans une perspective qualitative ou qu'ils tiennent au contraire d'un souci purement quantitatif, ils participent d'une démarche somme toute analogue, visant à examiner en profondeur les dédales de l'humaine condition. Dans la sphère des études littéraires, le Mal, de ses racines à ses ramifications, constitue un terreau fécond pour l'exploration de la psyché de l'Homme. Son expression, quand bien même assujettie à un impératif esthétique, s'avère particulièrement propice au décryptage des forces invisibles que l'on devine parfois à l'œuvre dans l'arrière-scène de nos actes ou de nos prises de décision. Loin de toute terminologie générique, dépourvue de valeur explicative, l'œuvre poétique ou de fiction est ici appréhendée telle une véritable lucarne, une vitre translucide donnant à voir sur les replis les plus opaques de l'esprit. Abordée à travers le prisme des belles-lettres, la thématique propose ainsi, non seulement une confrontation avec l'immoralité qui sous-tend certains agissements de l'être humain, mais aussi une descente dans l'obscurité abyssale de son âme.

Chez Benfodil et Mouawad, la figuration du Mal relève d'une stratégie scripturale tant complexe que compliquée. Celle-ci excède le cadre exigü des manœuvres descriptives qui auraient pour objets de simples actes criminels ou, du moins, moralement condamnables, pour se donner un aspect plus réflexif, plus méditatif. De fait, les deux auteurs semblent convier à une approche davantage critique de la question, impliquant, certes, ses manifestations diverses et ses conséquences, mais surtout ses origines nébuleuses qu'il convient également d'interroger, voire ses justifications. Actants et intrigues concourent dès lors à l'élaboration d'une diégèse confuse, opportune à la mise en scène de la dichotomie du Bien et du Mal, inhérente à la nature de l'Homme. Les personnages qui se livrent à des gestes de haine comme Wolf Rooney ou Maroun Debch dans *Anima* ; d'autres qui se révèlent souvent être des victimes : victimes d'un parcours existentiel tragique à l'instar de Yacine Nabolci dans *Archéologie du chaos*, ou victimes d'eux-mêmes à l'instar de Karim Fatimi dans *Body Writing*. Une telle démarche de nuancement représentatif invite inmanquablement le lecteur à questionner ses positions idéelles en rapport avec les concepts de moralité et de culpabilité : l'essence du Mal est-elle, dans ce cas, consubstantielle au personnage ou simplement circonstancielle ?

Ce troisième chapitre se propose d'articuler une réflexion autour de ce que nous avons choisi de nommer *La Théâtralité du Mal* dans les œuvres de Benfodil et de

Mouawad. L'analyse que nous y développons déborde sans l'exclure l'étude conceptuelle des notions de Bien et de Mal pour s'appliquer, plus largement, à démêler les constituants de la psyché humaine qui à la fois influencent et sont influencés par lesdites notions. À ce stade, il serait nécessaire de souligner que les textes dont se compose notre corpus d'étude ne sauraient être réduits à de simples affabulations qui ne posséderaient d'autres fins qu'elles-mêmes. Nous les concevons, inversement, tels les récipients privilégiés d'une subjectivité partagée, dévoilée, par le truchement desquels les deux auteurs conjuguent avec habileté l'imagination du romancier et la vision du metteur en scène. Aussi, la thématique globale du Mal n'est-elle point reléguée aux marges de la représentation chez eux ; elle est plutôt à concevoir tel le fil conducteur d'une dynamique créatrice, ajoutant à une valeur esthétique inhérente une dimension réflexive. C'est pourquoi, les personnages coupables de méfaits, même les plus insoutenables, sont à envisager autrement qu'en tant qu'antagonistes au sens traditionnel ; ils sont le reflet d'une réalité protéiforme qui lève le voile sur les intrications complexes de la psychologie humaine.

La théâtralité du Mal offre donc un angle d'approche fertile, permettant de scruter avec plus de justesse l'ambiguïté d'une question aux contours indécis. Elle a pour vocation de sonder la pluralité de stratégies scripturales et narratives par l'entremise desquelles les deux auteurs donnent véritablement vie à la notion dans leurs œuvres. La démarche adoptée se voudra principalement analytique et herméneutique en s'adossant d'un côté aux travaux de Peter Szondi, de Patrice Pavis et de Marie-pascale Huglo, pour ne citer qu'eux, afin de délimiter les contours flous de la théâtralité dans le théâtre ainsi que dans le texte. Et d'un autre côté, aux contributions respectives de Pierre Larthomas et de Vincent Jouve dans l'étude de l'espace scénique et des apparences ; sans oublier les travaux de Marie-Claude Hubert, de Dominique Bertrand et de Raphaël Brunel en ce qui concerne l'énonciation dans le théâtre et les jeux de rôle dans la société ou ce que nous avons choisi d'appeler *la mascarade sociale*.

Notre dessein premier étant de mettre en exergue les différents outils déployés par Benfodil et Mouawad en vue d'une expression vive, presque palpable du Mal. Dans ce chapitre, l'accent sera aussi bien mis sur les structures de la narration que sur le maniement du verbe car nous ambitionnons, d'un côté, d'interroger l'impact de la théâtralité sur l'expérience de la lecture et, de l'autre, de mettre en lumière les méditations profondes que les récits développent à l'égard de la société, de la morale et de la nature

CHAPITRE III : ENTRE LUMIÈRE ET OMBRE : LA THÉÂTRALITÉ DU MAL 141

de l'Homme. Plus précisément, l'objectif que nous nous fixons est celui d'explicitier les mécanismes latents, mis au service d'une figuration théâtralisée du Mal au sein des textes étudiés. Un regard plus attentif sur ces mécanismes dévoilerait sans doute la manière dont la théâtralité porte à l'avant-scène les aspects les moins attrayants de l'être humain, appelant à une compréhension plus nuancée de son essence et de la part d'ombre qui le côtoie.

1 Ancrage théorique⁸⁸ : la théâtralité du théâtre et celle du texte

Anima, Visage Retrouvé, Body Writing et *Archéologie du chaos* sont certes des œuvres romanesques –le libellé sur la première de couverture l’atteste, mais dans lesquelles la théâtralité occupe une part sinon prépondérante, du moins fort importante. Naturellement, ce constat trouve sa justification dans la qualité des deux auteurs qui ne sont pas uniquement romanciers mais dramaturges également et metteurs en scène, dont bon nombre de pièces ont déjà été portées sur scène ou représentées. Il n’est par conséquent d’aucune surprise d’observer qu’une dynamique dramatique certaine parcourt les quatre romans, se découvrant tant au niveau du fond qu’à celui de la charpente (tel que démontré dans le précédent chapitre), afin de donner réellement corps à la notion du Mal. Ce faisant, Benfodil et Mouawad pointent du doigt la perméabilité des frontières génériques ; ils mêlent l’art narratif au genre dramatique dans le dessein d’ériger des séquences où le Mal devient visible et audible.

Dans cette même optique, Marie-Pascale Huglo s’interroge sur les préoccupations multidimensionnelles du récit contemporain, en étroite liaison avec ce que d’aucuns désignent comme un savoir raconter. Dans son essai, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, elle nous apprend que « le retour du récit propre à la littérature contemporaine implique « un enchevêtrement » anachronique, souvent ludique, de divers modes narratifs, discursifs, perceptifs. » (Marie-Pascale, 2007, p. 38). Jean-Pierre Sarrazac, Jean-Pierre Ryngaert et Hans-Thies Lehmann⁸⁹, entre autres essayistes et théoriciens, évoquent eux aussi l’attraction toujours grandissante qu’exercent sur les auteurs les dispositifs de brouillage, de subversion des canons et des frontières entre les genres, au sein des écrits catalogués comme théâtraux (Beaulieu, 2010). Les questionnements entourant les critères désormais flous du genre théâtral exigent un retour éclairé sur la notion de théâtralité, dans l’objectif d’offrir une plus ample compréhension de ses manifestations et de ses ramifications dans les romans de notre corpus.

⁸⁸ Nous avons puisé cet aperçu théorique du mémoire de maîtrise en études littéraires de Diane Beaulieu (2010), *La Théâtralité dans Une Adoration: du roman au théâtre, de Nancy Huston à Lorraine Pintal*, université du Québec à Montréal.

⁸⁹ Jean-Pierre Sarrazac : professeur de théâtre contemporain à l’école nationale de théâtre de Strasbourg, auteur de : *Poétique du drame moderne. : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*.

Jean-Pierre Ryngaert : Dramaturge, professeur des universités (émérite en septembre 2011) à l’Université de Paris III. Auteur de *Jogar, representar: Práticas dramáticas e formação*

Hans-Thies Lehman : dramaturge allemand et auteur de *Tragédie et théâtre dramatique*.

La définition de la théâtralité est loin de faire l'objet d'un accord académique, d'un consensus descriptif qui fixerait de manière définitive sa portée et circonscrirait avec précision son champ d'opération. Plusieurs tentatives définitionnelles concourent aujourd'hui à sa conceptualisation, du fait de l'imprécision lexicale dont elle s'accompagne et de l'étymologie⁹⁰ plus ou moins vague, voire équivoque, qui la présente comme idée abstraite, uniquement accessible à un public initié. Cependant, en dépit du caractère disparate de ses manifestations, les définitions proposées comportent suffisamment d'éléments convergents et complémentaires pour échafauder une acception d'ordre général, qui regrouperait sous ses lignes l'apport de chacune. En résumé, tenter de définir la notion de théâtralité équivaldrait à comprendre l'ensemble des dissemblances qui distinguent le théâtre, en tant qu'art à part entière, des autres genres littéraires et formes artistiques.

Au XIX^e siècle déjà, plusieurs auteurs notoires de la scène littéraire française, à l'instar de Victor Hugo, de Gustave Flaubert et d'Émile Zola, aspiraient à un théâtre libre, un théâtre affranchi des exigences normatives qui présidaient à la création des pièces classiques. Peter Szondi⁹¹ souligne cependant que nonobstant la dimension éminemment novatrice, peut-être même subversive, du contenu alors proposé, les dramaturges de cette époque demeuraient néanmoins assujettis à ces contraintes canoniques qui se laissaient encore deviner du point de vue formel (2006 [1983], p. 64). La réforme du théâtre, lentement amorcée par les représentants historiques des écoles symboliste, romantique et naturaliste s'est graduellement poursuivie au cours du siècle suivant, privant, dans son élan, le texte de sa place jadis centrale.

À l'origine de ce changement, résident deux transformations cardinales, survenues de façon progressive au cours du XX^e siècle ; parmi lesquelles, il faut mettre au premier plan l'émergence de ce que l'on désigne communément par *le metteur en scène moderne* qui a acquis, au fil des ans, une autonomie de plus en plus grandissante. Il faut noter, ensuite, l'émancipation de la scène, désormais envisagée comme art indépendant, vis-à-vis du texte dramatique. Les éléments scéniques (l'éclairage, la musique, le décor, les costumes, le jeu d'acteur... etc.) peuvent aujourd'hui, à eux seuls, constituer le point

⁹⁰ Théâtre, du latin *theatrum*, plus le suffixe -ité. « Concept formé probablement sur la même opposition que littérature/littéarité. La théâtralité serait ce qui, dans la représentation ou dans le texte dramatique, est spécifiquement théâtral (ou scénique). » (Pavis, 2007)

⁹¹ Érudite, philosophe et critique littéraire allemand.

inaugural d'une production théâtrale, sans que le besoin d'un texte ne se fasse nullement sentir. Dans cette ère théâtrale nouvelle, les pièces contemporaines s'appliquent davantage à explorer les possibilités créatrices offertes par le langage scénique, loin de la composante textuelle, déchu de son piédestal.

Dans son essai, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Patrice Pavis émet, en les argumentant quelques réserves en relation directe avec la notion de théâtralité. Le seizième chapitre de l'ouvrage, intitulé *La théâtralité en Avignon*, est essentiellement consacré à la critique du flou terminologique indissociable de la notion ; il met à débat sa pertinence-même au cœur des discours théâtraux et méta-théâtraux contemporains (Pavis, 2007, p. 268). La critique de Pavis se donne à lire telle une objection académique, une contestation méthodologique, adressée à l'endroit de ce qu'il considère être un véritable *acharnement* théorique de la part de la recherche théâtrale sur le thème de la théâtralité. Il affirme d'entrée de jeu, dès les premières pages que, pour lui, la théâtralité n'est autre que la simple mise en scène et que son domaine d'action engage les seuls processus de représentation théâtrale (Pavis, 2007, p. 268). Il soulève, de surcroît, la problématique de la spécificité du théâtre : le Français refuse, en effet, de lui attribuer une quelque substance particulière que ce soit, mais daigne néanmoins reconnaître aux textes dramatiques une dimension théâtrale unique, irremplaçable autrement.

Certes, il faut s'intéresser à ce que le texte dramatique porte d'éléments théâtraux, «directement» utilisables sur la scène ; bien sûr, le théâtre est une pratique scénique, il privilégie la théâtralité aux dépens de la littérature et il y a dans les textes dramatiques écrits pour la scène une dimension directement transférable : celle d'un jeu dans l'espace et dans le temps, d'une parole qui aspire à l'énonciation. (Pavis, 2007, p. 268)

Pavis pose ainsi les lignes directrices qui serviront de jalons à nos propres investigations sur la notion de théâtralité. Ses définitions et critiques nous permettent d'esquisser les deux grands axes de recherche au prisme desquels, nous procéderons à l'analyse des romans de Benfodil et de Mouawad. Il s'agit de la théâtralité, orientée vers la dimension représentative de la scène et du théâtre, et la théâtralité intrinsèque de certains textes à valeur dramatique, en l'occurrence les romans.

1.1 La théâtralité du théâtre

Roland Barthes est parmi les premiers penseurs et théoriciens de la littérature à s'être interrogé de manière franche sur la question de théâtralité, question à laquelle il répondra aussi succinctement que clairement dans ses *Essais critiques* : « c'est le théâtre

moins le texte », soutient-il (Barthes, 1964, p. 41). Barthes entend ici la somme des éléments scéniques, conjugués afin de permettre au langage dramatique de prendre voix et corps lors de la représentation, qu'il puisse se voir autant que se faire entendre. En articulant ainsi théâtre et représentation (entendons là le jeu sur scène), le critique fait allusion à « cette épaisseur de signes et de sensations qui s'édifient sur la scène à partir de l'argument écrit » (Barthes, 1964, p. 41). Se voit alors mis en avant, le constat antérieurement établi que la théâtralité résulte moins du texte en soi que des éléments scéniques, la reliant par conséquent à la corporalité matérielle de l'acteur qui lui donne vie à travers sa voix, sa gestuelle et sa présence sur scène. Chez Roland Barthes, c'est une certaine esthétique de la représentation qui est privilégiée, destinée à rééquilibrer les rapports entre le texte et la scène. Dans la même veine, Bernard Dort propose dans les années 1950 une définition de la théâtralité qui conçoit l'importance du texte de l'angle de sa dimension scénique :

Une autre transformation, plus large et plus profonde est en train d'affecter le théâtre. L'avènement du metteur en scène et la prise en compte de la représentation comme lieu même de la signification (non comme traduction ou décoration d'un texte) n'en ont, sans doute, constitué qu'une première phase. Constatons aujourd'hui une émancipation progressive des éléments de la représentation et voyons-y un changement de structure de celle-ci : le renoncement à une unité organique prescrite *a priori* et la reconnaissance du fait théâtral en tant que polyphonie signifiante. (Dort, 1988, p. 178)

Le théâtre s'éloigne ainsi de ses repères traditionnels, dès lors qu'il s'affranchit du joug littéraire et qu'il s'écarte de la matérialité textuelle qui constituaient, pour ainsi dire, les garants de la théâtralité. Cette dernière n'est plus puisée dans la source jadis exclusive ou quasi exclusive du texte, tandis que les composantes non textuelles acquièrent une importance sans cesse croissante, grâce à la virtuosité des metteurs en scène qui rivalisent d'imagination dans l'élaboration de systèmes de signes divers moyennant le décor, l'éclairage et la musique. Certains aspirent au dépassement de ce que le critique dramatique Hans-Thies Lehmann appelle le *textocentrisme* du théâtre occidental qui confère au texte une centralité à la fois excessive et désuète (Lehmann, 2002, p. 66). À l'opposé, le théâtre postmoderne privilégie l'exploration des possibilités scéniques qui prennent nettement le pas sur le texte, en cela qu'il préfère aux signes graphiques les éléments sonores, la présence effective des corps sur scène et la symphonie théâtrale doublement orchestrée par la musique et la lumière. Lehmann nous apprendra également à ce propos que le statut du texte a été redéfini dans et par le théâtre moderne. Il n'est désormais plus perçu que comme un simple élément, peut-être de moindre

importance, parmi tant d'autres au sein d'un ensemble plus vaste et plus complexe (Lehmann, 2002, p. 29).

Pour paraphraser Lehmann, le théâtre moderne remet en question, voire subvertit, tous les paramètres conventionnels du genre. Il est aujourd'hui émancipé de sa condition textuelle et n'est plus astreint à la reproduction fidèle du texte, élargissant en conséquence les horizons classiques de la création en ouvrant la voie à des formes nouvelles, novatrices, mais surtout plus à même de répondre aux exigences intellectuelles de notre époque et de véhiculer la vision du monde qui lui est propre (Lehmann, 2002). Nous examinons dans le sous-titre à venir le texte dramatique traditionnellement porteur de théâtralité, depuis l'ère aristotélicienne, afin d'en identifier les éléments constitutifs. Nous expliciterons également la manière dont lesdits éléments se manifestent dans les romans de Benfodil et de Mouawad ; l'objectif est de démontrer si et en quoi leur fonctionnement diffère de celui d'un texte théâtral, tout en mettant en exergue la notion centrale du Mal.

1.2 La théâtralité du texte

La question de la théâtralité du texte soulève une pléthore de points d'interrogations auxquels nous allons tenter d'apporter des éléments de réponse : la théâtralité du texte n'existe-t-elle que par et pour sa seule vocation à la représentation (scénique) ? Existe-t-il des textes qui se prêtent plus facilement que d'autres à la représentation ? Autrement dit, est-il possible d'évoquer une forme de théâtralité qui relèverait uniquement d'une configuration scripturale particulière, dite scénique ? Dans le droit-fil de ces questionnements, Anne Ubersfeld soutient que le texte dramatique recèle en lui-même des éléments de représentativité qui lui sont intrinsèques, définissant ainsi une spécificité qu'il nous convient d'explorer par souci méthodologique. Elle nous apprend dans son essai, *Lire le théâtre*, que :

Notre présupposé de départ est qu'il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de *représentativité*, qu'un texte de théâtre peut être analysé selon des procédures qui sont (relativement) spécifiques et mettent en lumière les noyaux de théâtralité dans le texte. (Ubersfeld, 1977, p. 58)

Force sera-t-il alors de constater que la composante textuelle est, chez cette historienne du théâtre, considérée à travers la mise en lumière de certaines de ses propriétés spécifiques. Particulièrement digne d'intérêt est alors le rapport subtile, quasi

paradoxal, entre les didascalies⁹² et les dialogues qui sont pris dans une dynamique de divergence et de complémentarité. Effectivement, dès l'ère classique, le dialogue a acquis une position prépondérante au cœur du texte dramatique, alors que les didascalies, elles, n'étaient vouées qu'à l'unique énonciation des gestes et des actions. Ubersfeld souligne également l'importance de l'acteur, élément fondamental de toute représentation théâtrale.

Par ailleurs, la théâtralité d'un texte est loin d'être l'apanage des seules œuvres dramatiques ; elle s'exprime à des degrés divers dans d'autres œuvres, en l'occurrence romanesques, car elle n'est autre que « le désir de théâtre qu'elle exprime, la trace d'un appel au jeu et à la mise en scène » (Plana, 2004, p. 24), nous apprend Muriel Plana. Plus encore, Plana évoquera aussi les aspects dramatiques en intime relation avec l'action, les situations de crise et de dialogue, faisant de la théâtralité du texte un élément autonome mais constitutif de la représentation scénique. Cela dit, l'agrégation au texte romanesque d'éléments propres à la représentation, suggérée fût-elle ou revendiquée, permet la distinction en filigrane entre les passages dramatiques et ceux purement narratifs (Beaulieu, 2010).

L'écriture dramatique contemporaine puise ostensiblement son inspiration des genres narratifs. La compréhension d'une telle influence passe d'abord par celle de la crise profonde que connaît le genre depuis l'ébranlement de ses soubassements, les dernières années du XIXe siècle. Dans ce même cheminement idéal, Szondi nous apprendra que les événements d'une pièce (surtout représentée) évoluent davantage par les sous-entendus et les non-dits que par le dialogue, les personnages (ou acteurs) manifestant leur pensée par le biais de monologues intérieurs plutôt que par des dialogues au sens conventionnel (2006 [1983], p. 68). L'action, développe-t-il, se trouve achevée dès le commencement de la pièce, laissant place à des acteurs pétrifiés, figés dans le passé d'un drame déjà révolue mais qui continue à conditionner leur présent. Pareille dynamique instaure une atmosphère particulière, à la limite de l'aporétique. Elle élucide néanmoins le pourquoi d'une prédilection grandissante chez les auteurs contemporains, à l'instar de Benfodil et de Mouawad, pour les intrigues d'enquêtes et de procès qui offrent justement cette possibilité de rétrospection narrative et/ou représentative.

⁹² Indication de jeu, dans une œuvre théâtrale, un scénario. Exemple : dit-il **avec colère**.

Dans un ouvrage collectif, *Le Théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, dédié aux nouvelles perspectives de création théâtrales (que nous avons évoquées plus loin), des chercheurs québécois ont abordé le rôle des témoignages dans l'art dramatique contemporain (Hébert & Perelli-Contos, 2004, p. 12). En effet, les témoignages peuvent revêtir dans le théâtre des tonalités diverses telles que « la confession, l'aveu, le récit de vie, ou la déposition ; manifestant ainsi un retour à la narration » (Jubenville, 2004, p. 43). Cette tendance chez les dramaturges à recourir dans leurs opus à une dimension testimoniale n'est évidemment pas sans précédent. Elle trouve ses origines dans le théâtre de l'antiquité où l'appel au récit épique était déjà pratique courante dans les tragédies. Aujourd'hui, la narration est érigée en principe fédérateur dont la fonction est, entre autres, de permettre la conjonction entre les divers langages artistiques qui s'expriment sur scène. Des dramaturges reconnaissent à cet effet s'inspirer pour leurs œuvres théâtrales d'œuvres romanesques et narratives, favorisant une dimension littéraire, perçue comme une plus-value esthétique.

Le théâtre contemporain, davantage que son prédécesseur, se prête particulièrement bien à l'exercice de l'hybridité générique, car dégagé des standards conventionnels. Les structures proposées sont plus éclatées : même si le dialogue persiste encore -l'objectif n'étant pas de l'évincer entièrement- le monologue occupe une ampleur de plus en plus prononcée ; les acteurs se confondent dans l'anonymat tandis qu'à l'action, se substitue petit à petit l'exploration rétrospective. Une telle évolution met tout chercheur attentif devant l'évidence d'une nouvelle réalité, sinon d'une nouvelle ère dramaturgique dans laquelle la théâtralité, revisitée, est résolument orientée à l'endroit de la représentation, mettant à profit la pluralité de ressources scénographiques en faveur d'effets chorals : la simultanéité, la multiplicité spatiale et toute une vision qui s'est vue renouvelée de la réalité et du monde.

En conclusion, la théâtralité n'est pas le privilège exclusif des seules œuvres dramatiques. La notion présente une ampleur telle qu'elle regroupe en son sein les œuvres les plus diverses, partageant néanmoins un appel analogue au jeu et un désir commun de représentation et de mise en scène. L'écriture théâtrale moderne est incontestablement imprégnée par l'influence des genres narratifs, en particulier le roman, qui appelle à une remise en question des normes scripturales traditionnelles. Les dramaturges contemporains privilégient le monologue sur le dialogue, l'exploration rétrospective aux événements immédiate et la passivité expressive des personnages au cliché de l'action.

CHAPITRE III : ENTRE LUMIÈRE ET OMBRE : LA THÉÂTRALITÉ DU MAL 149

La narration, déjà présente dans le théâtre antique, connaît un regain d'intérêt et devient vecteur de fédération, permettant la conjonction subtile entre des langages artistiques hétérogènes. La dimension testimoniale a, elle aussi, intégré la scène théâtrale contemporaine avec des tonalités variées, allant de la simple confession au récit de vie. La réalité dramaturgique actuelle est celle d'une hybridité générique revendiquée, d'un éclatement structurel délibéré et d'une narrativité constitutive enfin acceptée.

2 Les subtilités théâtrales : entre espaces symboliques et dialogues muets pour dire le Mal

Il n'est point inhabituel de nos jours que, dans le vaste univers des productions narratives, se laissent déceler les traces subtiles d'une théâtralité migrante, qui semble faire fi des frontières traditionnelles entre les genres. Notre intérêt pour les œuvres de Benfodil et de Mouawad dévoile les différentes modalités scripturales et narratives, déployées pour l'introduction d'éléments théâtraux. Le point de départ étant l'élaboration intentionnelle d'un espace de jeu dramatique, nous nous pencherons sur les intrications du lieu en tant qu'espace de représentation scénique dans lequel le jeu savant de lumière, imprime sur l'intrigue des nuances théâtrales. Nous entendons révéler en parallèle les spécificités du théâtre muet, sans paroles, où les éléments silencieux, à l'image des habits, excèdent leur fonction ornementale et deviennent les révélateurs expressifs d'un vécu poignant. *Les subtilités théâtrales : entre espaces symboliques et dialogues muets*, propose au lecteur de la présente thèse une porte ouverte sur le monde des deux auteurs, sur l'alchimie créatrice qui leur est propre, permettant l'amalgame harmonieuse entre dramaturgie et narration et offrant une expérience de lecture particulière, imprégnée par une monstration crue de la douleur et du Mal.

À la limite le théâtre sert d'appât : il attire le regard pour obliger à se dégager du cadre proprement textuel. Ce qui compte, c'est dès lors moins l'espace dessiné pour faire surgir la scène que l'appel au visible que permet cet espace. (Rykner, 2001, p. 104)

Dans son ouvrage consacré à l'hybridité générique, *La Scène : littérature et arts visuels*, Arnaud Rykner affirme que les indices de théâtralité dans une œuvre narrative remplissent une fonction d'accroche, en cela qu'ils attirent l'attention du lecteur. Aussi, la théâtralité d'un texte romanesque engendre-t-elle une scène⁹³ à valeur équivoque : celle-ci pouvant être interprétée en mode de représentation ou simplement en espace de déroulement pour les jeux de rôles (Rykner, 2001). Dans le même ouvrage, l'auteur insiste sur l'importance de ce procédé qui focalise le regard du lecteur sur des éléments rendus visibles, moyennant une illusion visuelle qui contribue à l'édification d'un authentique espace de jeu dramatique et inversement. Le roman englobe ainsi l'intégralité des composants d'une scène théâtrale. D'un côté, le lieu dans les œuvres de Benfodil et de Mouawad s'apparente en tout point à la scène d'un théâtre, grâce, notamment, aux

⁹³ Par référence à la scène de théâtre (l'estrade).

procédés de descriptions vifs et détaillés. D'un autre côté, objets et êtres animés (les animaux, par exemple) remplissent un office autre que celui de l'esthétique ou de la simple figuration ; ils se font l'écho d'un sens tacite, profond, et prennent parfois activement part aux événements : les journaux-intimes de Karim Fatimi dans *Body Writing*, en sont une illustration parfaite. Enfin, les narrateurs, véritables metteurs en scène, manipulent habilement l'éclairage afin de créer des effets d'emphase ou, au contraire, d'éclipse totale soit-elle ou partielle.

2.1 L'expression scénique de l'espace dans les romans

La critique littéraire reconnaît aujourd'hui aux différents genres narratifs la constante de l'espace fonctionnel : une notion qui vêt l'aspect d'un vecteur commun, partagé, transgressant les lisières traditionnelles entre les genres. Dans son ouvrage, *Lire la Nouvelle*, Daniel Grojnowski en démontre la présence dans le contexte spécifique de la nouvelle, mais les résultats présentés sont applicables à l'ensemble de l'art narratif : il s'agit d'un cadre géographique aux contours délimités et dont le décor est précisément peint au cœur du récit (Grojnowski, 2000). En parallèle, dans la terminologie propre au domaine du théâtre, le terme scène est étymologiquement issu du latin *scena*, qui renvoie au décor de fond d'une pièce théâtrale. Le sens étymologique du terme *scène* désigne donc l'espace scénique et non, tel que le veut son usage courant, l'interaction entre les personnages.

Suivant le cheminement idéal de Grojnowski, l'espace représenté dans les romans de Benfodil et de Mouawad présente à son tour des similitudes avec le cadre scénique propre aux pièces de théâtre, en cela qu'il se caractérise lui aussi par une étroitesse distinctive (ce constat est d'autant plus saillant chez Benfodil). De surcroît, le cadre narratif présenté par les deux auteurs est, le plus souvent, précisément délimité ; ce qui ne va pas sans rappeler aux esprits avertis les dimensions matérielles et circonscrites des scènes de théâtre. À titre démonstratif, l'intégralité du récit de Karim Fatimi est narrée par sa veuve qui ne quitte jamais son domicile. Le cas de Marwan K est analogue car lui aussi est pris dans les rets d'un confinement délibéré au cœur de son « sanctuaire puant la mort et la drogue » (2007, p. 67) : un studio étriqué dont la description est récurrente.

Dans un ouvrage intitulé *La Poétique du roman*, Vincent Jouve s'attache avec un souci patent d'exhaustivité à analyser les divers rôles de la description spatiale dans le roman. Il dresse une liste dans laquelle il lui attribue quatre fonctions principales : la

fonction *mimésique*, destinée à générer une illusion du réel ; la fonction *mathésique*, ou de transmission de connaissances (sur le monde, généralement) ; la fonction *sémiosique*, vouée à l'éclaircissement de l'histoire ; et la fonction *esthétique*, qui reflète l'appartenance de l'œuvre à telle ou telle tradition littéraire (Jouve, 2015). Selon cette logique, l'espace, loin de se restreindre à la dimension décorative, est d'un intérêt substantiel pour le récit. Michel Raimond, dans *Le Roman*, souscrit à la vision de Jouve en édifiant l'élément spatial en un véritable écrin, chargé de valeurs et de signification et dont l'importance dépasse celle de la perception visuelle des formes et des couleurs (Raimond, 2015).

Observons cet extrait tiré d'*Archéologie du chaos*, dans lequel le personnage de Yacine Nabolci décrit sa vie passée dans la maison de son père, l'époque d'avant son inscription à l'université et précédant son départ définitif du foyer familial. La sélection de l'extrait est motivée par la représentation qu'il offre de l'espace, qui semble parfaitement résonner avec l'analyse fournie par Vincent Jouve et Michel Raimond. Nous tenterons d'y appliquer la théorie des quatre fonctions de Jouve :

J'étais dans la salle à manger, le livre étalé sur une grande table (la seule chambre disponible dans notre deux-pièces miteux était celle de mon père et sa catin légitime ; Jamil et moi dormions à même le sol, sous la grande table ovale de la salle à manger, après avoir écarté les chaises). (2007, p. 17)

1. La fonction *mimésique* : la description faite par le personnage de Yacine Nabolci offre au lecteur une image vivante, presque palpable d'un lieu exigü et précaire. Il s'agit d'une salle à manger, réorganisée de façon à servir et de chambre et d'abri pour le narrateur. Une description aussi minutieuse laisse poindre en filigrane la pauvreté matérielle du personnage mais surtout une certaine détresse morale ;
2. La fonction *mathésique* : le cadre spatial peint dans cet extrait a pour rôle de communiquer au lecteur des informations sur l'univers diégétique (notamment celui de Yacine Nabolci). L'espace réduit, qui plus est partagé avec un deuxième personnage, reflète une condition socio-économique précaire, accentuée par le déchirement familiale.
3. Fonction *sémiosique* : Le cadre spatial ainsi décrit éclaircit le récit de Yacine Nabolci. La salle à manger improvisée en chambre se lit telle l'allégorie d'un vécu tragique gouverné par la marginalisation et l'exclusion de la cellule familiale. Le

Mal est ici certes synonyme de pauvreté et de précarité, mais aussi de négligence et de rejet ;

4. Fonction esthétique : Le cadre spatial dépeint dans cet extrait, s'aligne parfaitement sur les standards d'une tradition scripturale particulière qui exploite la composante de l'espace à des fins allégoriques, symboliques, ayant généralement pour objet des questions plus profondes. La description se voit alors assigner une fonction nouvelle, au-delà l'ornement et le décor ; celle de se faire l'écho métaphorique de l'humaine condition.

En somme, le Mal, dans l'extrait sélectionné, est figuré de manière à effleurer de près les limites du tangible, du palpable. L'environnement de vie précaire, voire hostile, fait ici l'objet d'une description si minutieuse et vive qu'elle finit par imprimer le sentiment de voir se matérialiser l'abstrait de la marginalisation et du déchirement familial. Le cadre spatial exigü devient alors le récipient d'une dégradation psycho-émotionnelle dégénérative tantôt silencieuse, tantôt criante, qui s'accomplit devant l'indifférence totale des figures parentales.

Dans son essai, *Le Langage Dramatique*, le théoricien français du théâtre Pierre Larthomas met l'accent sur l'intérêt cardinal du décor dans les œuvres théâtrales. Pour lui, l'aménagement particulier de l'espace scénique est d'une importance égale à celle du langage verbal, en cela qu'ils représentent tous les deux un système de signes à valeur significative : « ils sont tous des *signes* et leur caractère commun est qu'ils *signifient*, en même temps que les éléments verbaux », nous apprend-il (1997, p. 55). Larthomas fait valoir la thèse affirmant que le décor, en ce qu'il est conçu comme une forme de langage dramatique, puise son intérêt dans la somme d'éléments divers : « le mot décor évoque avant tout pour nous un ensemble d'éléments matériels plus ou moins adroitement agencés pour produire un certain effet. » (1997, p. 55). Le décor se trouve alors dans un rapport intime avec le ton et les modalités d'expression des personnages. Il déborde la simple valeur esthétique pour se faire reflet d'une plus large épaisseur sémantique.

Naturellement, cette fonction attribuée à l'élément du décor est grandement présente dans les œuvres de Benfodil et de Mouawad. Observons cet extrait de *Body Writing* :

Sur ma lancée, j'ai décidé de prendre possession de ton bureau et d'y mettre un peu d'ordre. Cela me titille depuis un moment, ce désir d'occupation de ton cabinet de travail, ta chambre des secrets, cette enclave *offshore* à l'intérieur même de notre maison. Je me suis toujours sentie exclue de ce territoire. Poussée par une envie irrépressible de te retrouver,

je suis entrée dans ton cabinet avec délicatesse. J'ai ouvert doucement la porte, comme quand je t'épiais discrètement pendant que tu vaquais à tes travaux. Et il m'a semblé voir ta silhouette voûtée, penchée sur son cahier, écrivant ou réécrivant le monde à ta guise. Je suis entrée sur la pointe des pieds, au début, puis j'ai décidé de m'emparer de cette île interdite avec autorité. Le cabinet grouillait de mystères. Capharnaüm chaotique et beau : livres anciens, instruments d'optique, sextant anglais, astrolabe persan, masques africains et autres souvenirs rapportés de tes diverses pérégrinations aux quatre coins du monde. Sans oublier, bien sûr, la croulante bibliothèque débordant d'ouvrages. Et l'armoire, la fameuse armoire aux portes coulissantes : ton corps métallique contenant l'intégrale de tes *Diaries*. Je suis restée un bon moment à contempler cet épouvantable colosse de papier puant la naphthaline en me demandant ce que je pouvais, ce que je devais, en faire. Dix mètres linéaires d'archives privées, ton trésor national, la plus grande œuvre de ta vie. J'ai respiré un bon coup comme qui s'apprêterait à faire une plongée en apnée, et j'ai entrepris de remuer tout ce foutoir savant. J'ai commencé par le *hardware*. Il y avait des couches et des couches de poussière, rongéant chaque recoin de la pièce. Je me demande comment tu arrivais à travailler là-dedans. J'ai oublié que tu étais une véritable chauve-souris. J'ai tout passé à l'aspirateur. (2018, p. 42)

Dans ce passage, la prise (ou la reprise) du bureau de Karim Fatimi par sa veuve Mounia est investie d'une forte charge sémantique à valeur théâtrale. Son intrusion au sein de ce que Fatimi considérait comme un *sanctuaire privé* se lit tel un désir sous-jacent d'intimité avec son défunt mari : l'espace se mue en une scène théâtrale à part entière, dans laquelle le rideau se lève sur l'enchevêtrement délicat du deuil et de la réminiscence. La remémoration imprègne l'atmosphère de la même nostalgie mélancolique que l'on reconnaît aux drames de vie car le bureau, avec les souvenirs qu'il renferme et même ceux qu'il évoque, devient un décor lourd d'émotions, le symbole d'un deuil inaccompli et d'une présence spectrale persistante. Chaque objet de ce coffre à souvenirs offre une véritable remontée dans le temps, où le passé et le présent sont amenés à se chevaucher au gré d'une mémoire capricieuse qui reproduit aléatoirement des scènes partagées.

Cependant, la découverte par Mounia des journaux intimes de Karim introduit un changement sensible de tonalité : la nostalgie et la mélancolie cèdent partiellement le pas à une ambiance de mystère et de révélations. L'envie d'une connexion intime avec son mari, même après la mort, est doublement contrebalancée par la réticence à violer l'intimité d'un proche décédé et la peur de découvrir les faces cachées (peut-être peu désirables) de sa personnalité. Au-delà, le désir de ménage et d'organisation des lieux traduit une volonté tacite de préservation, à l'endroit d'un héritage dont elle ne se réclame la propriété ou du moins, la copropriété qu'à travers un sentiment confus de honte et de culpabilité. Sans doute, espère-t-elle-en remettant de l'ordre dans « tout ce foutoir savant », maintenir même temporairement le fil si mince qui la relie encore à son

mari, au risque d'entraver un processus de deuil déjà fort ralenti. Ce passage de *Body Writing* met en lumière la part de théâtralité que peut receler un texte romanesque, en même temps qu'il n'offre un exemple édifiant sur les fonctions plurielles du décor et toute la charge sémantique qu'il peut véhiculer.

Dans cette même veine analytique, *Anima* de Wajdi Mouawad présente, lui aussi, un terrain fécond pour la mise en examen de l'espace scénique. Il convient, en effet, de l'envisager à travers la perspective offerte par Pierre Larthomas, à savoir celle concevant la composante du décor comme langage dramatique non-verbal. Observons cet extrait présélectionné :

Celle que j'aime a ouvert une porte. Un escalier en bois sans contremarches menait vers une trappe située dans le plafond. Elle est montée. Il l'a suivie. Elle a poussé un battant dont le mécanisme a fait glisser la trappe sur le côté, libérant ainsi le passage. Il a grimpé après elle et j'ai pu pénétrer à mon tour dans ce nouveau territoire. C'était une seule pièce sous les colombages d'une toiture transparente à deux pans donnant sur le ciel. Il y avait un lit posé sur des tapis. Une table, une chaise et quelques étagères vides. Il y faisait bon. Le sol était chaud. (2012, p. 103)

Le décor génère ici à la fois une atmosphère et un cadre spécifiques qui permettront, plus tard, l'introduction d'une expression particulière du Mal et de la douleur. En ce sens, la trappe peut être interprétée comme le symbole d'une exploration introspective ou d'une voie vers une conscience autre. La montée deviendrait alors l'image concrète d'une élévation vers la compréhension des événements passés, mélangée à l'angoisse de l'inconnu, Wahhch s'apprêtant à pénétrer la chambre qui a abrité le meurtrier de sa femme. Ce territoire nouveau est narrativement lié aux relations charnelles, associant la douleur au plaisir : c'est ici que Wahhch trompera sa femme pour la première fois après sa mort. La toiture transparente traduit certes une certaine ouverture vers l'extérieur, mais elle communique surtout un sentiment d'insécurité et d'exposition. Le décor minimaliste qu'incarnent les meubles rudimentaires et vides est à l'image des besoins basiques et tout aussi rudimentaires de l'Homme, tandis que la chaleur du sol véhicule un sentiment de confort et de sécurité qui contraste avec une douleur et un Mal consubstantiels des rapports humains. En définitive, Mouawad tire de la composante du décor toutes les contradictions que suscitent chez l'esprit les expériences du Mal et de la douleur. L'angoisse symbolisée de l'inconnu, la vulnérabilité qui naît de l'exposition et le paradoxe imagé entre la simplicité des besoins et la complexité des sentiments communiquent tout l'indicible des mots et des lettres.

2.2 Éclairage et théâtralité du Mal

L'introduction d'une part de théâtralité dans leurs œuvres de fiction semble relever chez Benfodil et Mouawad sinon de l'ordre de l'inévitable, du moins celui de la tendance naturelle. De ce fait, au-delà du cadre spatial qui s'est investi d'une dimension théâtrale, la notion de lumière constitue elle aussi une piste de recherche potentielle, non moins digne d'intérêt, dans l'analyse de la théâtralité au sein de notre corpus. Effectivement, l'influence patente de la fonction de metteur en scène sur l'écriture romanesque représente un axe d'investigation captivant, promettant une pléthore de possibilités interprétatives. Dans *Anima*, *Visage Retrouvé*, *Body Writing*, et *Archéologie du chaos*, cette influence s'exprime de manière significative, révélant, entre autres, le recours à des techniques d'éclairages particulières qui ne sont pas sans rappeler celles employées dans le domaine du théâtre, voire du cinéma. Ce parallèle suggère que l'élément de l'éclairage dans l'écriture de Benfodil et de Mouawad est analogue à celui du monde du spectacle, évoquant la possibilité d'envisager la théâtralité dans leurs romans, non seulement au sens traditionnel mais aussi du point de vue du spectacle.

Amina se hissa à hauteur de la fenêtre grillagée en se servant de la chaise métallique. D'un geste autoritaire, elle en ôta le cache en plastique qui séparait mon cloître du monde extérieur, et qui me maintenait un tant soit peu à l'abri, pensais-je, de la médiocrité générale qui m'assiégeait, et qui sourdait de chaque pore et de chaque porte. Aminada était étonnée de constater qu'il n'y avait pas la moindre ampoule électrique dans tout le logis, et que, *comme au temps de Charles Dickens* pour reprendre l'expression qu'elle avait utilisée, j'écrivais à la lueur d'une bougie au mépris de la technologie, qu'il pleuve ou qu'il soleil ! Au reste, l'astre diurne boudait depuis longtemps ma grotte urbaine et je n'avais jamais pris la peine d'introduire un peu de lumière et de gaieté dans ce mouvoir empoussiéré, ce qui ne manqua pas d'émouvoir encore davantage la « Reine Soleil ». (2007, p. 150)

L'extrait ci-haut exhibe une théâtralité explicite, articulée autour d'un usage spécifique de l'éclairage qui sert de métaphore et de cadre à la narration. La scène qui s'y trouve décrite, celle où le personnage d'Amina découvre la vitre de son cache, rappelle aux esprits le lever de rideau caractéristique du théâtre, celui précédant généralement le début d'un nouvel acte. Ce geste a priori insignifiant sert en réalité le double objectif de traduire la nature introvertie, confinée, du narrateur Yacine et de véhiculer une charge importante de signification dramatique. De plus, la substitution de la bougie à l'éclairage électrique moderne trahit l'instauration intentionnelle d'une atmosphère archaïque qui rappelle les mécanismes d'éclairage traditionnels, propres au théâtre muet et au cinéma.

Le choix d'une source de lumière ancienne, néanmoins symbolique, souligne la rupture du narrateur à la fois avec le monde extérieur et avec toute une ère, à laquelle il ne peut que se sentir étranger.

Par ailleurs, l'ambiance à la chandelle instaure un climat de solitude et d'isolement en tout point comparable à celui du *spotlight* : technique d'éclairage éminemment théâtrale (et parfois cinématographique) dont l'objectif est de diriger le regard du spectateur sur l'acteur en scène. La description de ce que le narrateur appelle ironiquement la *grotte urbaine* ajoute un accent de mélancolie dramatique, induit par l'imperméabilité de la pièce à la lumière du jour et le manque sensible d'entrain qui la caractérisent. L'environnement opaque, à la limite du salubre, se présente telle une scène de théâtre tragique où la lumière, au même titre que le décor, se fait l'écho de la réalité émotionnelle et psychologique précaire du personnage. Le geste d'Amina, que Yacine Nabolci appelle significativement la « Reine Soleil », accentue la théâtralité de l'instant en introduisant une lumière nouvelle et un réconfort salutaire. En définitive, l'usage savant de la lumière dans *Archéologie du chaos* illustre parfaitement la valeur théâtrale de l'éclairage qui, bien plus qu'un détail descriptif, est un langage à part entière. Transparaît alors, limpide, dans un texte narratif toute l'influence du travail de metteur en scène. L'éclairage se dote d'une forte dimension symbolique, exprimant, autrement qu'avec des mots, les thèmes complexes d'isolement, de rejet de la modernité, de conflits intérieurs et de lutte entre le Bien et le Mal.

L'œuvre de Mouawad ne se situe pas en marge des pratiques narratives et théâtrales qui convoquent les subtilités de l'éclairage. L'expression non-verbale de la lumière y tient une position importante car elle s'apparente, chez le libanais, à une quête incessante d'unité, destinée à contrebalancer l'obscurité du monde.

La lumière du jour, demi-teinte par demi-teinte, s'est retirée de l'appartement, aspirée à travers les deux grandes fenêtres comme au fond d'un entonnoir, par le mouvement général du monde. C'était l'heure où le ciel, dans sa limpide beauté, conservait sa luminosité azurée semblable aux vitraux de la cathédrale où j'aime traîner quelquefois. (2012, p. 14)

L'extrait d'*Anima* ci-dessus que nous avons sélectionné pour mettre en évidence le jeu savant de lumière dans l'œuvre narrative de Mouawad a la particularité d'être narré par un chat. Le félin se livre à une brève description de l'appartement de Wahhch, dans laquelle la lumière revêt le même aspect de théâtralité et de symbolique. La clarté du jour

est ici décrite comme évanescence, disparaissant de façon progressive, afin de créer chez le lecteur le même sentiment que lui inspire l'écoulement du temps. Certainement, cette manœuvre s'explique-t-elle par la volonté du narrateur à reproduire le procédé théâtral de transition entre le jour et la nuit, que les metteurs réussissent moyennant diverses stratégies mécaniques. La description romancée de la clarté qui s'échappe par les fenêtres, communiquant l'impression d'être absorbée par l'extérieur est une allusion vibrante à ce procédé même. Celle-ci tend à conférer à la lumière, objet intangible, la matérialité d'un corps physique, d'un objet à la fois palpable et manipulable. La discordance est ici patente entre un intérieur qui s'assombrit au fur et à mesure et un extérieur qui a su conserver son éclat bleuté. Il s'agit sans doute d'une figuration symbolisée du conflit intérieur qui oscille entre les sentiments de culpabilité et de quiétude, ajoutant à l'épaisseur sémantique de la scène le rapport contradictoire des deux cadres spatiaux. D'un autre côté, l'analogie faite par le narrateur-chat avec les vitraux d'une cathédrale imprime sur la scène une spiritualité certaine dans laquelle se lit un besoin vital d'absolution.

2.3 L'apparence comme miroir de l'âme

Les genres narratif et dramatique ont ceci en commun qu'ils partagent un intérêt accru pour l'aspect physique, extérieur, des personnages. Ce constat ne présente en soi aucune nouveauté car l'identité des actants s'est, de tout temps, construite autour de leur apparence : habits et accessoires, entre d'autres éléments, ont toujours servi de base à la compréhension (parfois anticipée) de leur catégorie sociale du personnage et de sa psyché. Dans son ouvrage, *La Poétique du roman*, Vincent Jouve soutient que l'apparence du personnage a pour vocation de fournir des indices plus ou moins directs sur le statut socio-culturel qu'il occupe (Jouve, 2015). De fait, la présentation extérieure apporte suffisamment de signes tangibles pour que s'en élabore dans la conscience du lecteur une définition, même partielle : dans les cas de la nouvelle, pour ne citer que cet exemple du genre narratif, les indices physiques fournis par les descriptions permettent l'identification des personnages typiques (Jouve, 2015). L'on retrouve cette même attention à l'aspect visuel dans le monde du théâtre, notamment dans les comédies où les habits sont une pièce maîtresse.

Pour tout lecteur avisé, l'apparence est en effet loin de n'être qu'un élément secondaire. Cette thèse est fortement confortée par la création littéraire qui fait des vêtements et de la physionomie des personnages le reflet de leur personnalité et /ou de

leurs états d'âme. Selon cette logique, les habits constituent, à l'instar de l'espace et de l'éclairage, un langage symbolique puissant dont romanciers et dramaturges se servent souvent pour la peinture muette mais fort éloquente des conflits intérieurs, des rêves et des espoirs de leurs protagonistes. En interrogeant le rôle dévolu à ce paramètre subtile dans les romans de Benfodil et de Mouawad, nous entendons déchiffrer l'apport théâtral de l'aspect physique et vestimentaire, en tant qu'il est miroir de l'âme. Nous l'envisageons tel un acteur silencieux qui donne à voir sur l'indicible de la pensée et des sentiments.

TRENTE-HUITIÈME JOUR SANS TOI. Tes mots sur mon corps. J'ai froid et j'ai mis tes mots, je porte tes mots comme j'ai porté ton enfant, pour me couvrir le corps ; j'ai mis ton polo barré du slogan *MORE ACTION LESS WORDS*, l'action de tes mots qui me réchauffent le cœur... Et je continue à dépoussiérer tes cahiers et à assembler patiemment les pièces du puzzle pour composer le portrait du jeune Karim, celui qui m'est le plus étranger. (2018, p. 104)

Cet extrait de *Body Writing* démontre explicitement la manière dont l'aspect extérieur des personnages peut se faire l'écho de leur essence intérieure. Les tenues vestimentaires, par-delà les mots, servent à véhiculer des sentiments complexes d'amour et de douleur, autrement inexprimables que par la conjonction du langage parlé et du langage porté. Le « polo barré du slogan *MORE ACTION LESS WORDS* » auquel Mounia attribue une vertu de protection physique, est en vérité le gardien symbolique d'une époque révolue, celle de son intimité partagée avec Karim dont elle retrouve la mémoire intacte au contact du vêtement. La narratrice voit dans l'étreinte de ce tissu un réconfort éphémère, immédiatement troublé par le slogan qui la ramène à la réalité de sa condition : la veuve mène désormais une existence stagnante, figée entre l'action nécessaire au deuil et l'inaction de sa nostalgie qui l'enferme dans le passé. D'ailleurs, Mounia soulignera elle-même le rapport organique qui relie le langage au vêtement, en affirmant porter les mots de son mari disparu : cette fusion n'est certes qu'allégorique, mais les souvenirs qu'elle rappelle n'en demeurent pas moins réels. Benfodil semble suggérer ici une forme de théâtralité intime, subjective, dans laquelle l'habit du défunt Karim Fatimi devient le récipient du chagrin insurmontable de sa femme. Au-delà, la scène où Mounia dépoussière les carnets de Karim est d'une mélancolie saisissante. Dans l'effort vain de réassembler son portrait, se laisse deviner un désir plus vain encore de reconnexion avec lui. Cette tragédie sentimentale n'est en réalité autre que l'expression inconsciente d'une

CHAPITRE III : ENTRE LUMIÈRE ET OMBRE : LA THÉÂTRALITÉ DU MAL 160

âme en manque d'unité, une âme qui quête désespérément refuge dans les objets et la remémoration, contre un oubli menaçant et une absence d'autant plus douloureuse.

Le passage ci-après, également extrait de *Body Writing*, s'ancre à son tour dans le cadre des rapports entre l'apparence et l'esprit. Il propose un angle de vue intéressant sur l'importance des choix vestimentaires qui véhiculent émotions, pensées et, parfois, un parti pris idéal spécifique à l'endroit des traditions et de conventions sociales.

Je pense que nous n'avons pas même fait de fête pour notre mariage, pas de ... « *bac + noces* » comme tu désignais perfidement les solennités nuptiales, que je n'ai pas porté de robe blanche (au grand dam de Qatoussa qui m'a demandé une fois pourquoi je n'avais aucune photo en robe de mariée! Ce qui m'a donné l'occasion de lui apprendre un nouveau mot : « anticonformisme »). (2018, p. 141)

Dans cet extrait, Benfodil met en image l'anticonformisme de son personnage ainsi que son rejet des normes sociales, tous les deux incarnés par le refus fort significatif du vêtement nuptial féminin. La robe blanche, signe de pureté, est ici la marque d'un certain conformisme social, d'une appartenance à une tradition séculaire à laquelle le personnage-narratrice refuse opiniâtrement de s'identifier. Par conséquent, en choisissant de ne pas se vêtir de cet habit, Mounia cherche à faire valoir un sens accru de l'individualité, incompatible avec les standards sociaux qu'elle estime obsolètes. La question n'est donc pas celle d'un phénomène de mode, mais plutôt celle d'un acte de rébellion, assumé, revendiqué, à l'égard d'un système préétabli de normes et de codes tacites. Ce vêtement ou, plus correctement, son refus traduit toute une vision du monde qui dépasse le simple souci d'apparence ; il est le symbole d'une philosophie de vie qui va à rebours des attentes et des tendances conformistes.

De son côté, Wajdi Mouawad paraît accorder le même intérêt notable à l'aspect vestimentaire de ses personnages. Cela nous renseigne en un premier abord sur son souci caractéristique du détail, mais surtout sur son approche théâtrale du texte romanesque. Observons cet extrait de *Visage retrouvé* :

Wahab et Maya se séchèrent et se changèrent. Les habits étaient trop grands pour eux. Des vêtements d'une autre jeunesse. Sombres et lourds, sentant la naphthaline. Ils enfilèrent un pantalon une chemise, un veston et, sans doute pour les taquiner, le père posa sur leur tête un chapeau de feutre noir. (2002, p. 168)

À la manière des romans de Benfodil, une part de théâtralité de l'œuvre mouawadienne est assurée par la composante vestimentaire et l'aspect physique. L'extrait proposé dépeint une scène où les personnages de Wahab et Maya, trempés par une pluie

torrentielle, sont contraints de vêtir de vieux habits qui ne sont pas les leurs. La théâtralité réside dans la participation sensible de l'élément *vêtement* au malaise comique et à l'incongru qui sous-tendent l'épisode. Le narrateur décrit les vêtements à la fois comme « trop grands » pour les deux personnages, et comme « sombres et lourds » sur leurs épaules, afin d'imprégner la comédie situationnelle d'une valeur symbolique ; ils sont, en effet, à l'image de leur époque révolue, et leur héritage ne correspond plus à l'identité de la jeunesse nouvelle. Cette incompatibilité entre deux époques, entre deux âges, est subtilement mise en évidence, moyennant un usage métaphorique de la tenue vestimentaire. L'introduction du chapeau de feutre noir ajoute à la théâtralité déjà patente de la scène un effet de contraste entre les signes d'une maturité formelle et ceux d'une enfance insouciant. L'odeur de naphthaline, quant à elle, inspire les effets d'une mélancolie pesante, à travers laquelle le texte devient la représentation visuelle d'une détresse qui nous est communiquée avec le langage du tissu.

2.4 L'énonciation : essence d'une esthétique théâtrale

Dans le domaine du théâtre, les éléments physiques tels que la présence effective des acteurs, l'éclairage, le décor et les vêtements participent conjointement à la création d'une scène visuelle dans laquelle, néanmoins, l'énonciation demeure cruciale. Le dialogue, procédé éminemment théâtral, est effectivement essentiel dans les œuvres narratives de Benfodil et de Mouawad. À l'exception d'*Anima*, les narrateurs dans leurs romans se font discrets et n'interviennent que de manière épisodique, l'objectif est de laisser aux personnages l'opportunité de faire eux-mêmes l'expression de leurs pensées et de leurs sentiments. Les dialogues narratifs, semblables à ceux du théâtre, contribuent au façonnement des actants et des intrigues, si bien qu'ils s'arrogent parfois les offices du narrateur. Ils servent en outre l'intention d'une représentation plus juste en ce qu'ils permettent comme pratiques langagières : tantôt pour la création de personnages typiques, tantôt pour générer des effets d'humour verbal, chez Benfodil notamment.

2.4.1 Dialogue et monologue

Marie-Claude Hubert envisage le théâtre selon le prisme de la notion aristotélicienne de *mimésis*, en opposition à la *diégésis*, que le philosophe associe aux récits narratifs. De fait, les personnages d'une pièce de théâtre ont la capacité de s'exprimer de manière directe, sans que le besoin ne se fasse sentir d'une intervention narrative, à rebours de l'art diégétique où le narrateur occupe une place de prépondérance.

Cette distinction binaire est cependant moins évidente dans certaines œuvres de la littérature qui sont souvent inaugurées avec des scènes *in medias verba*⁹⁴. Il s'agit d'un mécanisme narratif qui, grâce au dialogue, permet l'immersion directe du lecteur dans la scène, tel un discours que ce dernier prendrait en cours. Ce type particulier de commencements introduit d'emblée l'action et les événements, sans intervention narrative préalable, à l'instar d'un dialogue théâtral (Hubert, 1988, p. 115). On retrouve également ce procédé au sein des romans de notre corpus d'étude, où l'action se devine dans les dialogues, qui assurent désormais une fonction d'inauguration active, plutôt que dans la voix du narrateur qui la rapporte passivement. Cela a pour effet de donner l'impression au lecteur d'assister, en temps réel, aux échanges des personnages, en faveur d'une lecture plus immersive et plus théâtrale. Analysons le dialogue suivant, par lequel s'ouvre le roman *Visage Retrouvé* :

JE PRÉFÈRE REGARDER LES OISEAUX. Jouer avec le lacet de ma chaussure. La remplir de sable, puis la vider. Les autres parlent. Je les laisse parler. Ils s'inquiètent. Je les laisse s'inquiéter.

- Il a quatre ans, docteur, et n'a pas encore dit un mot. Pas un seul. Rien. Pas dit maman, pas dit papa, ni lolo ni miam-miam. Rien. Nous avons très peur, son père et moi, qu'il ne soit sourd, ou autiste ...

- Nous allons voir ça.

Il se tourne, me regarde puis se penche vers moi.

- Alors, Wahab, pourquoi tu ne parles pas ?

- Je préfère regarder les oiseaux.

Il ne s'attendait tellement pas à ce que je réponde, qu'il s'est étouffé. Ma mère, je crois, s'est évanouie.

Jamais personne n'a entendu la voix du Temps. (2002, p. 15)

Un lecteur découvrant pour la première fois le roman de Mouawad, ne manquera pas d'être interpellé par ce commencement *in media verba* qui le plongera au cœur d'une action en cours dont il aura l'impression d'avoir manqué le début. Il assistera à l'entrée en scène inopinée des personnages qui lui rappellera certainement le théâtre, où l'habitude est que les acteurs entament directement leur jeu, sans contextualisation préalable. Cet extrait, pour reprendre la terminologie d'Aristote, s'apparente davantage à une entreprise mimétique qu'à une création diégétique. Les personnages paraissent détenir une latitude

⁹⁴ « *In media verba* est une expression latine qui signifie littéralement « au milieu du discours ». Elle est souvent utilisée en littérature pour décrire une technique narrative où une histoire commence en plein milieu d'un dialogue, sans introduction descriptive ou narrative. Cette technique permet de plonger directement le lecteur ou le spectateur au cœur de l'action, créant ainsi un sentiment d'immersion immédiate. ». Voir à ce propos DEL LUNGO, Andrea. *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.

du verbe telle qu'ils sont exempts de la mise en contexte traditionnelle, généralement introduite par un narrateur extérieur. Ce constat est particulièrement sensible dans le dialogue ci-dessus entre le médecin, les parents et l'enfant Wahab, où les événements sont présentés d'une façon immédiate qui répond aux exigences du style théâtral, telles que décrites par Marie-Claude Hubert. La brève description par Wahab des réactions de sa mère et du médecin s'apparente dans ce contexte précis davantage à des didascalies qu'à un commentaire narratif à proprement parler (bien que ce n'en soit réellement un). Par conséquent, loin d'atténuer la valeur théâtrale du dialogue inaugural, le propos de l'enfant la consolide.

L'on notera également dans cet extrait, la présence d'une représentation implicite du Mal qui s'exprime à des niveaux différents sur le plan psychologique. D'abord, le silence prolongé de Wahab pourrait être envisagé telle une forme spécifique du Mal, non pas perpétrée, mais plutôt subie car résultant d'une souffrance ou d'une anomalie quelconque qui l'a privé de sa voix. Aussi, l'angoisse et l'inquiétude des parents reflètent-elles la perturbation par le comportement de l'enfant de toute une dynamique familiale qui se trouve, pour ainsi dire, mise à mal. Par ailleurs, le choix délibéré de silence de la part de Wahab (que l'on découvre plus tard) peut être interprété tel un mécanisme psychique d'autoprotection, une réponse à tel ou tel traumatisme psychologique refoulé : le signe d'une souffrance intérieure.

Le dialogue –nous l'avons vu- est d'un intérêt capital dans le déroulement de l'intrigue romanesque, se substituant, presque intégralement, à la voix narrative dans ses fonctions d'introduction, de développement et dénouement. Les échanges entre les personnages, même lorsqu'ils s'effectuent de manière inopinée, fournissent suffisamment d'informations au lecteur pour lui permettre une pleine compréhension des événements, loin de la mise en contexte préalable, généralement introduite par la voix narrative. Nous y trouvons aussi, à titre illustratif, l'explication des scènes délibérément omises (les ellipses), sans l'intervention récapitulative d'un narrateur extérieur. Les discussions entre personnages suffisent à elles seules à éclairer le lecteur sur la nature de leur contenu, engendrant une expérience de lecture en tout point analogue à celle d'une pièce de théâtre où la narrativité est délaissée en faveur du dialogue. Ces observations s'appliquent fort bien à *Anima* qui en fournit une illustration édifiante :

- Il va bien ?
- Pour l'instant il reste caché sous l'armoire.

- Il mange ?
 - Oui, quand je ne suis pas là. La nuit, il dort à mes pieds.
 - Ça va, alors. Ne le laisse pas sortir tout de suite, il se sauverait. Attends l'été. Je vais laisser mon numéro de carte de crédit chez le vétérinaire. Si jamais il lui arrive quelque chose, n'hésite pas à le faire soigner.
- Il s'est remis à me caresser. J'entendais son souffle entrecoupé d'une brève parole à peine murmurée, Hein, le chat ? Pitô, le petit Pitô. Salut, salut le chat.
- Pourquoi vous l'avez appelé « Pitô » ?
 - Parce que c'est un vrai clown. Tu verras. C'est le champion toutes catégories du lancer de la chaussette. Plus tu es triste, plus il est drôle, et comme les clowns vivent dans les cirques, on l'a appelé Pitô. Une idée de Léonie.
 - C'est quoi le rapport avec le cirque ?
 - Le « chat-Pitô ». (2012, pp. 30-31)

Cet échange est destiné à éclairer de façon partielle l'ellipse de l'hospitalisation de Wahhch, après le meurtre de sa femme. À sa sortie d'hôpital, l'idée lui est venue de vider son appartement pour en faire don à son ami Phil, qui a daigné prendre soin de son chat toute la durée de son séjour sanitaire. Cet épisode éclipsé nous est rapporté non pas grâce à une analepse explicative, mais grâce à un dialogue entre les deux amis. Dans leurs propos est tant explicité l'état actuel de Pitô que la valeur sentimentale qu'il représente pour Wahhch. La conversation nous renseigne aussi en filigrane sur l'importance que revêt pour lui le bien-être du félin, relique vivante de son épouse, ainsi que sur le rapport de confiance qui le lie à son ami Phil. L'échange élucide de surcroît l'origine du nom du chat dont on découvre qu'il est synonyme d'humour et de gaieté par temps difficiles. L'extrait démontre ainsi de façon explicite l'apport informationnel que peut receler le dialogue sur le caractère des personnages, la nature de leurs relations et leurs intentions futures, loin des passages narratifs à vocation explicative.

En sus de la contribution informationnelle, les dialogues, lorsqu'ils se donnent une certaine profondeur, peuvent aussi servir à instaurer une atmosphère de mélancolie et de tristesse. Ainsi nommé par Léonie, le chat Pitô devient le coffre à souvenirs d'un mariage qui n'est plus, d'une vie antérieure sans cesse rappelée à l'esprit de Wahhch par cette présence féline. Au-delà, l'évocation a priori fortuite du prénom de la défunte dans la conversation, trahit le fait non-dit (peut être non-avoué) que Pitô n'est plus aux yeux de Wahhch qu'un simple animal de compagnie, mais un lien véritablement vivant entre lui et un passé à jamais disparu, uniquement accessible à une mémoire précaire. Cela révèle sans doute le motif d'une attention et d'un amour pour l'animal à la limite de l'hyperbolique, car le chat de Wahhch, tout comme le polo de Fatimi, est le signe d'un désir de renouement avec une vie qu'ils savent pourtant révolue.

Arrivés à ce stade, il est de première importance de souligner le fait que nous n'avons traité, jusqu'ici, que d'une forme *standard* d'échanges qui requièrent pour leur accomplissement la présence d'un énonciateur et d'un co-énonciateur et/ou d'un énonciataire. Aussi, nous semble-t-il légitime de nous pencher sur une autre forme de dialogue, dans laquelle les figures de l'énonciateur et de l'énonciataire coïncident. Entendons là également les échanges intrapersonnels, ou les monologues intérieurs, dans lesquels le locuteur s'adresse à lui-même : quel rôle ou quels rôles attribuer au narrateur dans ce cas ? La réponse à cette question ne saurait se construire sans une explication préalable de la notion de *monologue* en tant qu'elle est manifestation de la part de théâtralité dans les romans de notre corpus.

L'acception la plus globale du monologue intérieur est celle d'une manœuvre narrative récurrente dans la littérature moderne, offrant par son caractère subjectif une plus ample immersion au cœur de la psychologie des personnages. Bien qu'indistinctement usité dans l'ensemble des genres littéraires, le procédé est davantage associé au théâtre ; son utilisation dans une œuvre romanesque emprendrait donc inéluctablement la narration d'un accent théâtral unique. Le monologue intérieur constitue effectivement une technique narrative subtile, par l'entremise de laquelle les sentiments, les idées et les méditations d'un personnage sont directement communiqués au lecteur, sans l'intervention médiatrice d'un narrateur. L'intention est dès lors celle de dévoiler la conscience du personnage en donnant à voir sur son univers intérieur.

Trois principales fonctions sont généralement attribuées au procédé :

- La dramatisation de la psyché : le monologue intérieur empreint la subjectivité dévoilée du personnage d'une atmosphère résolument théâtrale. En effet, à l'image d'une scène de théâtre, le procédé permet la mise en mots authentique des luttes intérieures, des choix moraux parfois délicats et des sentiments indicibles ailleurs qu'à soi-même. L'écriture romanesque s'en voit engagée dans une entreprise vibrante de dramaturgie interne ;
- Le Soliloque⁹⁵ littéraire : la technique du monologue intérieur peut être appréhendée telle une forme spécifique de soliloque, propre aux fictions

⁹⁵ « Un soliloque est un monologue prononcé par un personnage dans une pièce de théâtre, un film, une œuvre littéraire ou tout autre médium narratif. Ce monologue est généralement adressé au public ou à lui-même, et le personnage parle à haute voix de ses pensées, de ses émotions, de ses doutes, de ses dilemmes

romanesques, dans laquelle le personnage se livre souvent à une analyse introspective, une critique méditative s'articulant autour d'un vécu remis verbalement en question, évoquant un acteur sur scène ;

- Interaction avec le lecteur : le monologue intérieur rend possible la création d'un certain lien d'intimité avec le lecteur du texte narratif, en dépit de l'écart substantiel qu'il présente avec le spectateur d'une pièce de théâtre. L'interaction opérée est par conséquent analogue à celle qui régit le rapport acteur-spectateur, dans le cadre d'une présentation théâtrale.

Tel que nous l'avons démontré, les quatre romans dont se compose notre corpus d'étude sont semblablement empreints de cette théâtralité remarquable. Au-delà la narration, les faisceaux idéels et sentimentaux des personnages sont réellement mis en scène par le truchement d'une expérience de lecture immersive, offerte par la mise en œuvre tant savante que subtile des passages dialogués. La figure du narrateur coïncide souvent avec celle du personnage principal, à l'exception d'*Anima* où la fonction de narration est assurée par des entités extradiégétique, à savoir les animaux. Benfodil et Mouawad ont réussi la gageure aussi bien scripturale que narrative d'ériger le monologue intérieur en un spectacle théâtral dans lequel les mots et les maux font l'objet d'une expression verbale quasi physique. Dans les quatre romans, les dialogues inter et intrapersonnels proposent une expérience singulière de théâtralité, peut être absente du cinéma et du théâtre lui-même, en cela qu'elle transforme l'esprit en scène et le lecteur en spectateur. De tels procédés élargissent indubitablement les horizons classiques de la narration, en vue d'une exploration textuelle plus organique et plus intime qui se situe au confluent des subtilités narratives et de l'art dramatique. Ils révèlent la puissance du verbe chez deux véritables virtuoses de la plume francophone qui se sont attachés à exprimer à leur manière l'indicible de l'âme humaine, dans une performance certes silencieuse, mais dont l'éloquence n'est plus à prouver.

2.4.2 Un personnage archétype

L'observation de la dimension expressive des mots leur découvre parfois un aspect comique, typique du théâtre. Notre analyse s'intéresse également à l'usage excessif

ou de tout autre sujet qui le préoccupe. Le soliloque permet au public de mieux comprendre les pensées intérieures et les motivations du personnage, car il révèle ce que le personnage ressent et pense, même s'il n'y a personne d'autre sur scène avec qui il puisse interagir. »

d'un langage particulier qui se fixe pour dessiner la construction de personnages archétypiques, héritage d'une tradition dramatique séculaire. Effectivement, le choix du langage employé est crucial dans la construction d'une pièce de théâtre en ce qu'il permet comme atténuation ou, au contraire, comme accentuation des stéréotypes sociaux à des fins divers : provoquer le rire, la répugnance ou la compassion, entre autres.

Quand je suis arrivé dans leur cercle, ils étaient stone. Rongés par le spleen, le vide, et l'ennui. Décidément, ces tarés de junkies ne savaient plus où investir leur fabuleux potentiel d'autodestruction, passant leur temps à rechercher désespérément la suprême extase dans l'extrême défonce ; dans les « trips » du kif et de la coke. Le crack, le rock et le crac-crac : tel était le triptyque de leur programme politique. Ils se noyaient dans un nuage de fumée empoisonnée en s'enivrant de musique satanique à la sauce Marilyn Manson. Je finirais par connaître par cœur leurs obscures références musicales. [...] Chaque jour, j'en apprenais un peu plus en leur compagnie, guidé par leur oreille punk et leurs tympanes qui semblaient insensibles à l'explosion des décibels. (2007, p. 60)

Le passage ci-dessus est extrait d'un monologue de Yacine Nabolci qui décrit son nouveau cercle d'amis (un groupe essentiellement composé de jeunes gens) avec une tendance manifeste aux stéréotypes sociaux. La description laisse poindre un trait typique des œuvres théâtrales qui privilégient dans leurs figurations le recours à un accent hyperbolique, visant à refléter, parfois à travers le prisme de la caricature, certains revers de la société moderne. En effet, le groupe de jeunes incarne parfaitement la figure archétypale des toxicomanes marginaux qui n'ont d'autres alternatives que de vivre en reclus. Nabolci en dresse le portrait avec une terminologie familière, voire vulgaire, sans doute jugée plus appropriée pour l'expression de leur condition. Il les présente comme des « junkies », « stone » en permanence, rongés par un « spleen » qui nourrit leurs addictions et vice-versa. Leur quotidien se résume à une quête effrénée d'extase, « l'extrême défonce », et leur programme politique n'excède guère la boucle vicieuse des drogues, de la musique et des plaisirs de la chair : « le crack, le rock et le crac-crac ».

Ce groupe de jeunes toxicomanes semble être immergé dans une culture alternative, voire dans un monde parallèle, essentiellement fait de musique satanique, d'allusions sombres et de substances illicites dont l'élan autodestructeur pourrait s'apparenter, par abus interprétatif, à une forme de révolte contre les conventions sociales. Cette interprétation est confortée par l'évocation du personnage-narrateur de Marilyn Manson : une figure emblématique de l'anticonformisme culturel. Nabolci, dans son rôle de narrateur, adopte la position objective de l'observateur externe, semblant quêter une meilleure compréhension de cette composante de la société souvent reléguée aux marges

de l'intérêt. D'un autre côté, ces personnages archétypes pourraient tout aussi être porteurs d'une critique implicite, envers un système social qui, au lieu d'aider, a condamné les personnes souffrant de dépendance à une vie de marginalisation. Ils agiraient dans ce cas tel un miroir d'amplification, orienté vers les fléaux de l'addiction, de l'aliénation et de l'autodestruction qui sont autant de thèmes théâtraux.

Wajdi Mouawad tire également profit de cette technique d'emphase représentative. Observons l'extrait suivant :

- Go ahead! Get your fucking dog out of here!
- Fuck you! That monster's not mine! He's yours! It's your fucking problem, okay?
- I Don't Fucking care!
- Give me back my cash! [...]
- No Fucking way!
- You 're drunk, George!!
- Two hundred bucks that I can get that fucking dog out of there!

Il a levé le bras, exhibant des billets verts, sans cesser de vociférer Two hundred bucks, okay, two hundred bucks that I can get that fucking dog out of here!!! Il s'est retourné, il a jeté les billets aux pieds de l'homme chauve avant de se diriger vers les barrières. Il titubait, une femme a cherché à le retenir, mais il l'a repoussée, lui hurlant Bitch! et il est entré dans le cercle.

- I'm your master now, you hear me, you fucking bastard?
- Who are you? a demandé l'homme au visage rougi.
J'ai senti un mouvement d'un côté de la foule. Elle s'écartait pour lui permettre d'avancer. Il s'est détaché, il est entré dans la lumière et il est apparu. J'ai aboyé.
- I'm that dog's master.
- Virgil doesn't like foreigners like you. Get out of here!
- I'll go with my dog.
- Hey folks! Listen! I think that guy doesn't understand what I said... Maybe if we sing our anthem for him, he'll understand much better! What d'ya think?

Et d'une seule voix, la foule a commencé à entonner leur hymne:

I've got God!

And I've got a gun!

And your gonna need both!

If you come round here! (2012, pp. 393-396)

Se manifeste à l'analyse de cet extrait, le même usage chez Mouawad des dialogues et des monologues pour l'élaboration de portraits types. Il s'agit souvent de personnages criminels, vivant en marge de la société, et dont la construction par du cliché que tous les malfaiteurs du monde se ressemblent. Mouawad nous rapporte dans ce passage dialogué la bagarre après le combat de chiens auquel a pris part, contre son vouloir, le chien de Wahhch. Le narrateur se trouve ici être le chien en question qui s'adonne à un monologue descriptif de la scène dont il a assisté au plein déroulement. Le

procédé sert la même intention de représentation stéréotypée. Il s'agit d'un outil littéraire puissant pour la figuration des relations interpersonnelles complexes, a fortiori dans les textes de conflit, et ce grâce à :

- La caractérisation à travers le langage : le recours à un registre grossier « fuck You », « I Don't Fucking care⁹⁶ » présente d'emblée les personnages typés comme vulgaires, donc plus enclins à l'impulsivité et à la violence. Le dialogue cru communique l'image d'un environnement rude, à l'origine d'une certaine brutalité interactionnelle ;
- La révélation des relations et des tensions : les tensions entre les personnages sont exposées par le conflit autour des chiens et de l'argent. Les constructions phrastiques en anglais telles que « give me back my cash »⁹⁷, ou encore « Tow hundred bucks I can get that Fucking dog out of there ! »⁹⁸ traduisent au-delà le souci matériel, une insolence et une incommunicabilité bilatérales;
- Les stéréotypes et préjugés : l'énoncé « Virgil doesn't like foreigners like You »⁹⁹ est le double porteur de clichés préconçus et d'intolérance ethnique, voire raciale car le personnage de Wahhch, établi dans une réserve amérindienne, est d'origines franco-canadiennes. L'énoncé dénote les thèmes d'exclusion et de ségrégation, en même temps qu'il ne renforce le portrait type d'une société xénophobe ;
- La construction de l'identité collective : l'interprétation collective de l'hymne « I've got god ! And I've got a gun »¹⁰⁰ est d'une signification profonde. Elle renseigne implicitement sur la manière dont un groupe donné peut à la fois se définir et s'unir autour d'un système idéal partagé (la foi et l'amour des armes) ;
- Le rôle du narrateur et de la perspective : la position avantageuse de l'observateur qu'adopte la figure du narrateur-chien lui confère tous les privilèges d'un regard extérieur sur la scène décrite. Cela lui permet de mettre l'accent sur l'absurde situationnelle et le ridicule inhérent aux événements rapportés ;
- L'usage de l'exagération et du spectacle : la scène présentée comporte les éléments typiques d'une représentation hyperbolique, notamment le défi de Georges et l'embrasement quasi instantané du conflit, au cœur d'un espace public.

⁹⁶ La traduction des notes de bas de page suivantes est de nous-même : « je m'en fous » (vulgaire)

⁹⁷ Rends-moi mon argent ! » (familier)

⁹⁸ « 200 dollars et je peux faire sortir de foutu chien de là » (vulgaire)

⁹⁹ « Virgil n'aime pas les étrangers comme toi »

¹⁰⁰ « J'ai un dieu ! et j'ai une arme »

CHAPITRE III : ENTRE LUMIÈRE ET OMBRE : LA THÉÂTRALITÉ DU MAL 170

Le procédé entend susciter une réaction chez le lecteur en soulignant ainsi l'extrémisme comportemental qui sous-tend certains agissements de l'être humain.

En guise de récapitulation, il est à retenir que les parties dialoguées dans cet extrait sont vouées à présenter une peinture vivante et explicite de personnages archétypaux, transformant le texte narratif en un véritable microcosme théâtralisé qui laisse libre cours à l'expression, certes hyperbolique mais non moins authentique de leurs caractères, de leurs valeurs et de leurs idées. Le monologue suggère sans l'imposer une forme implicite de critique à l'égard d'une société perçue à travers une loupe grossissante. La scène s'offre dès lors à lire, ou plutôt à contempler tel un spectacle, où le Mal n'est pas uniquement celui vécu, mais aussi celui affiché, voire exhibé et célébré, dans le but de dénoncer une certaine normalisation de ce qui n'est, en réalité, pas normal. Le Mal dans *Anima* prend la tangibilité d'un corps physique à travers des thèmes exagérés, portés à leur paroxysme par une recherche quasi systématique de théâtralité. Il nous est présenté sous ses facettes les plus diverses, allant de la simple intolérance, jusqu'à la toxicité délétère qui régit les rapports humains dans certains contextes spécifiques, en passant par un phénomène inexplicable de désinhibition collective envers des agissements immoraux. La somme de ces éléments participe à la création d'une ambiance théâtrale singulière dans laquelle le Mal ne se contente pas de signifier sa présence, même son omniprésence ; il s'offre désormais comme un élément constitutif de la société, accepté et assumé par un ordre social devenu pathogène.

3 La mascarade sociale et la quête de la vérité : perspectives métaphoriques du théâtre

La place dévolue au théâtre dans l'univers des belles lettres est singulière. Elle est celle d'une véritable fenêtre, donnant à voir aussi bien sur les intrications complexes du vivre-ensemble que sur les quêtes introspectives individuelles. Dans *La mascarade sociale et la quête de la vérité : perspectives métaphoriques du théâtre*, nous entendons mettre en exergue cette fascinante fonction double : d'un côté, la mascarade sociale se veut une métaphore puissante du jeu de rôle et des apparences souvent trompeuses que la vie sociale impose aux individus ; de l'autre, l'incessante quête de vérité constitue un thème universel qui traverse les œuvres et les genres littéraires. En nous proposant d'envisager le théâtre, au-delà de sa valeur artistique, comme une forme d'expression métaphorique, nous entendons élucider le comment d'une mise en scène symbolique, destinée à dépeindre la complexité de l'existence humaine qui oscille entre conflits collectifs et dilemmes intérieurs. L'exploration de cette thématique nous offrira un regard inédit sur la manière dont littérature, de concert avec les subtilités du théâtre, s'applique à dévoiler les replis de la conscience humaine.

Nous nous sommes livrés précédemment à une analyse approfondie de la théâtralité du texte, ayant pour objet les aspects stylistiques et formels du théâtre. Nous avons tenté d'explicitier comment ce dernier a, de tout temps, été conçu telle une représentation fidèle de la vie. L'existence elle-même est perçue telle une vaste pièce de théâtre et, le monde, la scène infinie sur laquelle les êtres jouent le rôle qui leur est échu. Il n'est alors guère surprenant d'observer que les œuvres de Benfodil et de Mouawad puisent en grande partie leur inspiration du drame existentielle, afin de mettre en exergue cette vision théâtrale de l'être.

Nous nous proposons ici d'interroger la manière dont les deux écrivains convoquent les nuances esthétiques du théâtre pour offrir une représentation fidèle de la société, révélant à la vie sociale sa dimension purement théâtrale. Les acteurs de ces tragi-comédies¹⁰¹ que sont les œuvres de notre corpus manifestent des prises de conscience

¹⁰¹ « Un roman est qualifié de « tragi-comédie » lorsqu'il mélange des éléments de tragédie et de comédie. Ce terme vient du théâtre et de la littérature classiques, où il désignait des œuvres qui ne suivaient pas les conventions strictes de la tragédie pure ou de la comédie pure. Dans une tragi-comédie, les moments tragiques (souvent associés à la souffrance, aux conflits sérieux, ou à des thèmes sombres) sont entrelacés

épisodiques, éphémères, quant à leur nature fictive ; ils se jouent alors des rôles qui leurs sont attribués, dans une sorte de mise en abyme, de théâtre dans le théâtre. Dans un second temps, nous nous pencherons sur la notion de *theatrum mundi*¹⁰², symbole d'une vision fondamentalement pessimiste du monde, mobilisée pour la figuration du Mal dans notre corpus. Mouawad et Benfodil, dans leur dénonciation de l'hypocrisie sociale, mettent en lumière un certain déterminisme, agrégeant à l'absurde de l'existence une dimension tragique. La notion de *theatrum mundi* se voit alors investie d'une dimension métaphysique qui accroît la difficulté d'une quête d'unité déjà ardue, dans une mascarade socio-existentielle régie par l'hypocrisie et les faux-semblants.

3.1 Le monde comme scène : théâtralité et mimésis

Les échos théâtraux qui caractérisent les œuvres de Benfodil et de Mouawad peuvent être pensés comme le fruit de leur propre perception du monde en tant que scène théâtrale. Divers types de personnages y sont représentés : archétypaux ou, au contraire, atypiques, reflétant la façon dont le théâtre permet la reproduction d'une réalité complexe et mouvante. Les deux auteurs font appel à l'art de la *mimésis*, en même temps qu'à l'esthétique réflexive de la tragi-comédie qui fonctionne comme un miroir, à travers lequel le spectateur se reconnaît lui-même et reconnaît son environnement. Certains de leurs personnages paraissent cultiver une conscience accrue de leur rôle, dans une forme d'interprétation consciente qui contribue à l'élaboration d'une esthétique théâtrale singulière : au cœur d'un monde lui-même appréhendé à l'image d'une pièce de théâtre, l'introduction d'un personnage conscient de sa condition participe d'un procédé particulier d'imbrication représentative.

3.1.1 Représentation sans fard de la réalité

Sous la plume mouawadienne et benfodilienne, se déploie une authentique fresque réaliste, dépourvue de toute intention ornementale. À l'opposé, les deux auteurs

avec des moments comiques (légèreté, humour, situations ironiques). Cette combinaison crée une expérience riche et nuancée pour le lecteur. La tragi-comédie reflète souvent la complexité de la vie réelle, où le tragique et le comique coexistent et se mêlent. En intégrant les deux, un roman tragi-comique peut offrir une représentation plus réaliste de l'expérience humaine. »

¹⁰² « La métaphore du *Theatrum Mundi* a été inventée par les stoïciens à l'Antiquité, qui comparaient la vie à une pièce de théâtre, le monde à un spectacle. La littérature baroque de Calderon ou de Shakespeare, par exemple, développe l'idée que la vie humaine est une comédie dont les rôles ont été attribués par Dieu et sert à rappeler que la seule liberté de l'homme consiste à faire bon usage de son libre-arbitre afin d'être sauvé, la mort venue (seule certitude du spectacle). Le *Theatrum Mundi* constitue donc la possibilité artistique de montrer la vanité de la comédie humaine. » (Brunel, 2008)

paraissent privilégier une peinture crue de l'existence, avec son lot de beauté, de ridicule et, parfois, de cruauté. Ainsi, *Anima*, *Visage Retrouvé*, *Body Writing* et *Archéologie du chaos*, se veulent-ils une juste représentation du quotidien, reproduisant, dans un élan d'indistinction créatrice, tous les aspects de la vie. Cet attachement au réel trouve en vérité ses origines dans une tradition, sinon une filiation théâtrale séculaire qui a fait de la *mimésis* son nerf moteur. Dans son ouvrage, *Le Théâtre*, Marie-Claude Hubert nous apprendra en ce sens que le théâtre occidental a toujours manifesté, dès l'époque antique, un intérêt marqué pour l'illusion réaliste. Il est question d'un contrat tacite entre un dramaturge qui érige un univers fictif, en l'occurrence vraisemblable, et un spectateur qui s'y laisse immerger en toute conscience de sa nature (Hubert, 1988). L'art de la *mimésis*, lorsqu'il est mobilisé dans une œuvre de fiction aux tendances réalistes, aspire à la représentation « dans le microcosme de la scène [du] macrocosme du monde » (Hubert, 1988, p. 25).

Plus loin, Marie-Claude Hubert nous renseigne également que cette esthétique de « l'image en miroir » (1988, p. 25) que l'on retrouve dans le roman réaliste, est en réalité un héritage du théâtre comique, en opposition à la tragédie. Celle-ci va au-delà des basses classes et des réalités populaires pour susciter par sa grandiloquence et son intérêt pour les figures historiques, des effets de terreur, de pitié ou encore d'admiration. La comédie, quant à elle, instaure un rapport de complicité avec le spectateur, lui proposant le plaisir d'une identification à un univers familier. L'emprunt d'une telle esthétique offre au lecteur de l'œuvre fictive, à l'instar du spectateur d'une pièce de théâtre, « une redécouverte de son propre monde », affirme Véronique Sternberg dans *La Poétique de la comédie* (1999, p. 21). Cela dit, force est-il de constater que Benfodil et Mouawad procèdent à une conjonction habile des deux registres (tragique et comique) afin de rendre compte avec plus de justesse d'une réalité duelle, à la fois splendide et effroyable. Ce constat est fort sensible à travers l'extrait d'*Anima* ci-dessous, qui représente le Mal dans le règne animal, face auquel l'être humain peut parfois s'avérer imperméable :

Une bête traverse le grand espace où vibrent les voitures. Elle hésite, s'arrête, s'engage, recule et explose dans un éclair de sang. Elle rebondit et roule, inerte, démembrée, sur le bord du chemin. [...]C'est une femelle. Une rate. Sa progéniture dans le ventre. Elle bouge encore. Son cœur bat. Je croasse. Je lui arrache le globe laiteux de l'œil d'un seul coup de bec. Le nerf suit, injecté de sang, fragments de cervelle à son extrémité. C'est chaud. Fondant. Âcre. La rate sursaute. Réflexes vitaux dépourvus de sens, de conscience, vidés de leur douleur. Elle suffoque. Mon bec pénètre sa gueule et s'enfonce jusqu'au puits de sa gorge pour délier le nœud de sa langue, l'aspirer et l'avalier à son tour. Elle

CHAPITRE III : ENTRE LUMIÈRE ET OMBRE : LA THÉÂTRALITÉ DU MAL 174

s'agite et souffle son dernier souffle, le cœur bat son dernier coup. Elle s'éteint. Je lui perce le thorax, défais les os de sa cage et mange son cœur. Les hommes sont là. Tout près. Ils parlent. Ils ne s'occupent pas de moi. Je croasse. (2012, pp. 177-179)

Le passage dépeint avec une authenticité accrue la brutalité fondamentale qui préside aux réalités de vie et de mort chez le règne animal ; une thématique qui s'accorde avec congruence à la représentation sans fard du monde dans l'œuvre de Mouawad. Le narrateur est, cette fois, un corbeau qui observe puis prend activement part au massacre d'une rate. Du fait de son association symbolique à la mort, le corvidé offre sur la scène une perspective nouvelle, teintée d'une indifférence glaciale qui est aussi celle du monde. Les animaux, paraît-il, sont étrangers au sentimentalisme de l'Homme, car préoccupés avant tout par un souci instinctif de survie ; leur rapport à l'existence semble dépourvu de la dimension émotionnelle que l'être humain confère aux choses et aux événements. La description minutieuse du massacre, conjuguée à une monstration crue de la violence, illustre parfaitement la cruauté indifférente de la nature, où la mort est une fatalité constitutive. L'emploi d'un lexique à forte valeur expressive (explose, démembrée, sang, cervelle) a pour fonction de générer un effet visuel, presque tangible, qui met davantage en lumière la brutalité exacerbée de la scène. Par ailleurs, l'image du corbeau qui s'alimente insensiblement des restes de la rate reflète deux vérités tout aussi cruelles : celle d'un rapport de mangeur/mangé ou de dévoreur/dévoré auquel est assujéti l'ensemble des créatures terrestres, et celle de la roue du monde qui continue indifféremment à tourner après la mort d'un être. Mouawad dépeint ainsi sans l'euphémiser la réalité rude et cruelle de la finitude.

Cette représentation sans fard de l'existence est aussi un fil conducteur et un principe de création moteur chez Benfodil. L'auteur jouit d'une compréhension profonde de certains groupes sociaux (jeunes universitaires, habitants de la ville d'Alger durant la décennie noire, des militaires et des littéraires... etc.), lui permettant de figurer avec justesse leur quotidien fait d'amour, d'amitié, de mort et de terreur. Son recours à une tonalité plus ou moins comique entend par conséquent dépasser la simple imitation de la réalité. Il vise au contraire à en présenter une image travestie, transformant le monde en une caricature grinçante.

Dans le « studio d'enregistrement » chez Ryad, à El-Biar. J'attends Sophia. Je suis sur des charbons ardents. Je ne desserre pas les dents. Trac fou. Une dernière vérification : les boissons, les clopes, les préservatifs, l'eau minérale, les kleenex, la musique, la chance ... Ah, ça, oui, j'en ai bien besoin. La chance. Et le cran. le cran. J'ai le ventre noué tellement

j'ai les chocottes. Angoisse à bloc. [...] Je suis tendu comme un arc. Respire, expire, soupire, sourire, y a pas le feu, d'accord, c'est la première fois qu'on va faire l'am..., c'est la première fois que je vais faire l'amouuuur, encore faut-il que l'amour soit d'accord, mon dieu, on va faire crac-crac, je craque, trac fou, mon Dieu si je réussis à surmonter cette épreuve, je tremble, je me demande dans quel état elle se trouve. [...] Ryad m'a dit que je pouvais passer la nuit dans le diki. SEUL. Sous peine de s'attirer les foudres de *l'houkouma* qui guette, ou de subir une descente punitive des autres, les commissaires aux slips ou les voisins planqués dans leurs miradors. Sophia a filé discrètement. Pas pu l'accompagner. Je ne voulais pas *nahrag'ha*. Quelle phrase ! « Je ne voulais pas la brûler » ... La griller devant le Conseil des Moustaches de la houma. L'amour serait-il un produit inflammable ? (2018, pp. 180-181)

Plusieurs éléments de cet extrait de *Body Writing* sont dignes d'intérêt. D'abord, le fait que Benfodil procède à une représentation crue d'une réalité taboue en Algérie, à savoir les relations sexuelles extra-conjugales. L'auteur mobilise ici encore un registre familier pour référer aux dispositifs contraceptifs et/ou de protection sexuelle, « les préservatifs » ; à l'acte et au lieu de l'acte « crac-crac », « diki » (l'appartement) ; ainsi qu'à la crainte dont s'accompagnent ce genre d'actions moralement condamnables dans un pays musulman : « commissaires aux slips », « Moustaches de la houma ». L'entreprise de caricature orientée vers les figures d'autorité, et le ton comique qui entoure une initiation (trop) attendue à la sexualité tendent à l'instauration chez le lecteur d'une complicité amusée. De plus, le recours par l'auteur à des procédés de comédie comme la dérision afin de décrire des interdits à la fois religieux et moraux en Algérie, véhicule une critique sociale implicite, invitant à considérer d'un œil nouveau les réalités de l'intime et de la sexualité au sein du pays. Enfin, l'omniprésence comique néanmoins pesante de la peur assure la fonction de refléter la dimension tragique d'une situation pourtant banale : l'auteur présente l'amour tel « un produit inflammable » qu'il faut manipuler avec prudence en Algérie. Cette peinture tragi-comique d'une société conservatrice n'est autre que la dénonciation stylisée et esthétisée d'un quotidien étouffant. *Body Writing*, en plus du miroir grossissant de la tragédie, se dote alors du miroir déformant de la comédie.

La recherche systématique de comique permet chez Benfodil l'introduction de personnages archétypes, notamment ceux de jeunes algériens, facilement reconnaissables par un lecteur initié. Cette reconnaissance est rendue possible grâce à l'impression de proximité, savamment générée, avec un univers familier, que l'on découvre cependant sous un jour nouveau. La fiction romanesque nous suggère alors de jeter un regard différent sur notre environnement, nous invitant à une réflexion critique quant aux normes

établies et aux modèles sociaux. L'identification de soi ou de l'Autre à tel ou tel personnage fictif confère au lecteur les prérogatives d'un observateur externe qui accède, en fonction du contexte, à une meilleure compréhension de la société et du monde. À cet effet, Benfodil et Mouawad recourent à ce que Barthes nomme « l'effet du réel » (Barthes, 1968), afin de dissimuler derrière des personnages-types, une critique acerbe de leurs sociétés respectives. La tonalité comique déployée pour la mise en scène de thématiques quotidiennes triviales et d'autres plus sérieuses sert à contraster avec un tragique existentiel étouffant, ajoutant à la valeur méditative des textes une dimension plus gaie et plus légère.

La mise en mots de la violence consubstantielle au monde demeure sans doute le fort de Wajdi Mouawad qui, en addition à ses talents avérés de romancier, fait appel à sa qualité de dramaturge pour une représentation expressive de la brutalité. Analysons cet extrait d'*Anima* :

Il l'a frappé à coups de pierre, il l'a assommé contre le rocher, il l'a projeté à l'endroit où la rivière s'élargit. La lame s'est éjectée hors de son fourreau : *Je te l'avais dit que j'allais te retrouver !* D'un seul geste, sans lui laisser le temps de reprendre son souffle, il lui a fendu le visage, l'a lacéré de l'oreille à l'oreille, le long d'une ligne écarlate. Il l'a frappé encore. La plaie s'est ouverte, vomissant son flot de sang. Il est tombé. Il était perdu, éperdu, égaré. Il a cherché à regagner la rive. L'autre s'est mis à rire. Il le regardait se débattre dans l'eau glacée. Il se noyait. Il n'avait plus la force de lutter. *Je vais t'ouvrir les tripes !* Il l'a saisi par les cheveux. *Je vais te scalper, tu vas sentir l'air à l'intérieur de ta tête, tu vas voir, tu vas accoucher de ta propre mort, tu vas l'emporter avec toi !* Il l'a contraint à se relever et s'apprêtait à lui plonger son arme dans le ventre quand tout s'est arrêté. Il s'est figé. Il a émis un son rauque. Il a reculé, surpris, étonné devant son semblable revenu à la vie, animé d'une énergie nouvelle, continuer à lui planter et replanter et replanter encore, en y mettant toute la force dont il était capable, avec des cris de rage et de colère, une lame qu'il tenait serrée dans sa main. Il n'est pas resté debout très longtemps. Son cœur avait dû être touché. Il s'est écroulé sur un rocher après avoir, de sa joue blême, expulsé un flot de sang. Il a cherché à se remettre sur ses jambes, mais il s'est effondré, arc-bouté contre la rotondité de la pierre. L'autre s'acharnait à enfoncer son couteau, aveuglé par le sang qui giclait du cou de sa victime et par celui qui coulait toujours de sa propre plaie ouverte. (2012, pp. 323-324)

Le passage ci-dessus décrit une scène d'une violence paroxystique entre Wahhch et Rooney, le meurtrier de sa femme. La monstration crue de la mise à mort s'inscrit sous l'entreprise de représentation sans fard de la vie et participe de la fresque réaliste conceptualisée par Marie-Claude Hubert : « L'ornement est absent, laissant place à une représentation crue de la vie, souvent teintée de cruauté » (Hubert, 1988), nous renseigne-t-elle. La description interpelle par son attention accrue au détail qui n'est pas loin de

rappeler la *mimésis* du théâtre antique. L' *effet du réel* de Barthes et le *pacte tacite* de Marie-Claude Hubert, entre la scène et le spectateur, prennent ici tout leur sens : l'enchaînement de phrases courtes et juxtaposées génère une illusion visuelle, faisant du lecteur un authentique témoin des événements qu'il voit défiler devant ses yeux.

L'extrait est dominé par un registre tragique, palpable à travers les thèmes de mort et de vengeance, de brutalité et de violence. Cela contraste nettement avec la tonalité comique de Benfodil qui préfère à l'évocation directe, la mise en dérision critique. Mouawad convoque ici toutes les nuances narratives d'un réalisme criant, pour fournir une juste peinture des facettes les plus obscures de l'humanité. La violence qu'il nous peint est loin de n'être que circonstancielle ; elle trouve à l'opposé une résonance universelle car la souffrance liée à la perte et le désir destructeur de vengeance sont des constantes humaines qui traversent de part en part les frontières socio-culturelles. Par ailleurs, la scène confronte le lecteur à une expérience singulière du Mal et de la douleur qui sont l'armature même de l'œuvre mouawadienne : une expérience par procuration mais une expérience toute de même.

3.1.2 La mise en scène des personnages : jeu de rôles au cœur des récits

Au cœur de l'ouvrage de Dominique Bertrand, dédié au genre dramatique, réside une méditation profonde sur la nature des rapports qui unissent le théâtre au monde. Le théâtre, nous y est-il dit, se présente tel un miroir cosmique autoréflexif, qui se renvoie lui-même et à lui-même l'image de sa propre nature théâtrale, dans un perpétuel et labyrinthique jeu de miroirs (Bertrand, 1996). Se laisse deviner, derrière cette conception alambiquée une référence plus ou moins implicite à la *mimésis* : le principe de création imitatif si cher au théâtre ancien qui conçoit le monde à l'image d'une représentation scénique. L'idée de Bertrand est cependant d'autant plus complexe qu'elle est mise en parallèle avec la vision baroque de Pedro Calderon. Ce dernier, dans son chef-d'œuvre dramatique au titre évocateur, *La Vie est un songe* (1635), semble méconnaître les distinctions entre le théâtre et la réalité, envisageant le monde en une vaste scène théâtrale. Ainsi, le théâtre et le monde se trouvent-ils pris dans le mouvement inlassable d'une dynamique de reflet mutuel, à l'image de deux miroirs qui se font fasse, soulignant une incertitude fondamentale quant à la nature même du réel.

Si cette vision des choses n'est pas directement formulée dans les textes littéraires de Benfodil et de Mouawad, elle les a certainement façonnés. Chez l'un comme chez

l'autre, l'existence toute entière est transformée en une scène de théâtre dans laquelle les personnages se trouvent pris au cœur d'un jeu complexe de rôles, tantôt conscient, tantôt inconscient. C'est pourquoi, les récits benfodiliens et mouawadiens se caractérisent par une structure narrative double. D'abord, la théâtralité est celle des rôles attribués aux personnages par les auteurs eux-mêmes, constituant le premier niveau d'une pièce fictive dont les actes se jouent au sein du récit. Un second niveau de théâtralité vient ensuite se superposer au premier, dans lequel, les personnages endossent un deuxième rôle au sein d'un jeu théâtral renouvelé. Ainsi, les deux strates de la représentation deviennent-elles dès lors claires : celle construite par les auteurs, via l'ancrage socio-culturel du personnage ; et celle du second rôle inventé et endossé par le personnage lui-même. De cette stratification des rôles, naît une espèce de palimpseste narratif, une superposition de deux niveaux théâtraux qui sont autant de richesses créatrices. Le personnage de Yacine Nabolci explique l'importance du second rôle dans l'élaboration d'une théâtralité textuelle : « La trame du texte, [dit-il], est le théâtre du drame et le lieu de son élucidation. » (2007, p. 192). Dans son ouvrage, *Agréables Mensonges : essais sur le théâtre français du XVIIe siècle*, Jacques Morel semble souscrire à cette pensée, déclarant qu'« en réalité, tous les personnages sont des acteurs. » (1991, p. 445).

Pour ce qui est des quatre romans de notre corpus, ce sont, entre autres, les thèmes souvent développés de rêves et de rêveries qui permettent aux personnages de vêtir leur second rôle : celui d'un être imaginaire, conscient de sa nature fictive, mais évoluant dans le monde réel. Plus clairement, les personnages de Benfodil et de Mouawad conçoivent le monde dont ils font partie à l'image d'une grande scène de théâtre, où tout un chacun est amené à jouer le rôle qui lui est par nature dévolu, tout en s'encombrant d'un autre qui, cette fois, lui est imposé par une hypocrisie sociale fondamentale. C'est, à titre d'illustration et non de restriction, le cas de Yacine Nabolci dans *Archéologie du chaos*. Ce dernier, le double fictif et transparent de son créateur Marwan K (également imaginaire), fuit sa condition dans une vie inventée mais dans laquelle il semble néanmoins se complaire. Yacine Nabolci, en plus de se présenter comme l'alter-ego de Marwan K, assigne à ses amis d'université les prénoms d'écrivains célèbres. D'ailleurs, il s'est lui-même attribué un surnom, celui d'Émile Yacine, en référence à Émile Cioran dont il partage le pessimisme. Le récit de ce personnage singulier prend les allures d'une pièce de théâtre dont il serait lui-même l'auteur et au moyen de laquelle, Yacine Nabolci,

personnage doublement fictif, parvient au même titre que son créateur à se libérer des contraintes pesante du réel.

V'Laïd Navokov : Tu préfères prendre un pot avec un pote ou bien avec une pute ?

Edmond Habès : Oh, tu nous soûles avec tes slams débiles à la fin !

V'Laïd Navokov : Un pot avec un pote ou bien avec une pute ... (*Affichant une moue méditative sur le mode crétin.*) Un pet dans un pot qui pète les plombs avec aplomb en l'honneur d'un pote plaqué par une pute, c'est pas le jackpot Pol Pot ? (*À moi, car il me considérait comme un comité de censure à moi tout seul, un dictateur, un despote !*). J'ai toujours su que j'étais un grand poète.

Edmond Habès : Oui, c'est ça. Un poète avec un grand pet !

V'Laïd Navokov : « Rire des gens d'esprit est le privilège des sots. »

Émile Yacine : Trêve de galéjades ! Voyons plutôt voir où vous en êtes. Si vous voulez tout savoir, votre rendement militant ne me plaît pas du tout ! Alors, qui veut commencer ?

Kateb Nassim : J'ai décroché un rendez-vous pour demain soir avec Fella, la maîtresse du chef de Brigade de la gendarmerie de La Caserne Cinq Etoiles (*ainsi désignait-il ironiquement Club-des-Pins, la réserve naturelle des apparatchiks*).

Réda Char : J'ai téléphoné tout à l'heure à Ania Khalil, la fille du vice-président de Sonatrach. Elle avait l'air aux anges. Il y avait des hirondelles dans sa voix.

Arselane Artaud : J'ai baratiné avec du grésil la femme du ministre de l'Agriculture. J'ai parlé à ses cheveux. Il y avait des épis d'or qui poussaient sur son corps.

Léo Fêlé : J'ai formé le projet de renverser l'amant principal de la secrétaire en secondes noces du Premier ministre. Les dieux m'ont promis des champs de jasmin pour ce week-end mais la météo amoureuse est plutôt au pessimisme.

Adlène Luis Borges : Je me suis fourvoyé dans le labyrinthe de ses yeux. Ils étaient si doux, et ses humeurs si merveilleusement désordonnées. La fille de la bonne en chef de Si Larbi, le directeur de cabinet de *Fakhamatouhou* est vraiment bonne. Hélas, je n'ai pu cueillir le fruit interdit. Ma peur d'aller de l'avant avait la forme d'un talisman qui me faisait des signes funèbres.

Nazim Bukowski : Nous avons dîné mes parents et moi hier soir chez le Président en personne. L'une de ses nièces me faisait les yeux doux. Nous avons échangé quelques mots dans le jardin présidentiel mais c'était trop bref pour en tirer une conclusion probante. Néanmoins, l'affaire est en bonne voie. (2007, pp. 97-98)

Cet extrait d'*Archéologie du chaos* met en évidence une pluralité de procédés narratifs, en relation avec les personnages qui ont acquis puis développé la conscience de leur statut d'êtres fictifs. Nous en avons recensé cinq. Le premier est celui de la mise en scène, à l'instar de Yacine Nabolci, de personnages doublement fictifs, portant les noms de figures historiques de la sphère littéraire (Borges, Bukowski... etc.). Le deuxième, l'emploi constant d'une tonalité comique et d'une mise en dérision pour décrire les stratégies de séduction maladroitement adoptées par ces jeunes insurgés, afin d'approcher les femmes de l'élite politique en Algérie. Le troisième consiste en une critique acerbe de l'ordre socio-politique qui se laisse lire derrière l'humour parfois grinçant du narrateur.

Le quatrième se manifeste à travers les interventions en italique de Yacine Nabolci en tant que narrateur omniscient, incarnant le rôle de dramaturge et commentant l'action avec une distance amusée. Enfin, le cinquième réside dans la dimension métathéâtrale voire carnavalesque de la scène, où le langage se fait à la fois poétique et familier, joignant la préoccupation politique aux extases de la chaire.

Selon cette perspective et dans un souci de cohérence avec notre problématique de départ, nous considérons l'emploi d'un lexique cru et vulgaire comme le vecteur d'une ambiance grinçante, à l'image de la réalité sociale que l'auteur cherche à représenter. Dans ses références décuplées à l'acte charnel, la peinture systématiquement caricaturale des figures d'autorité communique le ressentiment du personnage vis-à-vis du système en place. L'entreprise très peu soucieuse de la vraisemblance qui consiste à séduire, à des visées subversives, les femmes de l'élite politique algérienne, trahit-elle aussi une forme de duplicité malsaine. Cependant, les thèmes de peur et de mort sont le symbole de la fatalité imminente qui gouverne l'existence des protagonistes. De ce fait, la tonalité comique, d'autant plus lorsqu'elle relève de l'ordre du nonsense¹⁰³, empreint le récit du tragique constitutif de l'existence et du Mal qui la domine.

Deviens alors évidente l'intention de subversion politique par le rire, de dénonciation déguisée derrière les agissements comiques de jeunes personnages cherchant à « renverser l'amant » de la servante du Premier ministre. L'esthétique réaliste est mise par Benfodil au service d'une critique socio-politique caustique, parfois implicite, parfois pleinement revendiquée. Sans doute, l'objectif est-il de mettre en place une forme de contre-réalité romancée qui contrasterait, par son humour, avec les revers de la société algérienne contemporaine dont il nous est proposé un portrait excessivement sombre. Derrière le masque d'un humour burlesque, se dissimule un désir profond de catharsis. Les procédés de dérision constituent en réalité le seul exutoire possible devant un mal-être social, politique, voire existentiel que l'auteur cherche tragiquement à conjurer avec le rire.

Conformément à l'analyse que nous avons proposée plus loin, les thèmes de rêve et d'imagination permettent à certains personnages de vêtir une identité double : celle qui leur est octroyée par l'auteur et celle de leur alter ego onirique. Loin d'être l'apanage de

¹⁰³ « Genre littéraire anglais dans lequel l'absurde, le paradoxe et la dérision naissent de jeux inventifs, voire extravagants, sur la langue. » <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nonsense/54935>

Marwan K, c'est aussi le cas de Wahab, le personnage principal de *Visage Retrouvé*. Wahab ambitionne d'esquiver une condition douloureuse en quête de refuge dans des songes qui se font de plus en plus envahissants. Ses rêves qui lui donnent accès à une vie parallèle, prennent progressivement le pas sur la réalité. Le personnage a développé le besoin aussi impérieux que pathogène de se créer par l'imagination un monde de paix, à l'abri des affres de la guerre du Liban. Si bien que, fatalement, la lisière confuse qui sépare le réel du fictif a fini par s'égarer au cœur de l'esprit déjà perturbé de Wahab, désormais incapable de distinguer l'illusion de la vérité. Ses deux personnalités s'imbriquent et se chevauchent jusqu'à l'entraîner dans les dédales d'une schizophrénie qui le coupe entièrement du monde réel. Le rêve, d'abord conçu comme échappatoire, devient lui aussi une prison aliénante.

En définitive, les personnages romanesques de Benfodil et de Mouawad semblent prédestinés à s'engager au cœur d'un jeu complexe de rôles, faisant de la vie une vaste représentation théâtrale, où l'acquiescement conscient aux fonctions dictées devient pratique courante. La société, spectatrice exigeante, est juge de ces performances, tandis que ces êtres de fiction s'investissent parfois de rôles surprenant, se transformant en authentiques acteurs sur la vaste scène du monde. Ce faisant, ils donnent alors vie à une comédie sociale à part entière et aux dimensions multiples, au sein de laquelle le monde entier sert de toile de fond au déroulement de la tragi-comédie de l'existence.

Considérée sous cet angle, la théâtralisation du monde véhiculerait dans ses traits le signe d'un mal-être profond, d'une quête de soi chez un Autre, imaginaire. Dans son ouvrage, *Le Théâtre et la Théâtralité du Baroque*, Emilio Orozco Diaz nous apprend que la comédie sociale, typique de l'esthétique baroque, est révélatrice chez l'Homme d'un double désir : d'abord, celui de se manifester tel qu'il aspire à être, et celui de libérer ses pulsions les plus profondes derrière le masque d'un alter ego (Orozco Diaz, 1969). En ce sens, les romans de Benfodil et de Mouawad incarnent avec brio ces aspects de la théâtralité. L'on retrouve alors dans *Body Writing* une vive expression du désir qu'éprouvent les personnages de dévoiler leur essence véritable ; dans *Archéologie du chaos*, se manifeste au contraire le besoin de déguisement qui épargne du regard de l'Autre ; enfin, dans *Anima*, transparaît toute la valeur cathartique du théâtre qui sert à libérer l'individu de l'emprise de ses pulsions primaires et de ses instincts animaux.

En somme, la métaphore du *monde-théâtre* a pour vocation de dépeindre au sein des œuvres mouawadiennes et benfodiliennes, une conception fondamentalement sombre de la condition humaine. Le dévoilement de la pensée à travers le théâtre ne se voue pas uniquement à la dénonciation des injustices, mais aussi et surtout à la remise en question de toute une approche métaphysique des questions d'identité, de vivre-ensemble et même de l'être. Dans un monde où les existences individuelles sont réduites à un vaste jeu de rôles, l'accès à une identité authentique semble relever de l'ordre du fantasme ; les masques imposés empêchent d'avoir une prise sur une essence qui partout échappe.

3.2 Tragédie de l'existence : entre rêve et réalité dans le *theatrum mundi*

Dans les quatre romans de notre corpus, le concept de *theatrum mundi*¹⁰⁴ s'offre une profondeur sémantique philosophique, issue d'une longue tradition de pensée pessimiste. La vie toute entière, dira-t-on, n'est qu'une large dramaturgie au sein de laquelle, Dieu, en sa qualité de metteur en scène, orchestre les destins individuels cependant que l'Homme, lui, simple acteur, interprète les rôles qui lui sont assignés (Lucio, 1990). *Archéologie du chaos, Body Writing, Anima et Visage Retrouvé* : ces œuvres aux titres énigmatiques résonnent en écho avec l'idée d'une existence à la fois éphémère et illusoire. De son côté, Garcia Lucio affirmera voir dans le théâtre une méditation tragique sur la nature évanescence de la vie, soulignant par sa fugacité le non-sens fondamental de l'existence humaine.

La véritable réalité ne doit pas se trouver dans cette vie, mais ailleurs, car il est bien connu que l'on se réveille des rêves. Dans une conception chrétienne, le réveil du rêve de la vie signifierait le passage vers le royaume de Dieu. En lui, la vie atteindrait sa pleine dimension, surmontant la mort. (Lucio, 1990, p. 29)

Ce concept de théâtralité est également applicable au domaine onirique. Si la vie est réellement une pièce de théâtre, elle est inévitablement amenée à prendre fin ; les

¹⁰⁴« Le *theatrum mundi* est une notion qui vient de l'Antiquité par l'analogie entre le théâtre et le monde que nous retrouvons notamment dans le mythe des marionnettes de Platon. Dans celui-ci les hommes seraient de véritables marionnettes, mus par des fils et contrôlés par les dieux. De même, dans le mythe de la caverne les hommes sont représentés en tant que spectateurs d'ombres projetées dans une grotte. Ils sont incapables de percevoir cette illusion. Cependant la conception du monde comme pièce de théâtre s'est amplement développée avec le baroque au XVIIe siècle. Elle met en lumière notamment le jeu des apparences sociales et, influencée par la religion chrétienne, la conception de la vie terrestre comme un chemin de transition vers la vie éternelle. Calderón de la Barca dans *La Vida es sueño* développe cette notion et montre à quel point la vie n'est qu'un songe dont on se réveille par la mort. » (Morand, 2019, p. 122)

rêves, à son image, sont aussi temporaires. L'instant du réveil et le baisser de rideau seraient donc autant de métaphores de la mort. Par conséquent, ni la pièce ni le rêve ne constituent une finalité en soi ; ils sont les simples interprètes d'une phase transitoire, précédant le passage à une réalité plus significative. Cette idée répond à une vision particulière du monde qui perçoit la vie comme vaine et dénuée de sens ; perception qui coïncide dans l'épistémè chrétienne avec la notion de souffrance.

Le monde est conçu comme une vallée de larmes et la compensation de la souffrance de cette vie est renvoyée à la vie future ; on considère que la condition humaine repose sur la souffrance et on condamne le plaisir et l'orgueil des vanités. (Lucio, 1990, p. 32)

L'absurdité fondamentale de l'être, bien que l'intuition en soit plus ancienne, est devenue sensible durant la période de l'Entre-deux-guerres. La violence jusqu'alors inouïe de la première guerre mondiale a marqué de son fer rouge l'imaginaire collectif. L'horreur du conflit a imprimé son empreinte indélébile chez les écrivains et les intellectuels de l'époque qui ont vu vaciller en eux l'image d'un monde harmonieux et bien ordonné. La quiétude première a rapidement cédé le pas à des questions existentielles insolubles, en relation avec le sens de la vie, le rapport à soi et à l'Autre, ainsi qu'avec l'omniprésence de la mort qui apparaît désormais comme injustifiée.

Le fait est donc que les romans de Benfodil et de Mouawad sont imprégnés de ce jugement sombre sur la valeur intrinsèque de l'existence. Sous l'influence du concept de *theatrum mundi*, la vie s'y trouve assimilée à une vaine tragédie, se concluant par une mort inexorable qui marque par sa survenance la fin du spectacle. L'idée d'une vie insensée est d'une pesanteur insoutenable sur les personnages des quatre romans qui se voient confrontés à une véritable impasse existentielle, face à laquelle le suicide et le meurtre semblent être l'unique échappatoire. En d'autres termes, devant une souffrance aussi insupportable qu'injustifiée, la mise à mort de soi ou des Autres exerce sur l'individu sujet à des questionnements ontologiques, une tentation démesurée. Aussi, le recours à l'autodestruction traduit-il le tragique de l'humaine condition et d'une quête toujours infructueuse de sens et de délivrance.

3.2.1 Le suicide

Après le décès de sa cousine et amante libanaise durant la guerre civile du Liban, le protagoniste et romancier d'*Archéologie du chaos* se retrouve seul au monde. En vérité, Marwan K a toujours eu une piètre opinion de lui-même ; il n'est pas d'un grand attrait

pour la gent féminine et se considère comme un bon à rien qui a raté sa vocation. Le narrateur nous dit de lui qu'il a « les joues creuses et balafrees, la bouche édentée, avec, au bout, des cendres s'effritant d'une cigarette grillée. À la place du nez, un pénis. Un pénis mou et fatigué. Un parfait autoportrait de mon âme tourmentée aussi. » (2007, p. 78). Pour ce personnage singulier, l'intégration impossible dans la société, du fait de son apparence physique, faisait du quotidien, de la vie et de l'acte même de respirer un véritable combat. Marwan K, dissimule derrière ses aspirations littéraires un authentique cri de détresse : le désir viscéral et criant de s'affranchir de sa condition. C'est la raison pour laquelle, il investit le personnage de son propre roman de tout ce dont il a conscience d'être dépourvu : les charmes d'un physique attrayant, un certain succès auprès du sexe opposé, et la banalité chaleureuse d'une famille lambda (Marwan étant issu d'une famille riche, mais accablée par un passé lourd d'histoires).

Au milieu de ce tintamarre intérieur, de ce « foutoir sentimental », comme il se plait à l'appeler, et d'un « chantier littéraire » titubant, la figure de la cousine aimée représentait pour ainsi dire la seule lueur d'espoir dans sa vie. Une fois éteinte, au sens propre comme au figuré, Marwan K décide de rompre le fil déjà mince qui le rattachait à une existence pénible, toute faite de douleur et de souffrance. La disparition du personnage-auteur laisse en héritage un roman inachevé (*Archéologie du chaos amoureux*), et un manifeste révolté, *le Manifeste du Chkoupisme*, dans lequel il a vêtu d'une objectivité critique tout son ressentiment envers son pays, sa condition et la vie en général. Quelles étaient les motivations d'un tel acte ? Pourquoi ne pas avoir mis le décès de sa bien-aimée sur le compte du *mektoub* ou de la volonté de Dieu ? Simplement parce qu'il était étranger à la notion du destin, imperméable à la promesse métaphysique d'une vie après la mort (ou après la vie). De son vivant, déjà, Marwan K présentait toutes les caractéristiques d'un athée cynique et misanthrope. Afin de mieux cerner le pourquoi de son suicide, il nous faut analyser son *Manifeste de Chkoupisme*, à travers le prisme de quelques lignes présélectionnées.

La rue, c'est le Parlement populaire.

Il faut se réapproprier ! Histoire et la mémoire du peuple, détournées par la propagande officielle.

Il faut faire bouger le champ idéal national. Il faut un large mouvement artistico-politique contestataire faisant feu de tout bois.

Il faut pousser les étudiants à manifester, les chômeurs à râler, les femmes à bout, les entreprises à la faillite, les mosquées à la dérive, les imams à la dérision, les soldats à la

désertion, et les jeunes à la désobéissance civile : le secteur des idées n'a jamais été aussi prospère que dans les périodes de troubles.

Il faut mettre en place un Observatoire civil des droits de l'homme.

Il faut créer une Algérie parallèle dans le dos du pouvoir. Une société de la marge où nous voterons une nouvelle constitution, un nouveau parlement, un nouveau gouvernement, une nouvelle vie, et Fellag sera notre Président par contumace.

Il faut casser l'Ordre narratif dominant et provoquer un bouleversement du champ sémantique national.

C'était le Manifeste du Chkoupisme et ses anti-commandements en direct du Maquis Littéraire ...

Le présent coup de gueule sera publié dans le journal officieux de la République algérienne imaginaire et poétique. (2007, pp. 245-250)

Le manifeste de Marwan K arbore les accents d'un pamphlet à la fois révolutionnaire et subversif, exhortant au renversement du système en Algérie. Pour l'instauration d'un « climat insurrectionnel », propice à la réalisation d'un tel objectif, l'auteur préconise les voies des manœuvres violentes et de la désobéissance civile. Moyennant un lexique vulgaire, il dresse une liste d'actions à entreprendre, extrêmes pour la plupart : manifestations populaires, grèves générales, émeutes, attentats terroristes et prise de contrôle des médias sont les maître-mots d'une révolution qui se veut salvatrice. Le manifeste ne manque pas de fustiger dans son élan de révolte, l'ensemble des institutions étatiques et religieuses. Y est inlassablement martelée la nécessité d'« occuper » l'espace public, de « taguer les murs » à dessein de « réveiller » et de « libérer » le peuple algérien. L'art se doit alors d'incarner les traits d'une « guérilla culturelle » pour « déconstruire l'ordre établi » et lui substituer les organismes nouveaux d'un « Parlement Imaginaire ». Pour Marwan K, l'impératif est pressant de fonder une société alternative qui serait gouvernée par Fellag. Vers la fin, le registre se dote d'une tonalité poétique, appelant à la création d'un langage autre qui façonnerait les imaginaires renouvelées d'un peuple algérien ressuscité.

Il devient dès lors limpide que, derrière l'invitation à l'insurrection générale à l'encontre du pouvoir, se dissimule en vérité la hantise des échecs sentimentaux de Marwan K ainsi que son irrémédiable incapacité à s'intégrer à la société. Son physique défavorable et le poids d'un héritage familial douloureux l'ont condamné à une vie marginale et à une vaine quête d'unité qui ne sera finalement jamais assouvie, même dans l'écriture et la fiction. La création littéraire qui constituait pour lui l'unique échappatoire face à une condition de vie amère n'aura, au final, pas suffi à combler le vide ontologique engendré par la mort de son amante et cousine. La disparition tragique de celle qu'il

nommée *IL* a rompu de manière définitive le seul lien ténu qui le reliait encore à une existence détestée, enclenchant le compte à rebours inexorable vers sa mise à mort. Privé de ce dernier repère, Marwan K mettra fin à ses jours et laissera le *Manifeste du Chkoupisme* comme ultime testament politico-littéraire. La critique socio-politique virulente et la préconisation de l'anarchie comme mode opératoire deviennent alors la manifestation de sa propre révolte intime, la subjectivité déguisée d'un homme rongé par le désespoir et l'appartenance à un monde jugé froid et injuste. La dimension cathartique de ses six dernières pages est patente car Marwan K semble y avoir instillé tout son mal-être sous forme d'une indignation politique à outrance. Le *Manifeste du Chkoupisme* se lit donc tel le « chant du cygne »¹⁰⁵, la dernière aspiration idéaliste d'un personnage qui s'est véritablement consumé dans ses conflits existentiels : un écorché vif parmi tant d'autres que même l'écriture n'a pas su protéger de l'absurde.

Tel que précédemment expliqué, le suicide est envisagé dans la perspective du *theatrum mundi* comme l'acte fatal d'un spectacle fondamentalement absurde car inexorablement orienté vers la mort. Or, nous l'avons vu, l'écriture représentait pour Marwan K le seul exutoire possible devant son incapacité à se construire une place dans le monde. Son manifeste vibrant trahit chez lui une volonté quasi démiurgique de conjurer la réalité en réinventant une société nouvelle. D'ailleurs, l'apologie ne manque pas d'y être faite d'une forme de création par la destruction, une espèce de violence salutaire qui ferait advenir un ordre social nouveau. En filigrane de cette ambition, se laisse cependant deviner le désespoir d'un homme entièrement habité par la désillusion et pour qui le monde a définitivement égaré sa force enchanteresse. Le choix du suicide vient par conséquent effacer le romancier de sa propre fiction, mettant fin au rêve enfantin de se voir un jour changer le monde. Le *Manifeste du Chkoupisme* marque de ce fait la fin d'une tragi-comédie humaine absurde sur laquelle la mort de Marwan K vient baisser le rideau. L'acte suicidaire imprègne d'une ironie grinçante le dénouement final du spectacle : un homme qui, à défaut de maîtriser le monde, se donne une emprise sur la vie en se l'ôtant.

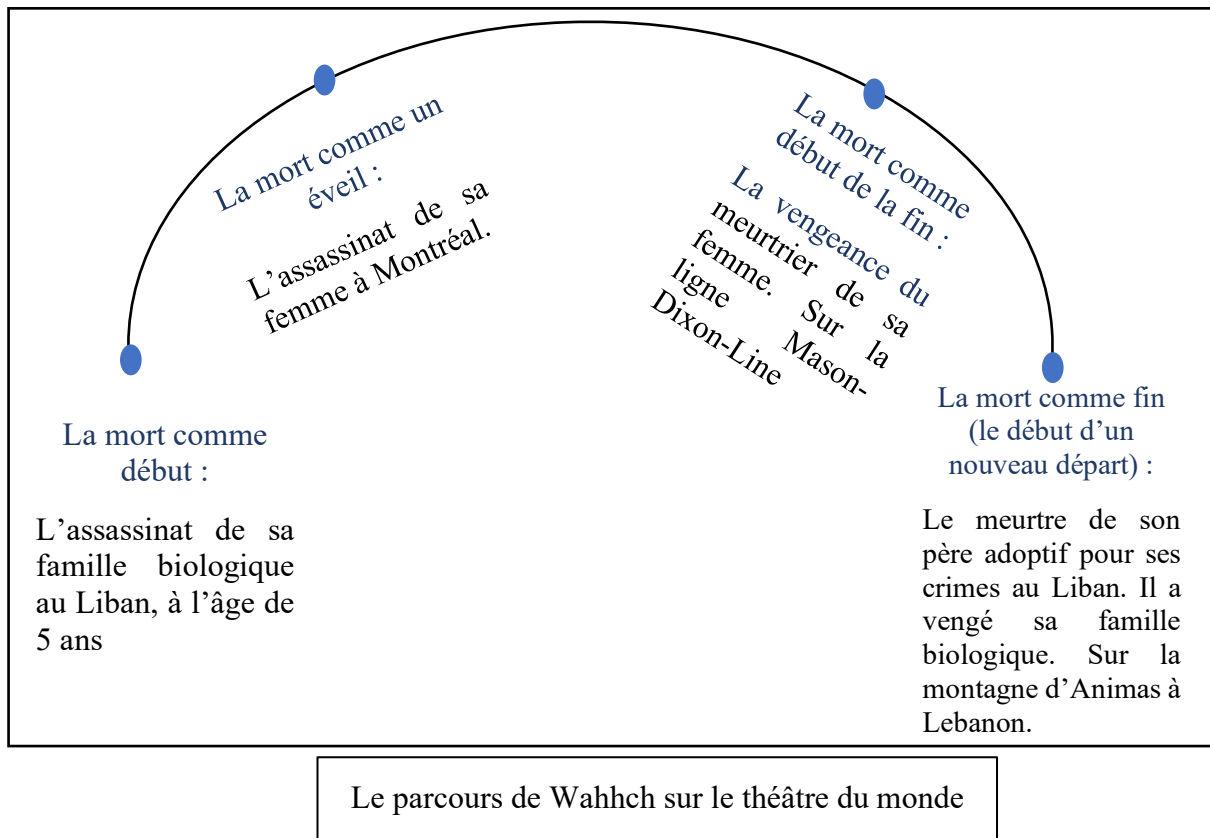
3.2.2 L'assassinat

La conscience d'une existence insensée qui se déroule sur la scène du monde et se conclue par une mort inévitable accable de sa pesanteur les esprits déjà tourmentés de

¹⁰⁵ Expression française qui date du XVIIIe siècle et elle désigne « la plus belle et dernière chose réalisée par quelqu'un avant sa mort ».

certaines personnages. Si bien que, pour faire s'estomper leurs souffrances, la mort leur paraît être l'unique option : certains –tel que nous l'avons expliqué précédemment– choisissent de se la donner à eux-mêmes, tandis que d'autres trouvent plaisir à la donner à autrui. À cette deuxième catégorie, correspond le parcours de Wahhch dans *Anima*, dont la femme a été assassinée par un parfait étranger, sans motif apparent qui plus est. La question du *pourquoi* persiste au fil du récit, suscitant un intérêt grandissant envers les investigations de Wahhch qui se confondent dans les méandres d'une quête rétrospective avant de le mener, en un premier abord, à l'assassin de sa famille biologique. L'auteur du massacre perpétré au Liban, dans les camps de Sabra et Chatila n'est en réalité autre que Maroun Debch, son père d'adoption. Le lecteur d'*Anima* constatera qu'au cours des trois premières parties, le récit de Wahhch est exclusivement narré à la troisième personne, sans que la parole ne lui soit jamais accordée. Cette manœuvre, ne relevant ni d'une préoccupation esthétique ni d'un souci narratif, contribue à la mise en scène (au sens propre) d'un personnage réellement désorienté. En effet, dans cette partie de son récit, Wahhch paraît être dépassé par les événements, pris dans les rets d'une vérité qui lui échappe et qui imprime chez lui le sentiment d'un chaînon manquant, pourtant essentiel à la compréhension des faits.

La vie de ce personnage atypique a débuté par une mort (celle de sa famille biologique assassinée au Liban), a été interrompue par une mort (celle de sa femme assassinée à Montréal) ; et devait prendre fin par la mort de son malfaiteur et père adoptif à Lebanon (une ville aux États-Unis). Cela dit, le flou qui entoure cette fin nous invite à questionner sa véracité : l'histoire de Wahhch a-t-elle réellement pris fin à Lebanon ? Observons ce schéma qui retrace son parcours :



En résolvant le puzzle de son passé – auquel il manque néanmoins toujours la pièce de son vrai nom- et en se libérant du chagrin aliénant qui le reléguait à un silence assourdissant, Wahhch semble renaître de ses cendres. Il reprend les rênes de sa vie en assumant le rôle nouveau qu'il s'est vu attribuer sur la scène du monde. La force lui est désormais revenue d'arborer, à l'occasion d'une lettre adressée au coroner, un *je* longtemps mis en suspens. Wahhch relate dans sa correspondance les détours d'un périple périlleux ; il avoue les crimes dont il se reconnaît volontiers coupable : une légitime défense contre l'assassin de sa femme, doublé d'un meurtre au premier degré, perpétré contre la personne de son père adoptif. Si la faucheuse est ici synonyme de fin, elle n'est en aucun cas celle de la vie de Wahhch, mais celle de ses tourments. *Anima* paraît vouloir rappeler que, sur la scène du théâtre existentiel, les pièces dessinent un parcours cyclique. La fin de l'une marque nécessairement le commencement de l'autre, dans une inlassable dynamique en cercle : un éternel retour théâtral.

3.2.3 L'errance et la folie

Le concept de *theatrum mundi*, qui prend corps au sein de notre corpus via la mise en scène d'acteurs en souffrance ou en proie à des pulsions suicidaires, lève le voile sur la présence non moins significative d'autres personnages qui, confrontés au poids d'une

solitude affligeante trouvent un ultime refuge dans la folie et dans l'errance. Dans *Visage Retrouvé*, par exemple, ces dernières se sont imposées en condition inéluctable à la suite de la guerre civile au Liban : comment concevoir un quelconque vivre-ensemble que ce soit après les affres d'une guerre qui a à jamais altéré les rapports de confiance interpersonnelles ? Le personnage de Wahab, victime d'un profond traumatisme psychologique, peine à reconnaître le visage de sa génitrice ; il fuit le domicile familial à la recherche de son vrai *moi*, égaré au sein des atrocités dont, enfant, il a été témoin. Le protagoniste de Mouawad est souvent sujet à des rêveries, tant son expérience du monde est gouvernée par une profonde incompréhension. Wahab sombrera enfin dans une vie de marginalité et d'errance qui le mènera fatalement à la folie.

Des histoires, pensa Wahab. Des histoires. Rien de tout cela n'a existé. Dans ma tête. J'ai tout rêvé. J'en sais rien. Le vieillard s'est rendormi, ses lèvres ne bougent plus, sa conscience a échappée de lui, et moi, si loin de mes parents, je ne sais plus si je suis devenu fou ou si ma conscience m'accompagne encore. (2002, p. 178)

L'extrait proposé ci-haut est destiné à la figuration pluridimensionnelle du thème de la folie ; il explore la lisière séparant l'illusion du réel afin de présenter une image fidèle de l'état mental de Wahab. Le narrateur décrit le personnage comme étant conscient de la dégradation de ses facultés cognitives. Sa capacité à distinguer la réalité de l'hallucination s'est grandement altérée à cause d'un état de solitude prolongé, lui-même conséquence d'un passé douloureux. Sa perception troublée lui fait constamment questionner sa raison, dont il semble ignorer s'il l'a perdue ou si « elle l'accompagne encore ». Cette lucidité épisodique en rapport avec sa santé mentale traduit à la fois un combat intérieur perdu d'avance et l'effort mou déployé afin de maintenir un lien toujours incertain avec le monde réel.

D'un autre côté, Wahab qui prend conscience de sa solitude, réalise en même temps son incapacité à l'apprécier, à trouver une quelconque satisfaction dans un mode de vie imposé, loin des figures paternelles et de la chaleur du foyer familial. Son attitude mitigée, partagée entre un besoin d'éloignement et un désir viscéral de renouer avec les siens, atteste d'une caractéristique constitutive du genre humain : l'Homme est animal grégaire qui ne saurait vivre, du moins pas sainement, en se privant de tout contact avec ses semblables. Le choix délibéré d'une existence solitaire signifierait donc vouloir réprimer –infructueusement, le plus souvent- des instincts primitifs et des besoins essentiels. Dans les fictions de Wajdi Mouawad, particulièrement dans *Visage Retrouvé*,

CHAPITRE III : ENTRE LUMIÈRE ET OMBRE : LA THÉÂTRALITÉ DU MAL 190

la mascarade sociale, le suicide et le meurtre, l'errance et la folie sont les signes convergents d'une incompréhension fondamentale : celle de soi et de l'Autre, mais surtout celle d'une existence vaine qui se joue sur le théâtre du monde.

C'est ainsi que Benfodil et Mouawad mettent en pratique le concept de *theatrum mundi* afin de faire du monde un véritable théâtre de l'absurde, à l'instar d'Albert Camus, d'Eugène Ionesco et de Samuel Becket. Les deux romanciers et metteurs en scène impriment sur leurs œuvres une atmosphère duelle, tantôt comique, tantôt tragique afin de communiquer au lecteur toute la charge idéale et émotionnelle d'une double mascarade : sociale et existentielle. Benfodil et Mouawad dépeignent avec habileté l'illusion du réel qui transforme le monde en une vaste scène théâtrale au sein de laquelle chacun est amené à contribuer, consciemment ou inconsciemment, au grand artifice de l'existence. Une vision aussi pessimiste du monde, loin du débat sur sa valeur, empêche certainement d'avoir une prise sur l'essence véritable d'une vie insensée, toute faite de simulacres et de faux-semblants.

Notre examen approfondi de la théâtralité du Mal dans le cadre de notre corpus d'étude nous a plongés, tout au long de ce chapitre, au cœur d'un univers romanesque, théâtral et philosophique à la fois riche et complexe. Cette exploration a élucidé, dans un premier temps, le pourquoi de notre intérêt pour la notion de fragmentation, abordée dans le chapitre précédent : les quatre romans convergent en effet, du fait de leur caractère fragmentaire (formel, thématique et énonciatif), avec les caractéristiques constitutives d'une pièce de théâtre. La thématique du Mal, envisagée à travers le prisme de la théâtralité, nous a permis, dans un second temps, d'explicitier l'entreprise de subjectivisation opérée par les deux romanciers. Le fait de conférer à leurs œuvres de fiction une dimension théâtrale traduit le désir idéellement motivé chez Benfodil et Mouawad d'exprimer, avec davantage d'implication, une douleur collective, ressentie à sa propre manière par tout un chacun. Après une distinction conceptuelle des notions de théâtre et de théâtralité, nous avons levé le voile sur les approches multiples, conjuguées à dessein de figurer avec plus de justesse une réalité sensible et mouvante. La théâtralité est un instrument de création protéiforme qui transcende les frontières génériques et assure une conjonction d'autant plus féconde entre le texte et la scène.

Ce chapitre s'est donc attaché, sans prétention à l'exhaustivité, à étudier les diverses manifestations de cette notion que nous avons considérée, tant du point de vue du théâtre que de celui du texte littéraire. Moyennant une approche pluridimensionnelle, nous avons tenté d'expliquer la manière dont la théâtralité, en tant que stratégie scripturo-narrative, imprègne les quatre romans de notre corpus et en influence la structure interne, le choix de tonalité et l'espace diégétique, en faveur d'une expression symbiotique entre deux modes de représentation somme toute complémentaires : le roman et le théâtre. Benfodil et Mouawad proposent donc une véritable redéfinition du sixième art en intégrant la théâtralité, non seulement à leurs pièces (qui ne figurent pas dans notre corpus mais auxquelles nous avons néanmoins emprunté des extraits à titre illustratif), mais aussi à leurs œuvres narratives. Ainsi, la notion chez les deux auteurs est-elle loin de ne constituer qu'un simple procédé esthétique ; elle est le vecteur d'une pensée profonde, souvent à valeur méditative, qui a pour objet un large éventail de préoccupations, allant des questions les plus immédiates à l'entière de l'humaine condition.

Le principal enjeu a donc été d'examiner la notion de théâtralité dans son sens le plus vaste : celui nous dictant de l'envisager comme dépassant le cadre de la scène pour insinuer sa présence au cœur de la trame même des œuvres de fiction. Un ancrage

théorique préliminaire a été dédié à une approche définitionnelle de la notion ; l'accent y a été mis sur les mutations canoniques majeures subies par le théâtre traditionnel. En ce sens, nous avons considéré la théâtralité en fonction d'une perspective double : celle du théâtre (classique et moderne), et celle du texte en soi ; l'objectif étant de révéler la manière dont celle-ci transcende l'ensemble de l'art dramatique en s'apparentant à un désir plus large de jeu, de mise en scène, de théâtre. En d'autres termes, l'examen des éléments constitutifs de la théâtralité, de l'ère aristotélicienne à nos jours, a mis en lumière l'évolution de la représentation mimétique du réel vers une expression plus abstraite et plus symboliques des tumultes existentiels : au-delà la peinture fidèle de la réalité, la théâtralité tend à offrir une vision parallèle et renouvelée du monde.

Dans *Archéologie du chaos* et *Body Writing* de Benfodil, autant que dans *Anima* et *Visage Retrouvé* de Mouawad, la théâtralité semble vêtir des formes diverses : allant de l'espace scénique au décor ; de l'éclairage à l'aspect physique des actants ; et des échanges verbaux au monologue. Chacune de ces manifestations a été disséquée avec minutie, en vue d'expliquer le *comment* d'une contribution conjointe à la thématique globale. L'espace, outre sa fonction première d'arrière-plan, devient acteur éloquent au sein du récit, le porte-parole d'un monde intérieur que le texte, seul, est inapte à traduire dans toute sa profondeur. Benfodil et Mouawad mobilisent les subtilités de l'espace scénique d'une façon éminemment novatrice, découvrant aux lieux une signification profonde qui, par l'instauration d'une atmosphère théâtrale, participent du même procédé de dramatisation. La lumière, quant à elle, est à concevoir distinctement qu'un simple outil d'éclairage ; elle se trouve désormais investie d'une expressivité particulière, visant à mettre en exergue tant les fluctuations émotionnelles des personnages que les moments clés dans la narration. De même, l'attention accrue à l'apparence physique et à la tenue vestimentaire paraît excéder sa traditionnelle fonction descriptive et se charger, elle aussi, d'un symbolisme vibrant, essentiel à l'élaboration d'une véritable identité narrative.

Effectivement, Mustapha Benfodil convoque dans ses romans les nuances représentatives de la théâtralité afin de dépeindre les forces, parfois contradictoires, à l'œuvre au sein de la société algérienne. La mise en parallèle savante de la réalité et de la fiction, de la scène et de la vie, témoigne d'une maîtrise singulière de l'espace théâtral qui entend donner à voir sur certains paradoxes insolubles de l'aporie existentielle. De son côté, Wajdi Mouawad, à travers un retour nécessaire sur ses origines libanaises, désire offrir une expérience de théâtre nouvelle, empreinte de mélancolie et de nostalgie, où

chaque personnage se voit engagé dans une quête double d'identité et d'unité. Par ailleurs, notre analyse de l'énonciation nous a permis de démontrer la forte valeur dramatique de la parole : les mots prononcés, tout autant que ceux tus, sont pareillement porteurs de sens dans le théâtre du quotidien. Aussi, le recours à des passages de dialogue interpersonnels et d'autres intrapersonnels devient-il le signe d'une esthétique théâtrale revendiquée. Davantage que de simples échanges informationnels, les dialogues et monologues dans les quatre romans façonnent la trame narrative à l'image d'un spectacle théâtral, où les actions cèdent progressivement le pas à une prise de parole jugée plus expressive.

Les manifestations multiples de la théâtralité convergent vers un dessein analogue, qui est l'expression subjective et personnelle du Mal. En réalité, tel que dépeint par les deux auteurs, le Mal est à la fois un thème narratif fécond et une force scénique jaillissante auxquels la théâtralité, moyennant décors, habits et lumières, ambitionne de conférer une forme tangible, presque palpable, par le lecteur-spectateur. Toute analyse de la théâtralité au sein des œuvres de Benfodil et de Mouawad confronte-t-elle nécessairement avec le *theatrum mundi* : un concept qui voit dans le monde une vaste scène théâtrale, et dans l'être une performance éphémère. Les deux romanciers et metteurs en scène recourent à cette représentation métaphorique de la condition humaine afin de figurer la complexité inhérente aux dilemmes moraux dans le contexte social du vivre-ensemble. Chaque aspect du quotidien revêt dans leurs textes une tension dramatique particulière, mettant en jeu des préoccupations individuelles et, plus largement, des enjeux socio-existentiels.

En somme, la théâtralité n'est autre qu'une passerelle créatrice, joignant à une narrativité romanesque constitutive une dimension théâtrale de représentation. Elle est la véritable muse inspiratrice pour des auteurs comme Benfodil et Mouawad qui recourent quasi systématiquement à des composantes théâtrales dans le but de conférer à leurs récits davantage de richesse sémantique et de profondeur réflexive. En sondant les diverses strates de la théâtralité, nous avons découvert à notre corpus, au-delà de l'apport stylistique, une méditation abyssale sur la condition humaine, proposant une expérience de lecture immersive qui semble faire fi des frontières génériques. La théâtralité dans ces récits est d'abord une lentille déformante, dirigée à l'endroit d'une société acerbement critiquée à travers une tonalité comique de caricature et de mise en dérision. Elle est également un miroir d'amplification, orienté vers une réalité amère que les deux auteurs tendent néanmoins à représenter de manière fidèle et crue : celle d'une existence éphémère, se consumant au cœur d'un monde froid et indifférent.

CHAPITRE IV

LE MAL MIS EN FIGURES : LES MÉTAMORPHOSES DE L'INDICIBLE

Des tragédies du théâtre antique au roman contemporain, la problématique du Mal paraît traverser de part en part l'Histoire de la littérature. Nombreux sont, en effet, les auteurs qui ont entrepris d'en cerner l'essence et d'en appréhender la complexité, via la mise en examen attentive de ses manifestations les plus diverses. Ce quatrième et dernier chapitre se veut principalement explicatif et interprétatif ; nous y nourrissons une réflexion sur la manière dont les deux auteurs font leurs figurations de cette question épineuse aux contours indécis. Benfodil et Mouawad ont ceci en commun qu'ils aspirent semblablement à une meilleure compréhension du Mal, de ses origines et de sa nature intrinsèque, au moyen d'une imagination toujours féconde et d'une audace littéraire certaine. Sans refuser à leurs textes la plus-value épistémologique d'une approche réaliste et morale, ils tendent à offrir des angles de vue nouveaux, exigeant le recours aux puissances suggestives de la fiction. Transparaît alors chez eux, évidente, une quête identique d'intériorité qui entend sonder les abysses de l'âme humaine et la part d'ombre qui y réside : chaque événement, chaque description et chaque dialogue est l'écho de tourments existentiels indicibles.

Les plumes benfodilienne et mouawadienne convergent également dans un usage singulier des registres allégorique, fantastique et onirique qui favorisent une confrontation directe avec des réalités sensibles ; confrontation autrement inenvisageable du fait du caractère tabou de certains maux sociaux. L'objectif des deux auteurs n'est pas celui d'ajouter la note de leurs textes au concert des théories explicatives ayant pour objet l'origine du Mal ; il est davantage question d'en révéler autant de visages que possible, tant au niveau de la société que dans la sphère subjective. Benfodil dénonce notamment le despotisme totalitaire du système algérien et la connivence de ses élites politiques, tandis que Mouawad soulève des préoccupations plus individuelles, en rapport avec les thèmes de violence, de déchirement familial et de quête de sens. Les écrits des deux auteurs suggèrent ainsi que la source du Mal est polymorphe, résidant autant dans les rouages socio-politiques que dans les failles les plus intimes. Ils se lisent telle une mise en garde contre la nature insidieuse du Mal, son inscription silencieuse mais tentaculaire dans tous les méandres du quotidien.

En leurs qualités de romanciers et de metteurs en scène, Benfodil et Mouawad convoquent un large éventail de procédés scripturaux et narratifs, afin de donner au Mal une substance palpable, de le doter d'une présence concrète qui divergerait des

descriptions théoriques. Parmi ces procédés, il faut mettre au premier plan la tendance patente à l'anthropomorphisme chez les deux auteurs qui se plaisent à attribuer au Mal des caractéristiques humaines ; celui-ci se voit alors acquérir le visage, la profondeur psychologique, ainsi que la voix expressive d'un personnage à part entière. Le bestiaire symbolique vient ensuite vêtir le Mal d'un masque animal : les figures du loup, du corbeau et du chien, pour ne citer qu'elles, sont autant de représentations allégoriques.

Au-delà de ces transfigurations animistes, les œuvres de Mouawad et Benfodil sont également traversées par un riche symbolisme lié au Mal. Les figures parentales en particulier, qu'elles soient paternelles ou maternelles, deviennent des archétypes complexes où se rejoue le drame de la souffrance et de l'oppression. Les lieux de l'imaginaire tels que la forêt, la caverne ou les territoires oniriques se muent eux aussi en espaces symboliques, reflets d'un Mal intérieur dévorant. Mais si le Mal hante ainsi les œuvres à l'étude, celles-ci n'en demeurent pas moins des témoignages vibrants de la capacité de l'écriture et des arts à le transcender. Car c'est bien par la puissance des mots et de la création que ces auteurs parviennent à donner une forme, une voix, à ce qui semblait d'abord infigurable et muet.

À travers leur représentation romancée, ils paraissent rappeler aux esprits l'apport substantiel de la littérature dans l'appréhension des recoins sombres de l'âme. Naturellement, le romancier se distingue du philosophe et de l'essayiste en cela qu'il jouit des vastes latitudes créatrices offertes par le médium littéraire, lui permettant de pénétrer tout l'impensé de la psyché de l'Homme. L'approche fictionnelle permet en effet de se soustraire au joug de vraisemblance qui préside à l'écriture des essais psychophiologiques, à dessein d'opérer une exploration viscérale de la problématique. La fiction devient dès lors l'espace privilégié qui voit fleurir au gré de l'imagination une compréhension plus éclairée du Mal, présentée sous la multitude protéiforme de ses aspects explicites et sous-jacents. Les œuvres de Benfodil et de Mouawad proposent une appréhension renouvelée qui semble obéir à un impératif de démarcation vis-à-vis des démarches traditionnelles. Leur quête littéraire, sous-tendue par un certain acharnement, traduit la force de la fiction à mettre au jour les réalités les plus complexes, en même temps qu'elle n'invite à décroquer nos conceptions du monde afin d'atteindre cette part qui en est invisible.

1 L'animisme symbolique du Mal

L'animisme symbolique est cette croyance particulière selon laquelle des entités autres qu'humaines (animaux et objets) seraient en vérité dotées d'une *conscience* que l'être humain consacre en symbole pour la représentation de certains phénomènes naturels ou de certaines abstractions. Souvent associé à des pratiques religieuses ou à des filiations spirituelles, le concept d'animisme symbolique trouve son expression littéraire à travers des figures animales et d'autres objectales que les écrivains pourvoient d'une lucidité intelligente afin de donner corps à leurs pensées immatérielles et abstraites. Le sémiologue Algirdas Greimas a écrit dans son article *Pour une théorie du discours poétique* que : « L'animisme symbolique relève d'une vision du monde où la frontière entre animé et inanimé s'estompe, tout objet étant susceptible d'être investi d'une intériorité propre. » (Greimas, 2019). La sphère littéraire mondiale foisonne en œuvres de fiction où des objets et animaux divers se sont vus investis d'une valeur symbolique. Citons à titre illustratif le poisson dans *Le Vieil Homme et La Mer* d'Ernest Hemingway, symbolisant la lutte de l'Homme contre la nature et les sinuosités de la vie, ou encore l'anneau dans *Le Seigneur des Anneaux* de J.R.R Tolkien, qui représente la tentation démesurée du pouvoir sur l'âme humaine.

Du point de vue stylistique, l'animisme se rapproche de la figure de la personnification qui n'en est cependant guère qu'une version réduite. Autrement dit, la tendance est courante de croire, dès lors que des entités non-humaines se voient octroyé des attributs humains, qu'il s'agit du procédé littéraire de la personnification. Or, l'existence est démontrée d'une multitude d'autres artifices scripturaux analogues grâce auxquelles l'animisme prend une expression tout aussi prononcée, sinon davantage.

La personnification est parmi les figures de styles les plus célèbres et les plus usitées dans le domaine de la création littéraire. Dans son acception la plus large, elle correspond à l'attribution de traits caractéristiques de l'être humain, de sa physionomie et de sa psyché, à des animaux ou à des objets inanimés. *La Ferme des Animaux*¹⁰⁶ de

¹⁰⁶ De son titre original *Animal Farm : A fairy story* ; *La ferme de animaux* (1945) est une satire du communisme soviétique : Orwell se sert de la ferme comme allégorie de la révolution russe et de la mise en place progressive d'un régime totalitaire oppressif, malgré les idéaux égalitaires initiaux.

George Orwell, *Les fables*¹⁰⁷ de Jean de La Fontaine ou encore *Calila et Dimna*¹⁰⁸ de Bidpai sont des exemples édifiants de personnification animale, opérée via une prise romancée de la parole. *La belle et la bête*¹⁰⁹ de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Le petit prince*¹¹⁰ d'Antoine de Saint-Exupéry, ainsi que la saga d'*Harry Potter*¹¹¹ de J-K Rowling donnent quant à eux vie à des objets en leur prêtant une voix, une pensée, voire des sentiments, que les auteurs exploitent à des fins diverses. La parole demeure ainsi, de tout temps, la caractéristique humaine (exclusivement humaine) la plus empruntée par les objets et par le règne animal. Romanciers, poètes et metteurs en scène recourent à la figure de la personnification afin d'instaurer un rapprochement de l'objet ou de l'animal en question avec le lecteur/spectateur. L'objectif reste cependant tributaire de l'intention de l'auteur qui aspire tantôt à rendre plus concrètes des réalités complexes ou abstraites, autrement inaccessibles (l'animisme symbolique) ; tantôt à faire du monde animal le récipiendaire d'une critique déguisée, orientée vers une réalité humaine indicible.

Cela dit, la figure de la personnification est loin de s'ériger en procédé exclusif pour une expression littéraire de l'animisme symbolique. L'anthropomorphisme et le thériomorphisme sont, eux aussi, deux techniques scripturales qui permettent de donner vie au non-humain ; ils présentent certes des similitudes avec la personnification, mais les nuances sont suffisamment limpides pour éviter la confusion. En effet, la personnification et l'anthropomorphisme partagent la même fonction première de conférer au non-humain des caractéristiques et des qualités humaines, à cette différence

¹⁰⁷ Sont un recueil de 243 fables allégoriques publiées entre 1668 et 1694. La Fontaine y critique la société, véhicule des morales et des sagesses philosophiques, divertit, donne des leçons de politique et par-dessus tout peint la nature humaine.

¹⁰⁸ Est un recueil de fables animalières et de contes philosophiques qui a été composé en Inde aux alentours du 4^{ème} siècle avant J-C. L'œuvre est attribuée au sage Bidpai. Le texte a d'abord circulé en sanskrit avant d'être traduit en persan au 6^{ème} siècle sous le titre *Panchatantra*. C'est sous cette version persane qu'il est traduit en arabe au 8^{ème} siècle sous le titre de *Kalila et Dimna*. Il relate les conseils de deux chacals, Kalila et Dimna, qui sont les héros de ces fables morales et politiques. Les récits mettent en scène des animaux dans diverses situations pour illustrer des maximes de sagesse. La traduction de référence en français reste celle de l'orientaliste français Silvestre de Sacy en 1816, sous le titre *Calila et Dimna* ou *Fables de Bidpai*.

¹⁰⁹ Dans le conte de *La Belle et la Bête* (1740), la personnification d'objets comme les meubles et les ustensiles du château enchanté a plusieurs objectifs : rendre le château vivant et habité, caractériser les objets, humaniser la Bête : le fait que les objets apprécient et respectent la Bête montre qu'il n'est pas si monstrueux. Ils guident la morale de non-jugement sur les apparences.

¹¹⁰ Dans *Le Petit Prince* (1943), la personnification des éléments de la planète du Petit Prince comme la rose, le renard, le serpent, le baobab, etc. représentent une allégorie riche de sens sur les relations humaines, l'amour, l'amitié, la responsabilité et le passage à l'âge adulte.

¹¹¹ Dans *Harry Potter* (1997-2007), le Choixpeau Magique qui répartit les élèves dans les maisons, les horcruxes contenant l'âme de Voldemort ou la Carte du Maraudeur qui interagit avec Harry, prennent vie afin de d'enrichir le monde magique, de développer l'intrigue et d'apporter une touche d'humour. C'est un procédé clef du style de J.K. Rowling.

près que la durée de l'emprunt diverge. Autrement dit, si la première permet la représentation symbolisée d'une idée ou d'un concept abstraits, moyennant, entre autres, une prise de parole temporaire (l'espace d'un récit) par tel animal ou objet ; le deuxième s'inscrit davantage dans une perspective de pérennité. L'anthropomorphisme se distingue donc par l'attribution permanente des éléments empruntés aux figures symboliques (objets, animaux, divinités, phénomènes... etc.). De surcroît, la personnification ne permet parfois qu'une humanisation situationnelle, répondant aux besoins immédiats d'une expression imagée (la tempête hurlait sa colère sur la ville), tandis que l'humanisation opérée par l'anthropomorphisme traverse les âges en ce qu'elle devient comme héritage culturel et spirituel.

Dans une perspective inverse, le thériomorphisme est cet exercice particulier de l'imagination qui consiste à conférer à un être humain des traits et attributs animaux ; il s'agit donc d'une figure stylistique opposée à celle de l'anthropomorphisme et, par conséquent, de la personnification. Effectivement, le thériomorphisme permet la transposition de caractéristiques physiques, comportementale ou simplement métaphoriques sur des êtres humains dits *thériomorphes* ; ces derniers, se trouvant généralement pourvus de l'instinct, de l'intelligence ou de la force de tel ou tel animal. On parlera alors d'avoir la ruse d'un renard, la force d'un ours, le courage d'un lion, la persévérance d'une fourmi, l'haleine d'un chacal...etc. Les exemples pourraient ainsi se poursuivre d'un procédé fécond qui a nourri l'imaginaire collectif des siècles durant. On le devine constamment en action dans les fables à valeur didactique, les romans de science-fiction et les mythes chimériques mettant en scène des métamorphoses bestiales diverses, partielles ou complètes (Minotaures, sirènes, loups-garous... etc.). Le thériomorphisme offre une approche plus imagée et plus concrète de la psyché de l'Homme (l'animisme symbolique). De concert avec l'anthropomorphisme, il consacre le règne animal en véritable lumière éclairante, projetée sur les tréfonds de l'âme.

Dans les quatre romans de notre corpus : *Anima*, *Visage Retrouvé*, *Body Writing*, et *Archéologie du chaos* ; la figure de la personnification interpelle moins par ses objectifs disparates que par la fréquence de son utilisation. Cependant, bien que quasi omniprésentes, ses deux déclinaisons (l'anthropomorphisme et le thériomorphisme) se font l'écho d'une figuration discrète, voire purement allégorique. Les animaux sont certes pourvus d'aptitudes langagières et cognitives, mais leur est refusée toute interaction avec

les personnages humains qui semblent ignorer leur nature duelle. À l'insu de leur propriétaires, les compagnons domestiques parlent, réfléchissent, mais surtout, émettent des jugements de valeur à l'égard de leurs agissements. De leur côté, les objets s'animent également du souffle de la vie ; ils communiquent, eux aussi, mais dans un langage étranger à celui des hommes. Quant aux phénomènes, ils sont une force invisible et vivante qui insinue subtilement sa présence et fait vibrer les existences individuelles. Ainsi, les œuvres de Benfodil et de Mouawad sont sous-tendues par une tendance généralisée à l'humanisation, à l'endroit de tout ce qui est autre qu'humain. Sans doute, les deux auteurs ambitionnent-ils de donner du Mal une peinture personnifiée qui va au-delà de la perception humaine ; une peinture pluridimensionnelle, reflétant sa nature vivante et omniprésente.

À ce stade, force est-il de constater que les dynamiques régissant les rapports entre la notion du Mal et celle de l'animisme symbolique demeurent relativement équivoques. Afin de les clarifier, nous nous proposons d'adopter une démarche bilatérale, conjuguant les apports éclairés des approches comparative et herméneutique. L'enjeu sera alors de procéder à une mise en parallèle au sein de notre corpus entre les différentes strates représentatives de l'animisme symbolique. Nous entendons rendre compte, par le truchement d'une interprétation motivée, de la manière dont le Mal revêt l'aspect d'une entité dotée de vie, sous la plume des deux auteurs. Dans un souci pragmatique, cependant, nous estimons plus fructueux de mener plusieurs analyses indépendantes, considérant de façon isolée les textes de chaque auteur ; la confrontation des résultats se fera à la fin de ce premier point, dans une partie autonome dédiée à leur discussion.

1.1 Chez Wajdi Mouawad

Pour Wajdi Mouawad, l'animisme symbolique (en l'occurrence, du Mal) est envisagé à la fois comme thématique de création littéraire et comme croyance religieuse/spirituelle. Chez lui, l'entreprise d'humanisation du Mal passe nécessairement par un recours fréquent, récurrent, à la figure de la personnification que l'on retrouve sous ses deux déclinaisons. Ce constat est particulièrement sensible dans son roman *Anima* où la fonction de narration est exclusivement assurée par des voix animales. Loin de nous l'idée de vouloir nous adonner à une analyse stylistique et/ou sémiotique qui chercherait à recenser exhaustivement les diverses manifestations de ces procédés ; nous ambitionnons uniquement de vérifier l'hypothèse que, outre leurs fonctions immédiates,

la personnification, l'anthropomorphisme et le thériomorphisme sont convoqués dans l'œuvre mouawadienne à dessein de faire parler l'indicible. Fidèle à ses principes de metteur en scène, Mouawad jonche son œuvre romanesque d'expressions suggestives et de figures de styles, afin de ponctuer ses récits d'images textuelles variées que le lecteur visualise littéralement. En addition à la personnification, l'auteur semble déployer une myriade d'autres figures qui, à l'instar de la métaphore, témoignent d'un souci analogue de création d'images. Convient-il alors de spécifier que notre intérêt se portera sur la personnification (et ses deux déclinaisons) car elles servent davantage nos préoccupations analytiques, en rapport avec l'animisme symbolique du Mal.

Devant le spectacle de sa maîtresse gisante par terre, inerte et baignant dans une mare de sang, le chat de Janice tient les propos suivants : « Le vent furieux éventrait le salon dans un va-et-vient incessant, plantant et plantant et replantant encore la lame de son souffle dans le sexe magnifique de ma maison, cette femme aux jambes splendides où j'aimais tant me blottir. » (2012, p. 115). Le contexte est, ici, ultérieur à l'assassinat de la femme de Wahnch, dont le désir de vengeance personnelle l'a mené au cœur d'une réserve indienne, où ses gênes français étaient peu appréciés. Seule Janice, propriétaire d'un motel, a daigné lui offrir son hospitalité pour la nuit ; les autres craignaient de se voir attirer les foudres de Woolf Rooney, réputé pour ses pulsions meurtrières et ses penchants sadiques. Ce dernier, quand l'information lui fut parvenue, décide d'écouter les jours de Janice dans le même motel, le même soir, en présence de Wahnch qui avait succombé à un sommeil insistant. Le chat, pourtant absent au moment des faits, décrit la scène comme s'il en avait été témoin, mêlant au récit métaphorisé de l'assassinat de Janice des fragments suggérés de celui de Léonie : la femme de Wahnch a en effet été tuée par plusieurs coups de couteau, assenés par Rooney dans les parties intimes. Abstraction faite de la nature animale du narrateur (que nous analysons plus loin), l'extrait paraît intervertir les essences actanciennes en personnifiant des objets (le vent et le salon) et en chosifiant une personne (Janice). L'attribution y est faite au vent d'une émotion (la colère) qui le pourvoit d'une présence physique et lui permet d'« éventrer » un salon, lui-même personnifié, car possédant désormais un « ventre ». Inversement, Janice est comparée à une maison, celle du chat-narrateur qui a pour habitude de se blottir contre ses jambes.

Cette entreprise de personnification et de chosification n'est néanmoins guère qu'une stratégie scripturale, destinée à créer des images fugaces afin de générer une

expérience de lecture immersive et une impression certaine de théâtralité. L'enjeu est celui d'imprimer chez le lecteur le sentiment, même éphémère, d'avoir assisté en témoin privilégié à la scène, car la personnification, dans ce cas, est soumise au besoin situationnel d'image, voué à être supplanté par d'autres expressions métaphoriques et d'autres figures de style. Si le procédé permet ici une authentique mise en relief du Mal, il ne lui confère nullement une âme ou une conscience, ni à aucun des éléments personnifiés en vue de sa peinture vive et frappante. C'est là la principale divergence entre une personnification à caractère momentané et un anthropomorphisme qui, lui, insuffle durablement la vie à aux objets et dote les animaux d'une conscience critique. L'anthropomorphisme dans *Anima* et *Visage Retrouvé* de Wajdi Mouawad concerne principalement les animaux et la guerre ; nous analyserons, dans ce qui suit, chacun de ces deux éléments.

1.1.1 Les animaux anthropomorphes

Dans l'univers romanesque de Mouawad, les figures animales paraissent porteuses d'une valeur symbolique singulière qui a pour objet la figuration des thèmes du Mal, de la douleur et de la violence. Le recours au procédé personnifiant de l'anthropomorphisme, conférant certains attributs humains à des animaux, s'explique alors par l'intention tacite de les faire reflet de nos agissements propres et de notre psychologie. Le lecteur d'*Anima* se retrouve en effet confronté à cinquante-quatre (54) espèces animales anthropomorphes, contribuant, chacune, à mettre au jour les facettes multiples et changeantes du Mal. Nombre de ces animaux se postent en juges devant les comportements des hommes, émettant des verdicts moraux quant à leur valeur ; d'autres, sont les simples témoins de leurs malheurs, tantôt compatissants et protecteurs, tantôt passifs et indifférents ; tandis que d'autres se livrent eux-mêmes à des actes de violence, auxquels l'Homme demeure toujours lié, de telle ou telle manière. Une présence aussi conséquente d'animaux anthropomorphes traduit clairement un certain attachement à l'exhaustivité chez l'auteur qui semble s'engager dans un travail d'inventaire littérisé. Mouawad aspire à dépeindre la violence et la cruauté sous tous leurs aspects : qu'elles émanent de l'Homme envers son semblable, de l'Homme envers un animal, d'un animal envers un animal, ou d'un animal envers un Homme.

Cet extrait d'*Anima* est narré par le chimpanzé Untel, l'animal de compagnie de Coach qui est le chef de la réserve indienne.

Les humains sont seuls. Malgré la pluie, malgré les animaux, malgré les fleuves et les arbres et le ciel et malgré le feu. Les humains restent au seuil. Ils ont reçu la pure verticalité en présent, et pourtant ils vont, leur existence durant, courbés sous un invisible poids. Quelque chose les affaisse. Il pleut : voilà qu'ils courent. Ils espèrent les dieux et cependant ne voient pas les yeux des bêtes tournés vers eux. Ils n'entendent pas notre silence qui les écoute. Enfermés dans leur raison, la plupart ne franchiront jamais le pas de la déraison, sinon au prix d'une illumination qui les laissera fous et exsangues. Ils sont absorbés par ce qu'ils ont sous la main, et quand leurs mains sont vides, ils les posent sur leur visage et pleurent. Ils sont comme ça. (2012, p. 127)

Accusé du meurtre de Janice, Wahhch a comparu devant Coach pour être jugé, devant les yeux méditatifs d'Untel qui articulait un long soliloque sur la condition des hommes (dont l'extrait proposé ne constitue qu'une partie), avant de manifester un intérêt grandissant pour son cas. Le discours d'Untel traite de l'incompréhension fondamentale qui sépare le règne de l'Homme de celui des animaux. Sur le sujet, le chimpanzé semble disserter avec l'aisance d'un connaisseur ; il critique, commente, et développe des réflexions d'une profondeur quasi philosophique. L'intention qui sous-tend cette manœuvre narrative n'est donc pas celle d'une personnification élémentaire (un animal qui parle), mais plutôt celle d'un anthropomorphisme presque complet qui tend à pourvoir l'animal-narrateur de capacités cognitives et d'aptitudes intellectuelles semblables à celles d'un être humain. Aussi, l'animisme symbolique véhiculé par le propos d'Untel se donne-t-il pour fin d'exposer avec un regard extérieur, relativement objectif, la souffrance constitutive de la condition humaine. La parole empruntée de l'animal et sa perceptive narrative¹¹² singulière sont les vectrices d'un rapport antinomique binaire, opposant l'univers clos et étrié des hommes à l'ouverture toujours bienveillante des animaux. Alors que les premiers sont présentés comme sujets aux douleurs d'une solitude paradoxale car collective, comme « courbés sous un poids invisible » ; les seconds sont décrits comme de patients observateurs du monde et pour lesquels, le silence est synonyme d'écoute attentive, en particulier de la souffrance humaine. Le discours d'Untel pointe ainsi du doigt une forme invisible du Mal : celle d'une solitude contradictoire née de l'enfermement de l'Homme par sa propre mesure. Pour Mouawad, l'anthropomorphisme animal sert à dévoiler la dimension universelle de la souffrance humaine dont les animaux se font le miroir à la fois critique et bienveillant.

¹¹² Nous n'adopterons pas une approche narrative, donc le point des perspectives narratives ne sera pas étayer. Afin d'obtenir davantage d'informations sur ce concept et ses différentes manifestations, prière de consulter le livre de Yves Reuter *Introduction à l'analyse du roman* (2016).

Je ne peux pas dire combien de temps il est resté sans bouger, combien de temps est passé avant qu'il n'aille s'agenouiller à ses côtés. Je le voyais dans la lueur jaunâtre des lampadaires extérieurs qui éclaboussaient, par taches, une partie du salon. Il a approché son visage de son visage, chaque instant nous éloignait d'elle, Léonie était pâle comme une étoile trop lointaine, bleuie par les ténèbres de la nuit. Il s'est redressé, a relevé la tête, il a cherché son souffle et, se prenant le ventre de ses bras croisés, comme pour calmer une crampe aiguë, il a eu un gémissement, ni cri ni pleur, davantage un vomissement rauque, créant une vibration telle que les vitres de l'appartement se sont mises à trembler dans leur cadre de bois. (2012, p. 15)

À l'opposé d'Untel, certains animaux dans *Anima* (également narrateurs) se donnent en simples témoins des événements ; leurs commentaires ne sont point que descriptifs et ne s'accompagnent jamais d'une quelconque méditation sur l'Humaine condition. C'est, par exemple, le cas du chat Pitô qui relate avec une objectivité indifférente la scène effroyable du meurtre de Léonie et la détresse profonde de son mari, Wahhch qui découvre sa dépouille. Dans l'extrait proposé ci-haut, la description entièrement détachée de Pitô (animal anthropomorphe, lui aussi) est porteuse d'un nuancement double : d'abord avec le caractère horrifiant de la scène décrite, ensuite avec l'implication active d'Untel qui ne se restreint pas au seul compte rendu. Le tableau littéralement clinique des douleurs de Wahhch « gémissement, vomissement rauque, crampe aiguë », traduit-il dans ce cas l'indifférence fondamentale du chat vis-à-vis de ce qu'il observe ou une incompréhension désarçonnée face à un acte de cruauté inouïe ?

Il existe au sein de la pluralité hétéroclite des figures animales dans *Anima*, à côté des observateurs critiques et des témoins passifs, une troisième catégorie d'animaux anthropomorphes qui éprouvent envers l'espèce humaine une empathie et un désir de protection profonds. Observons cet extrait :

Il était étendu dans le murmure du ruisseau. J'ai tourné autour de lui, j'ai senti son odeur, léché son visage. J'ai attrapé entre mes mâchoires le tissu mouillé qui l'enveloppait et je l'ai traîné jusqu'à la rive. Je l'ai sorti de l'eau, je l'ai recouvert de terre pour le réchauffer, je l'ai veillé. J'ai protégé sa vie comme si sa vie était ma vie. Le hibou a récité sa plainte, l'aube s'est ouverte, le jour s'est levé. [...] J'ai fait un pas et je suis sorti de l'ombre. Il m'a regardé, je l'ai regardé, j'ai senti sa peur à l'orée de son cou. Je me suis approché. Mon museau a frôlé ses lèvres, j'ai humé l'odeur des animaux morts et, dans l'arc opaque de ses yeux, j'ai aperçu mon reflet. Il a incliné la tête, j'ai appuyé mon front contre son front et j'ai lié ma vie à la sienne. (2012, p. 323)

Cet épisode de la vie de Wahhch est narré par le chien-loup qui lui a porté secours après son combat à mort avec Rooney, l'assassin de sa femme. Mis à terre par un coup

de couteau au visage, il parvient miraculeusement à renverser la situation en poignardant à maintes reprises son assaillant, avant de s'écrouler lui aussi, inerte, avec une plaie béante. Surgit alors de l'ombre la silhouette salvatrice d'un chien massif et féroce que Wahhch baptisera plus tard Mason-Dixon-Line en référence au lieu de leur rencontre qui servait autrefois de ligne de démarcation territoriale¹¹³. L'extrait illustre le constat antérieurement établi sur l'existence chez certains animaux d'un élan de compassion protectrice, entièrement désintéressé, envers l'être humain. Le regard empathique du chien face à la douleur et l'affliction d'un Homme, contraste largement avec l'attitude indifférente du chat en même temps qu'elle ne met en exergue la différence fondamentale entre la bestialité des animaux et celles des humains.

En d'autres termes, l'attitude du canin envers son nouveau maître « j'ai tourné autour de lui léché son visage, l'ai traîné, recouvert de terre, veillé, protégé sa vie » traduit toute l'attention bienveillante de certains animaux à l'égard de l'Homme. L'anthropomorphisme devient ainsi pour Mouawad une modalité représentative particulière qu'il voue (ici, du moins) à la mise en scène romancée d'un sens animal de l'altruisme, décrit du point de vue interne d'un animal. « J'ai protégé sa vie comme si sa vie était ma vie. », dit-il, « j'ai appuyé mon front contre son front et j'ai lié ma vie à la sienne ». Ces paroles empreintes d'une sincérité cristalline laissent présager la naissance d'une amitié indéfectible entre Wahhch, accablé de souffrance, et Mason-Dixon-Line qui a su s'identifier à sa douleur : « dans l'arc opaque de ses yeux, j'ai aperçu mon reflet ». La présence du chien anthropomorphe excède dès lors les préoccupations esthétiques premières pour imprégner le texte d'un animisme symbolique criant qui entreprend de révéler la complexité sentimentale de l'Homme à travers une opposition didactique entre l'humanité et l'animalité.

Ils m'ont enchaîné au fond d'une baraque obscure dans les relents d'urine et d'excréments de mes congénères, dont il ne subsistait plus que quelques traces de griffes sur le plancher maculé de sang séché. [...] Les portes se sont refermées, bloquées par une grande barre de bois rabattue de part en part. [...] Les chiens sont entrés. Chacun était tenu au cou par son maître [...]. Il a bondi vers moi, gueule ouverte, crocs dégagés. [...] J'ai bondi à mon tour, profitant de son élan, pour le cogner front à front. Il s'est écrasé, à moitié assommé. Je me suis rué sur lui, j'ai mordu la poche de sa joue, le traînant contre le sol, le forçant à se retourner sur le dos. J'ai grimpé sur sa poitrine, j'ai écrasé ses poumons, j'ai labouré

¹¹³ Voir chapitre I pour comprendre l'histoire de la ligne de démarcation et son rapport avec le nom du chien. Page 39

ses entrailles avec les griffes de mes pattes postérieures. J'ai happé sa mâchoire inférieure entre mes crocs, j'ai entendu son cri désespéré. J'ai maintenu ma prise puis j'ai tiré jusqu'au craquement de l'os, jusqu'à l'éclatement de la capsule de la joue où se rattachent les articulations de la tête. (2012, p. 390)

Dans cet extrait, Mason-Dixon-Line est arraché à son maître et ami Wahhch pour ses caractéristiques physiques inhabituelles ; ses ravisseurs affirment rarement avoir vu une bête d'une taille et d'une férocité analogues. Au moyen d'une peinture aussi vive que minutieuse, le chien-narrateur donne alors à voir sur un aspect des plus sombres de la race humaine ; sa voix d'emprunt résonne en écho avec l'horreur de l'exploitation animale et la brutalité aveugle d'une réalité qui persiste. La description attentive des décors et des événements se lit telle une plainte déchirante à l'égard d'un rapport primitif de domination qui devient souvent synonyme de maltraitance. Le lecteur se retrouve en effet d'emblée confronté à l'épouvante subie d'un espace sombre et pestilentiel au sein duquel les animaux, entassés, se voient ôté toute notion de dignité. La cruauté de l'Homme est exacerbée, paroxystique, par sa chosification des chiens qu'il relègue au rang d'instruments : instruments de divertissement, livrés aux plaisirs visuels des maîtres ; instruments de combat, voués à tuer ou être tués dans des batailles fratricides sanglantes. Chaque morsure, chaque coup sont décrits avec la subjectivité d'une voix narrative interne, révélant au grand jour l'inhumanité d'un public sadique, en extase devant un spectacle de souffrance animale. Le discours de Mason-Dixon-Line soulève des questions nouvelles sur les rapports entre les deux règnes, tandis que, dans ses yeux, se lisent la rage et l'incompréhension d'un être opprimé, privé à la fois de sa liberté et de son libre arbitre. En octroyant une parole à ce chien, Mouawad nous rappelle qu'entre dominance et maltraitance, il n'existe qu'un pas qui a souvent été franchi par l'orgueil démesuré d'une humanité bestiale, trop soucieuse d'affirmer sa suprématie.

L'anthropomorphisme opéré sur Mason-Dixon-Line projette d'amorcer chez le lecteur un processus d'identification situationnelle, à l'égard d'un animal dont il perçoit la souffrance et dont il partage désormais l'expérience, sinon la condition. Le chien, doté de toute la palette émotionnelle d'un être humain à part entière (la joie, la compassion, la peur, la rage... etc.) devient un sujet pensant mais surtout ressentant, apte à réfléchir et à lutter contre son propre asservissement. Avec la légitimité discursive d'une narration interne, il semble inviter à une refonte viscérale des paradigmes éthico-philosophiques qui régissent nos relations avec les animaux, à reconnaître la part de souffrance qui leur

est dévolue comme réelle et tout aussi digne d'empathie. L'animisme symbolique chez Wajdi Mouawad n'est de ce fait autre qu'un appel romancé à l'attention de ses semblables, les conviant à considérer l'ensemble de la faune terrestre avec tout l'estime d'un acteur participant et indispensable dans le grand tableau des dynamiques biotiques.

1.1.2 La guerre anthropomorphe

Dans l'œuvre romanesque de Wajdi Mouawad, le phénomène de la guerre ne saurait être réduit à son seul aspect conflictuel (interne ou externe) ; une lecture attentive lui découvre en effet une épaisseur sémantique plus importante. Pour le romancier, la guerre est davantage source de violences et de traumatismes, marquant de ses traces indélébiles les existences tant individuelles que collectives et défaisant dans son élan de destruction le tissu social et les liens entre les hommes. Le plus souvent, Mouawad l'envisage dans son rapport à des thèmes connexes : ceux de la perte en l'occurrence, de la souffrance et de la quête douloureuse d'identité, dont il tend à investir des personnages psychologiquement et émotionnellement instables. Ces individus se trouvent alors enroulés, de gré ou à corps défendant, dans les dédales d'une recherche angoissée de soi qui s'effectue, non pas dans le présent, mais dans les souvenirs vacillants d'une mémoire troublée. La guerre chez Mouawad est une thématique complexe aux résonances universelles ; elle transcende les frontières géographiques et historiques pour se faire le signe d'une humanité en crise, le symptôme d'une incommunicabilité irrémédiable qui empêche des êtres, pourtant dotés de langage, de résoudre leurs différends de manière pacifique et constructive.

Dans *Visage Retrouvé*, cependant, la guerre cesse d'être appréhendée en tant que concept abstrait et prend plutôt la forme d'une réalité anthropomorphe. Certes, le don ne lui est-il pas fait d'une voix mais elle présente toutes les caractéristiques d'une forme physique, d'une présence sensible et parfois d'une conscience. Pour le protagoniste du roman, elle est la cause d'une instabilité psycho-émotionnelle permanente : « quand on a vécu la guerre, on ne s'en remet jamais », affirme-t-il (2002, p. 65). Témoin d'un attentat à l'âge de cinq ans, l'enfance et une part de l'âge adulte de Wahab ont été habitées par la mémoire obsédante de « la femme aux membres de bois » : une dame au visage voilé qu'il aperçut entre les flammes d'un autobus en feu. Cet épisode de l'Histoire du Liban marquera définitivement la vie du personnage, altérant sa stabilité mentale par la hantise

d'une image horrifiante que même le temps n'est jamais parvenu à exorciser, car tel que l'affirme Marceline Loridan-Ivens, l'on garde toujours l'âge de ses traumatismes.

À l'intérieur de la carcasse rougeoyante de l'autobus, j'aperçois la silhouette d'une femme vêtue de noir avancer vers mon ami. Ses mains et ses bras sont de bois, son visage voilé. Cette femme n'existait pour personne avant. Elle n'avait pas de corps, pas d'âme, rien. Elle est née du feu, et maintenant elle est là, je la vois, je la vois saisir mon ami à la gorge, je la vois lui tordre le cou, lui arracher la tête, la porter à sa bouche et la dévorer. Elle se retourne vers moi. Elle me regarde. Je ne peux pas fuir. Qui est-elle ? Il n'y a plus rien, plus de lumière, plus de beauté, plus de beauté. (2002, pp. 23-24)

Narré avec un regard d'enfant, l'extrait ci-haut retrace la première apparition de la femme aux membres de bois, en mettant l'accent sur l'atmosphère de terreur confuse qui imprégnait l'événement. En réalité, cette entité humanoïde épouvantable n'est autre qu'une représentation anthropomorphe de la guerre. Notre interprétation est motivée par l'ambiance de destruction et de violence qui l'a vue naître : celle d'un attentat terroriste sur un appareil de transport civil. D'aucuns s'écrieront que l'éventualité n'est pas exclue d'une expression métaphorisée de la mort. Nous rétorquerons alors que la figure d'une femme voilée, possédant des membres de bois diffère grandement de la représentation classique de la faucheuse ; elle communique davantage l'image d'une présence spectrale et monstrueuse, dénuée de pitié et de compassion, qui serait à l'origine du sinistre : la guerre. Dans son récit, Wahab traduit toute la brutalité d'un événement horrifiant aux conséquences dévastatrices, devant lequel il ne peut que se sentir impuissant. Sa phrase « il n'y a plus rien, plus de lumière, plus de beauté, plus de beauté » est à valeur véritablement aphoristique ; elle résume la désolation de la guerre qui éclipse toute la beauté du monde, laissant derrière elle un paysage de chagrin et de désespoir. La femme aux membres de bois obsédera durablement l'esprit tourmenté de Wahab, hantant ses nuits et obnubilant ses journées, jusqu'à l'oblitération du souvenir même de sa mère.

L'ombre de la femme aux membres de bois se profile au loin. Je hurle de peur. Je ne suis plus seul. Je ne suis même plus à la fenêtre. Je suis assis dans mon lit, entouré de ma mère et de mon père qui tentent de me calmer. (2002, p. 26)

Ce passage atteste du caractère obsessionnel de la guerre anthropomorphe qui occupe même les rêves du protagoniste. Ce soir-là, Wahab se vit chez lui, assistant depuis la fenêtre de sa chambre au spectacle d'une bataille ravageante qui mettait sa ville entière à feu et à sang. Les bombes pleuvaient dru, lorsque la silhouette indécise de la femme aux membres de bois refit soudain son apparition. La vision cauchemardesque de cette

présence fantomatique et menaçante contraste avec le réconfort des figures parentales présentes au chevet de leur fils. Cependant, le lecteur apprendra plus tard que même l'amour d'une famille n'a pas su mettre le personnage à l'abri de son traumatisme profond qui a finalement quitté le domaine de l'inconscient pour s'insinuer dans l'état d'éveil. Désormais, la femme aux membres de bois accompagne Wahab, telle une ombre maléfique et persistance qui altère ses jugements et lui fait constamment questionner sa santé mentale.

J'ouvre la porte. Je rentre, je referme. L'infirmière n'y est plus. Le corps repose droit sur son lit, je ne le regarde pas. Mais sa présence m'imprègne à chaque instant. [...] La femme aux membres de bois est debout dans la chambre. [...] J'en ai le souffle coupé. Je veux fuir mais je ne peux pas bouger. Elle est là et je la regarde. Il n'y a plus que nous. Plus de lit. Plus de cadavre, plus de lumière. Elle est là, à quelques pas de moi. La tête baissée. Elle grince des dents. Elle relève la tête. Son voile tombe. Elle me fixe. Et son regard me pénètre comme une coulée de neige. Je la vois maintenant, je la vois. Je vois son visage et je la reconnais. C'est la guerre. C'est la guerre dans la chambre. Celle de l'autobus en flamme il y a longtemps. [...] Je la laisse me traverser, je laisse ses mains de bois tordre mon cou, les ligaments se déchirent, le cou craque, les os se brisent, je ne peux plus respirer, et sans cesse je regarde son visage de mort. (2002, pp. 257-260)

L'extrait proposé ci-dessus rapporte un épisode de la vie de Wahab devenu adulte, dans lequel il semble se recueillir devant le corps sans vie de sa mère, décédée depuis peu d'un cancer. Wahab s'est refusé sa rencontre des années durant ; son expérience de la violence, faite à un âge précoce, a occulté de sa mémoire les traits familiers et chaleureux de cet être aimant : « cette femme-là, à la chevelure blonde n'est pas ma mère ». Selon lui, sa génitrice avait un autre visage, plus beau et plus rassurant, mais dont il a égaré le souvenir depuis son quatorzième printemps. Le départ du foyer familial et l'éloignement de ses parents n'étaient dès lors qu'une fatalité en suspens ; la peinture étant devenue son seul refuge. Cette ultime visite s'explique néanmoins par l'intention de rendre un dernier hommage à celle qu'il savait être sa mère mais dont le visage lui demeurait étranger. C'est aussi lors de ce moment d'intimité, empreint de remords et de confusion, que lui apparut pour la dernière fois le spectre anthropomorphe de son traumatisme d'enfance, plus menaçant et plus envahissant, se substituant jusqu'au dernier élément d'une réalité déjà incertaine. Le narrateur (Wahab lui-même) souligne ici la ténacité de certaines séquelles psychologiques qui perdurent à travers les âges. Dans un élan de résignation harassée, il se laisse rattraper par une terreur qu'il s'est trop longtemps efforcé d'éviter. La femme aux membres de bois l'enlace de son étreinte mortelle ; elle le libère, elle le tue. Or, tous

cela n'est que le fruit de son imagination, rien de cela ne s'est réellement produit étant donné que la femme aux membres de bois n'est qu'un fantôme qui hantait ses nuits d'enfance, et désormais ses jours d'adulte. En se donnant ainsi à l'étreinte mortelle de la femme aux membres de bois, il affronte sa peur d'enfance pour la première fois, en songeant au grand-père de Maya qui avait peur des loups et qui lui avait, une fois sur son lit de mort, fait don de sa peur en lui disant qu'« il n'y a qu'une peur d'enfance pour terrasser une autre peur d'enfance » (2002, p. 260). En se rappelant ces mots, les loups blancs du nord dont avait peur le vieillard surgissent de nulle part (toujours dans l'esprit de Wahab) et s'affrontent avec la femme aux membres de bois, la déchiquetant en mille morceaux. Pour la première fois, c'est le rêve qui vacille et c'est la réalité (la chambre d'hôpital) qui prend le dessus. Une réalité pourtant sombre et amère (sa mère morte) mais qui reste libératrice. La femme aux membres de bois n'est plus, et le visage de sa mère lui apparaît beau et familier comme avant ses quatorze ans. Les traumatismes de Wahab agissaient sur lui comme un voile sombre l'empêchant de voir la lumière, de concevoir la beauté ou encore de reconnaître le visage de la mère qui en vérité n'est qu'une allégorie du Liban, la patrie qu'il avait quitté à l'âge de 5 ans et dont il ne garde que les souvenirs de guerre. Ainsi, par l'anthropomorphisation de la guerre, Mouawad donne corps aux traumatismes et par la même occasion à la guérison.

1.1.3 Le thériomorphisme chez Mouawad

Le thériomorphisme, tel que nous l'avons précédemment défini, consiste en l'attribution de caractéristiques animales à des êtres humains. Le mécanisme peut alors servir à l'élaboration d'une simple expression imagée (ex. avoir l'agilité d'un singe), ou, au contraire, s'inscrire sous des besoins narratifs particuliers impliquant, à des degrés variés, une métamorphose bestiale (ex. le loup-garou). Ce procédé littéraire trouve ses origines dans des systèmes de croyances et/ou de représentations mythologiques, appartenant à plusieurs cultures et civilisations de l'antiquité : le dieu Anubis de l'ancienne Égypte (un homme arborant une tête de chacal) et les chimères grecques du centaure (êtres mi- humains mi- chevaux) en sont l'incarnation parlante. Le fait est qu'une part d'animalité physique a de tout temps semblé nécessaire à l'Homme pour la figuration de sa dualité intrinsèque, de sa connexion intime avec le monde du vivant, ou de son désir passionné de transcender les limites de sa nature.

Aujourd'hui encore, les auteurs continuent de puiser leur inspiration dans la source intarissable du thériomorphisme, convoqué dans la littérature contemporaine afin de rendre compte de préoccupations plus modernes : les quêtes d'identité et de sens, la condition d'une vie marginale, et le rapport avec l'environnement naturel sont autant de thèmes qui requièrent pour leur mise en mots (ou en images) une contribution animale. C'est, par exemple, le cas de Wajdi Mouawad qui procède dans *Anima* à une mise en parallèle critique entre le règne des hommes et celui des animaux, afin de déterminer l'essence même de leurs pulsions bestiales. À la férocité instinctive des bêtes, Mouawad opposera la cruauté consciente et, parfois, mûrement réfléchie de l'être humain. *Anima* est certes dédié à la narration du périple de Wahhch, mais les cinquante-quatre animaux qui en assurent le cheminement prennent eux aussi le temps, à l'occasion d'épisodes digressifs récurrents, de dire leur propres expériences de la douleur ; expériences dans lesquelles l'Homme aura toujours sa part de responsabilité.

1.1.3.1 Violence homme-animal

Plus de bouche pour crier, ni de gorge pour avaler la salive des peines et des chagrins. Ces humains-là, nous les avons pourtant portés sur notre dos et nous avons tiré leurs charrues aux durs labeurs des labours, sans nous plaindre jamais, tournant et retournant la terre rouge et noire de leurs champs. Quelle faute avons-nous commise pour être ainsi punis, ainsi étouffés, sans pitié, sans même un regard et avec une pareille bestialité ? L'homme hurle encore ! Il exige le calme, il exige l'obéissance. Il lève son bâton et frappe nos corps épuisés, Back up ! Back up !... mais il y a si peu d'espace pour bouger ! Il frappe ! Il frappe ! Les flammèches fusent au bout de son bâton contre les croupes, les encolures, les poitrails ! La douleur nous force à reculer, nous nous démenons, certains tentent de sauter par-dessus les ensellures des autres, des dos craquent, des membres sont broyés et ceux qui sont coincés en arrière se voient écrasés contre la paroi métallique par ceux qui sont en avant. (2012, p. 257)

Cette scène de maltraitance animale brosse un portrait poignant de la cruauté de l'Homme envers les animaux. Dans chaque ligne de ce passage, résonnent des mots de douleur et d'injustice, de souffrance et d'indignation, qui demeurent toutefois en deçà de la réalité amère. Le narrateur (un cheval) fait l'expression de son incompréhension scandalisée devant le paradoxe d'un labeur sans fin, rétribué à coups de bâton et d'injures. Depuis les temps les plus reculés, les chevaux ont toujours endossé le rôle de monture pour l'être humain ; ils accomplissent avec constance et docilité les tâches ardues du labourage champêtre. Néanmoins, les efforts acharnés de ces bêtes font fréquemment l'objet d'une indifférence, voire d'un dédain, de la part de l'Homme qui les récompense

avec son mépris ingrat et ses sévices injustifiés ; sans doute, les considère-t-il comme acquis ou allant de soi, ne méritant, par conséquent, point de reconnaissance.

Anima suspend ainsi la frontière séparant l'humain de l'animal, démontrant, encore une fois, la bestialité constitutive d'une espèce pourtant dotée de logique. L'incohérence fondamentale qui sous-tend son attitude, de surcroît décrite par une voix narrative équine, marque le rapport dichotomique entre le mépris d'une réalité observée et la gratitude escomptée d'un traitement plus éthique. La bestialité de la race humaine est d'autant plus manifeste à travers l'insensibilité morbide de ces paysans à la détresse de leurs chevaux qui, incapables de se mouvoir dans l'espace étriqué du véhicule d'acier, peinent à prendre leur souffle. Les coups assenés sur leurs corps éreintés sont la métaphore criante d'un abus sadique de pouvoir envers des êtres vulnérables : s'il est vrai que l'humanité de chacun se mesure à la manière dont il traite les plus faibles, alors ces paysans en sont entièrement dépourvus. À travers son texte, Mouawad espère certainement amorcer une prise de conscience chez ses semblables quant à leurs responsabilités morales envers le règne animal, appelant en filigrane à un respect plus empathique envers les autres formes de vie.

L'analyse ci-développée établit la présence au sein du texte d'une forme implicite de thériomorphisme, dans laquelle l'Homme ne s'approprie pas les caractéristiques physiques d'un animal mais lui emprunte plutôt certains de ses traits comportementaux. L'auteur pousse au paroxysme sa confrontation de la bestialité des hommes avec celle des animaux. Il entend démontrer, à l'instar du récit de Mason-Dixon Line, que la part de sauvagerie qui revient au règne animal est le seul fruit de ses instincts ; d'une essence naturelle, lui dictant que sa survie est tributaire d'une certaine violence. En revanche, paraphrasant Jean-Paul Sartre, l'existence de l'Homme précède de beaucoup son essence. Se réclamant d'une rationalité lucide, les actes de cruauté auxquels il se livre parfois ne peuvent être attribués à un instinct primitif de survie ; ils sont au contraire la manifestation saisissante d'un libre arbitre en exercice.

1.1.3.2 Violence homme-homme

Il l'a frappé à coups de pierre, il l'a assommé contre le rocher, il l'a projeté à l'endroit où la rivière s'élargit. La lame s'est éjectée hors de son fourreau : Je te l'avais dit que j'allais te retrouver ! D'un seul geste, sans lui laisser le temps de reprendre son souffle, il lui a fendu le visage, l'a lacéré de l'oreille à l'oreille, le long d'une ligne écarlate. Il l'a frappé encore. La plaie s'est ouverte, vomissant son flot de sang. Il est tombé. Il était perdu,

éperdu, égaré. Il a cherché à regagner la rive. L'autre s'est mis à rire. Il le regardait se débattre dans l'eau glacée [...]. Il se noyait. Il n'avait plus la force de lutter. Je vais t'ouvrir les tripes ! Il l'a saisi par les cheveux. Je vais te scalper, tu vas sentir l'air à l'intérieur de ta tête, tu vas voir, tu vas accoucher de ta propre mort, tu vas l'emporter avec toi ! (2012, p. 323)

La scène décrite par l'extrait ci-haut est celle de l'ultime affrontement entre Wahhch et l'assassin de sa femme, sur les bords d'une rivière qui longe la ligne de Mason-Dixon. Le narrateur est cette fois un petit renard roux, effaré par la brutalité de Rooney à l'égard de Wahhch qui excède largement l'action instinctive des bêtes. L'animal décrit, avec une attention manifeste au détail, toutes les actions sanglantes de l'affrontement (coups de pierre, assommage contre un rocher, lacération du visage de Wahhch...etc.), afin de mettre en exergue les motivations sadiques de Rooney dont le but n'est pas de vaincre son antagoniste mais de le faire souffrir. Le langage agressif de ce dernier et sa menace de « scalper » la tête de Wahhch dévoilent le plaisir pathologique de se voir infliger à autrui douleur et terreur. Rooney, à l'image des paysans, illustre la propension humaine à la bestialité qui ne saurait se prévaloir d'un impératif de préservation de soi mais qui relève au contraire d'un désir primitif de vengeance et de domination. D'un autre côté, Wahhch est dépeint par le renard telle une victime en détresse qui combat pour sa propre survie ; ses tentatives de regagner la rive et sa lutte désespérée contre la noyade répondent, elles, aux instincts naturels de l'être humain face à une menace de mort imminente. Les actions des deux hommes contribuent à l'objectif de nuancement de l'auteur qui cherche à expliciter la vulnérabilité de l'être humain face à la bestialité de ses paires. Le thériomorphisme est loin d'être absent de ce conflit qui oppose un Homme à une véritable bête humaine. Bien qu'implicite, ne prenant pas l'aspect d'une métamorphose physique, il incarne la capacité de l'être humain à se défaire de toute notion de rationalité ou de conscience lorsqu'il entreprend d'infliger un Mal à son semblable. Rooney (l'homme thériomorphe) est cette entité que Mouawad apparente à un animal sauvage, un monstre sylvestre immonde à la soif sanguinaire inextinguible.

La violence de l'Homme, qu'elle soit orientée vers les plus faibles de son espèce ou qu'elle se donne l'impuissance animale pour objet, est la thématique majeure et le fil conducteur des événements d'*Anima*. Le dessein de Mouawad est celui d'élaborer un espace diégétique particulier, propice à une expression polymorphe de la douleur et dans lequel s'éluciderait éventuellement les fondements du Mal au sein de l'âme humaine. La mise en parallèle entre la bestialité des hommes et celle des animaux met en lumière une

réalité constitutive de notre psyché : le désir de causer du mal à autrui proviendrait en réalité du pouvoir que l'individu possède ou se donne sur un autre (généralement faible ou vulnérable) ; pouvoir dont l'affirmation se confond souvent avec une impulsion sadique de dominance. Ainsi, les chiens sont-ils contraints de s'entre-tuer et les chevaux de s'exténuer pour les plaisirs malsains d'un Homme qui se croit maître du monde ? Les chrétiens maronites ont perpétré le génocide de Sabra et Chatila car ils détenaient le pouvoir du nombre de soldats et des armes ; Rooney a assassiné les deux femmes car sa supériorité physique le lui permettait ; et Wahhch a tué son père adoptif car son désir de vengeance lui en conférait la légitimité.

À l'issue de ces considérations, il nous apparaît limpide que l'animisme symbolique est omniprésent dans l'œuvre romanesque de Wajdi Mouawad. Dans *Anima*, le recours récurrent au procédé de l'anthropomorphisme érige les figures animales du roman en véritables miroirs, reflétant par leurs discours, autant que par leurs actions, les dimensions plurielles d'un Mal décidément indissociable de la psychologie humaine. Certains de ces animaux sont confinés dans l'indifférence des témoins visuels ; d'autres accompagnent de leur regard compatissant la souffrance de l'Homme ; tandis que d'autres subissent la cruauté morbide d'individus en mal de dominance. Dans *Visage Retrouvé*, c'est le thème de la guerre qui revêt une forme anthropomorphe, incarnant les séquelles indélébiles d'un passé traumatique qui hante (au sens propre comme au figuré) le quotidien des personnages. Chez Mouawad, la présence est également saillante d'un thériomorphisme implicite qui investit l'être humain d'un caractère bestial et sauvage. C'est là, la stratégie narrative déployée par le romancier pour la figuration d'une cruauté injustifiée de la part de l'Homme à l'endroit des animaux ou des plus faibles de ses semblables. Par le truchement d'une mise en parallèle savante entre l'humanité et la bestialité, Mouawad entend interroger l'origine même du Mal qu'il découvrira finalement dans l'affirmation du pouvoir et le désir de domination. Du reste, l'animisme symbolique permet de conférer une résonance universelle aux thèmes de violence et de brutalité, à travers une entreprise de personnification du Mal qui ambitionne de sonder les abysses de la condition humaine.

1.2 Chez Mustapha Benfodil

Dans *Body Writing et Archéologie du chaos*, l'animisme symbolique du Mal semble obéir aux mêmes modalités représentatives, destinées à le vêtir d'une présence

physique, à savoir l'anthropomorphisme et le thériomorphisme. Cependant, les deux procédés paraissent prendre, chez Benfodil, une expression plus subtile et plus implicite, en comparaison à l'emploi quasi systématique qui caractérise l'œuvre de Wajdi Mouawad. En vérité, dans les romans de Mustapha Benfodil, les créatures non-humaines sont loin d'occuper une place aussi prépondérante ; les animaux n'y sont ni narrateurs, ni personnages à proprement parler, et les objets n'y sont pas investis du don de la parole. L'anthropomorphisme dans l'œuvre benfodilienne est davantage suggéré ; il se laisse percevoir telle une force invisible que l'on devine néanmoins à l'œuvre derrière tel ou tel événement. Chez l'algérien, ce sont davantage les livres, l'écriture, ainsi que les notions de terrorisme et de famille qui sont pourvues d'une conscience. Certes, l'auteur ne les a-t-il pas munis d'une voix, mais ils semblent exercer une influence certaine sur le jugement des personnages et agir sur leurs comportements : c'est là, le principe même de l'animisme symbolique. Au cours de cette analyse, nous interrogerons les différents usages que Benfodil fait de l'anthropomorphisme, afin d'explicitier la manière dont ce dernier transforme le Mal en entité physique et palpable.

1.2.1 *L'écriture anthroporphe*

Pour Benfodil, l'écriture répond à un cheminement à la fois intellectuel et existentiel intime qui englobe en son sein une quête patiente de sens, une (re) découverte de soi et une initiation au monde. Dans *Body Writing* et *Archéologie du chaos*, l'auteur et dramaturge s'applique à rendre compte, avec authenticité et profondeur, de la condition sociale, politique et humaine en Algérie. Lors d'une interview dans l'émission radiophonique *Le réveil Culturel*, animé par Tawfik Hakem et accordée à Benfodil, il déclare que l'acte d'écrire est, pour lui, un acte d'engagement absolu ; un devoir moral de témoignage et de dénonciation à l'encontre des injustices qui gangrènent son pays (Benfodil, *Le Réveil Culturel*, 2019). Ses romans abordent sans concession aucune les thèmes d'exil¹¹⁴, de répression et de déshumanisation ; ils se dressent en remparts contre l'amnésie collective et se font la mémoire vivante d'une identité meurtrie qui conserve, encore aujourd'hui, les stigmates de la colonisation et des conflits. Outre sa fonction dénonciatrice, l'écriture benfodilienne tend à amorcer chez les siens une prise de conscience socio-politique, afin d'aller au-delà d'un système de tabous qui contribue à

¹¹⁴ Voir chapitre I qui aborde la notion de l'exil

maintenir dans sa putréfaction une société véritablement « sclérosée ». Il n'est alors d'aucune surprise d'observer que, dans ses romans, Benfodil façonne des personnages à cette image qui est la sienne : luttant pour des causes analogues et pour lesquels l'écriture relève d'un enjeu existentiel, sinon vital.

Dans *Body Writing*, le personnage de Karim Fatimi décède des suites d'un accident routier tragique, léguant à son départ *une montagne* de textes diaristiques, des feuilles noircies de gribouillis informes et tout un héritage hétéroclite de papiers. Afin d'affronter l'épreuve du deuil, sa veuve Mounia a entamé la lecture de ses journaux personnels dans l'espoir de faire perdurer, fut-il l'espace d'un souffle, le réconfort de sa présence. L'écriture se dote alors d'une âme et les mémoires intimes de Karim en deviennent l'enveloppe.

Je vois surtout ce stylo ou ce stylet. Organe externe qui calque ton pouls et relaie ton cœur quand ton cœur n'y arrive plus. Je le vois, ton organe palpitant, crépitant, continuant contre vents et chants du cygne, à aimer les pulsions. J'ignore si, dans le monde où tu es, ce champ magnétique existe. Mais j'ai cette certitude que tu souffres de ne pouvoir écrire cette phrase. Cette phrase libératrice apposée au bas du contrat déchiré : « *JEUDI 17 AVRIL. 16H55. AUJOURD'HUI, JE SUIS MORT ET.* » (2018, p. 18)

Les croyances animistes soutiennent le postulat d'une interaction possible avec le monde par des objets inertes ayant acquis une âme. Dans cette logique, l'attribution de traits humains à l'outil d'écriture, en le dépeignant tel un organe vivant, empreint l'extrait proposé d'une certaine spiritualité qui se confond avec l'acte même d'écrire. En envisageant le stylo comme l'extension extracorporelle de son défunt époux, calquant son pouls et relayant son cœur, la métaphore de Mounia suggère l'idée que l'écriture comporte des enjeux autres que ceux mécaniques et machinaux du geste ; elle serait davantage la manifestation graphique d'une vie ou d'une âme en révélation. Cette vision résolument animiste, véhiculée par un processus d'anthropomorphisation¹¹⁵, convertit l'écriture en un vecteur de communication, permettant à Karim l'expression de son essence idéale et sentimentale qu'il inscrit sur le papier. Son association à un lexique de mouvement : « palpitant », « crépitant », « continuant contre vents et chants du cygne, à aimer les pulsions », atteste de la réalité de son lien intrinsèque avec l'expérience

¹¹⁵ Lorsque Mounia décrit le stylo ou le stylet comme un « organe externe » qui « calque ton pouls et relaie ton cœur quand ton cœur n'y arrive plus », elle attribue à l'écriture une fonction biologique et émotionnelle, la rendant presque vivante. Cette personnification donne à l'écriture une présence dynamique et vitale dans la vie de Karim, lui permettant de communiquer et d'interagir avec lui d'une manière presque humaine.

humaine et la conscience. Une telle perspective souligne immanquablement la fonction de médiation propre à l'écriture, assurant un dialogue constant entre la matérialité du monde et la part de spiritualité qui l'habite. D'ailleurs, l'allusion faite à la phrase tronquée de Fatimi « AUJOURD'HUI, JE SUIS MORT ET. » étaye la thèse d'une dimension spirituelle de l'écriture, en ce sens où elle paraît survivre à la disparition de l'auteur. L'animisme est, en effet, cette force vitale qui se poursuit au-delà de la finitude physique, suggérant que l'acte d'écrire n'est autre que l'extension d'une volonté toujours présente. L'anthropomorphisme offre ici une vision profonde et éminemment romancée de l'écriture : du fait de son inscription au sein des flux infinis du cosmos, celle-ci transcende toutes les limites géographiques et historiques de l'existence humaine pour se faire écho d'une essence intemporelle et universelle.

Il me manque, ce gamin de 40 ans recroquevillé sur ses cahiers comme un élève studieux et remplissant des pages et des pages avec l'avidité d'un insatiable moine scripteur. Je ne compte pas le nombre de fois où tu t'es levé de table, en plein dîner, pour aller noter quelque chose fébrilement comme si ta vie en dépendait. J'ai assez vite compris que tu ne pouvais rien entreprendre, que je ne pouvais pas te reprendre, avant que tu aies vidé ton sac auprès de ton confident le plus intime. C'était chez toi un rituel. Ce rituel cursif qui m'était si familier, et qui, par son interruption brutale, me donne l'impression que la roue du monde s'est arrêtée de tourner à l'instant même où tu as cessé d'écrire, de noircir ton journal comme tu le faisais sans discontinuer depuis plus de trente ans. (2018, p. 50)

Dans cet extrait, lorsque Mounia décrit Karim comme « un gamin de 40 ans recroquevillé sur ses cahiers », elle entend en réalité souligner son rapport obsessionnel et compulsif à l'écriture : écrire est, pour son mari, un besoin impérieux, témoignant d'une urgence intellectuelle ou psychologique qui interrompt même les repas de famille. Effectivement, au regard de Fatimi, il s'agit d'un rituel à part entière, sacré et réconfortant ; un exutoire pour ses conflits intérieurs et ses angoisses existentielles. Cette interprétation est motivée par la comparaison établie avec un « insatiable moine scripteur », qui évoque une véritable quête de spiritualité que le défunt accomplit par l'écriture. La phrase : « la roue du monde s'est arrêtée de tourner à l'instant même où tu as cessé d'écrire » exprime la dynamique d'influence bilatérale entre un auteur qui appartient au monde et un monde mis en branle par les mots de l'auteur. L'interruption abrupte de ce « rituel cursif » marque à la fois la perte de sens et de repères de vie chez Mounia qui s'enlise dans le chagrin. L'écriture, autrefois refuge et source de réconfort devient synonyme de souffrance pour ce personnage qui vit désormais dans le passé d'un amour à jamais disparu.

Les deux monologues convoquent l'animisme symbolique de l'écriture afin de proposer une expression pluridimensionnelle du Mal, traduite, dans *Body Writing* à travers les thèmes du deuil impossible et de la lutte contre l'adversité¹¹⁶. Ainsi, l'acte d'écrire peut-il être conçu à l'image d'un exutoire, d'une extériorisation à valeur cathartique, au moyen de laquelle l'individu scripteur canalise ses douleurs les plus vives. En lui octroyant une essence vivante, Benfodil lui suggère une fonction médiatrice, permettant la communication tangible d'une expérience purement introspective. L'anthropomorphisme de l'écriture décrit le comment d'une exploration profonde de l'âme qui se confond parfois avec un désir implicite d'éternité : briguer la pérennité symbolique de son être devant l'inexorable de la finitude, reflète la résilience de l'esprit créateur, lorsque confronté à la fatalité de la condition humaine. Pour les personnages benfodiliens, l'écriture est aussi bien un moyen de persistance posthume qu'un vecteur de transformation et de guérison ; elle assouvit les quêtes personnelles de sens autant qu'elle n'allège le poids du manque et le chagrin de la perte.

Enterré avec sa charrette. Mon père est mort.
Mon *mélancolique* de père.
Emporté par un cancer de la cigarette. Fumer tue !
Je le vérifiais.
Écrire tue !
Je me meurs des métastases de l'écriture. D'écrire fréné-tiquement comme un fou. Ces
mémoires tortueuses, torturées, ont eu raison de ma raison.
J'ai mal à la main tellement j'ai écrit.
J'ai mal au cœur
J'ai mal partout. Partout, partout !
Écrire vide. Écrire tue. (2007, p. 163)

Cet extrait d'*Archéologie du chaos* appartient au chapitre du roman, intitulé *Écrire tue*. Dans son discours, Yacine Nabolci opère un rapprochement entre son rapport intime à l'écriture et celui ambigu avec une figure paternelle particulière : haïe de son vivant mais dont la mort a suscité chez le personnage une certaine empathie. La mobilisation de procédés stylistiques divers dont : une description imagée « enterré avec sa charrette », une phrase leitmotiv « écrire tue », un langage figuratif « métastase de l'écriture », une représentation contrastée (haine/amour du père et de l'écriture), et un ton incisif (les phrases courtes qui intensifient le discours) ; contribue à la création d'une atmosphère

¹¹⁶ Définition : « Sort contraire ; situation malheureuse de celui qui a éprouvé des revers »

émotionnelle équivoque qui reflète toute la complexité des thèmes de la douleur, du deuil et des relations humaines.

Abstraction faite de la nature complexe des rapports humains (que nous analysons un peu plus loin), l'anthropomorphisation de l'écriture constitue pour Nabolci un médium d'expression, permettant l'appréhension de ses sentiments contradictoires envers son géniteur et envers le processus même d'écriture. Effectivement, Yacine attribue des caractéristiques humaines à la pratique scripturale en vue d'exprimer son propre désarroi et sa détresse indicible. En déclarant se mourir des « métastases » d'une « écriture qui tue », il présente l'acte scripteur telle une entité aussi vivante que destructrice, apte à infliger des dommages sensibles aux niveaux corporel et spirituel. Un tel usage du procédé de personnification conforte l'hypothèse d'une écriture qui excède sa valeur immédiate pour s'offrir en force sous-jacente puissante, exerçant sur Yacine Nabolci son influence mortifère. D'ailleurs, le recours à un langage à vocation figurative participe du même procédé personnificateur en ce qu'il décrit comme impactes physiques et psychologiques de cette dernière : « j'ai mal à la main tellement j'ai écrit », « j'ai mal au cœur »... etc. Écrire répond alors à un impératif personnel et urgent d'extériorisation qui trahit dans son élan un conflit déchirant entre un individu en quête d'unité et ses propres démons intérieurs. L'anthropomorphisation imprime sur les écrits de Nabolci un sentiment confus de culpabilité et d'empathie envers son père décédé ; un père certes détesté mais dont la disparition ne l'a finalement pas laissé de marbre.

Paradoxalement, l'écriture constitue également pour le protagoniste une planche vitale de salut, une valve de décompression qui lui permet d'affronter le quotidien avec une patience et un courage toujours renouvelés : « Écrive, Yacine Nabolci ! Cela te guérira de la haine qui t'habite comme un vilain cancer du cœur. » (2007, p. 124)

Je crois que c'est René Char qui disait : Tu es pressé « d'écrire comme si tu étais en retard sur la vie ». Je suis pressé d'écrire car je suis en retard sur la mort. Je vais clamser. Je n'ai pas la paix pour écrire. Je suis en retard sur la mort. La mort m'attend. Je manque de temps. Je manque cruellement de temps. De temps utile. De temps littéraire. Créer, c'est créer du temps. Écrire, c'est créer du temps littéraire. Manque de temps. La mort m'attend. La mort me tend un faux barrage. Je lui ai plusieurs fois faussé compagnie. Pas cette fois. Je la sens me héler en brandissant sa faux avec sa dent sardonique, je la sens,

*je la sens, je la sens. Je vais clamser, je vais clamser, je dois me grouiller ...*¹¹⁷ (2007, p. 140)

Dans ce dialogue romancé avec René Char¹¹⁸, le narrateur Marwan K expose les sentiments d'urgence et de pression qui entourent la composition de son roman *Archéologie du chaos (amoureux)*. Ce faisant, le personnage-auteur inscrit son œuvre encore en gestation dans une longue filiation littéraire, en même temps qu'il ne développe une métaphore méditative sur l'écriture qu'il conçoit comme prise dans une perpétuelle course contre le temps. Marwan K rend également compte d'une angoisse sans cesse grandissante à l'endroit de sa propre mort qu'il sait prochaine. Il dépeint le caractère obsessionnel d'une conscience devenue accrue de la finitude, qui l'enjoint de laisser après sa disparition, une œuvre significative et digne d'intérêt. Ainsi, l'anthropomorphisation de l'écriture est omniprésente dans *Archéologie du chaos*, à travers l'ombre toujours menaçante de la mort, contre laquelle l'acte scriptural est censé prémunir. En dépeignant la création littéraire comme un instrument d'extension temporelle, Marwan K semble vouloir endiguer sa crainte exacerbée face à une fin, elle aussi personnifiée ; la mort est pour lui cette fatalité consciente qui « attend », qui empreint de sa présence angoissante chaque instant de son existence passagère.

1.2.2 Les livres (la lecture) anthropomorphe(s)

Cela laisse forcément des séquelles.

J'ai abusé de Cioran, de Schopenhauer, de Nietzsche, de Pessoa, du désespoir, du roman noir, du pain nihiliste et du théâtre de l'absurde.

Cela laisse forcément des séquelles.

Comment s'étonner après cela que ce visage de cire, de cyanure, de sel et de fiel fût mon visage ?

Un visage diaphane pavé d'intentions vengeresses.

Un visage d'Adonis à l'expression de Frankenstein. (2007, p. 83)

Yacine Nabolci, le personnage doublement fictif, aborde ici l'influence de ses lectures passées sur son portrait physique et moral. Son appétit vorace pour les œuvres de Cioran, de Schopenhauer, de Nietzsche et de Pessoa, à côté d'un engouement ardent pour le roman noir et le théâtre de l'absurde, ont aussi bien modelé sa vision du monde que l'opinion qu'il a de lui-même. Ces courants et/ou auteurs pivots du pessimisme et du nihilisme de leur époque témoignent de la nature duelle du personnage en soulignant la

¹¹⁷ L'italique est de l'auteur.

¹¹⁸ Un poète et un résistant français

dichotomie de son charme physique et de la noirceur de son esprit. À la grâce de son visage, à son élégance et à sa beauté, s'oppose une misanthropie résolument pessimiste qui dépourvoit la vie de toute sa magie envoûtante : un véritable « adonis » mais qui aurait « l'expression de Frankenstein ». Les pensées nihilistes de Nabolci seront pour lui un prétexte pour la violence indifférente manifestée à l'égard de ses semblables : la violence physique d'un viol, perpétré sans remord aucun ; et la violence psychologique des serments d'amour mensongers qu'il fait lui-même ou enjoint ses compagnons de faire. Son imprégnation par les idées sombres de ses idoles intellectuelles a laissé chez lui des « séquelles » indélébiles qui décrivent certes sa transformation psychologique mais aussi physique, lui qui arbore désormais un visage de cyanure, sans doute métaphore de son charme toxique, et dont les traits sont faits « de sel et de fiel », en référence à l'amertume de son existence insensée.

Le lecteur d'*Archéologie du chaos* découvrira que le parcours initiatique de Yacine Nabolci aux courants nihilistes et pessimiste s'est en réalité entamé de manière prématurée. Celui-ci a commencé à prendre forme à l'âge précoce de dix ans, principalement avec la découverte du philosophe et antinataliste français Émile Cioran qui a durablement marqué l'esprit du personnage, son imaginaire et ses affectes. Observons les segments soulignés de ce passage :

L'influence de Cioran sur mon état de santé mentale durant mon adolescence philosophique allait, en effet, être déterminante. Sa pensée allait durablement marquer mon esprit, ponctuer mon imaginaire et structurer mon émotion. Je l'avais découvert à l'âge de dix ans, au hasard de mes lectures, et depuis, je n'eus de cesse de m'abreuver de ses abominations aphoristiques. A vingt ans, j'avais dévoré toutes ses œuvres. *De l'inconvénient d'être né, Précis de décomposition* et autre *Syllogismes de l'amertume* étaient mes livres de chevet. Ma Tora, ma Bible, mon Coran. Oui, oui, oui. Cioran était mon Coran. [...]. Je mangeais ses sentences, je buvais ses paroles, je somatisais ses foucades et me gargarisais de ses tirades et ruminais ses boutades et m'administrais ses maximes comme de délicieuses doses de *cioranure* ... (2007, p. 36)

Cet extrait met en exergue l'influence profonde exercée par la pensée d'Emil Cioran sur l'adolescent qu'était Yacine Nabolci. Le narrateur (Nabolci lui-même) recourt à des expressions métaphoriques à forte valeur expressive afin de dépeindre la vénération quasi religieuse qu'il vouait au philosophe, dont les textes étaient devenus une véritable bible qu'il a lue et relue avec une attention à chaque fois grandissante. Nabolci compare ses lectures au fait de s'abreuver des « abominations aphoristiques [de Cioran], de se gargariser de ses tirades, de ruminer ses boutades ». Certainement, aspire-t-il à rendre

compte avec une justesse (toujours lacunaire) de son jeune esprit imbibé par la fascination envers cette pensée singulière qui a restructuré toute sa vision de la vie et du monde. Tout au long de cette initiation philosophique, le jeune Yacine Nabolci s'est réellement nourri des idées sombres et misanthropes de Cioran, les absorbant progressivement telles des doses de ce qu'il appelle le « *cioranure* ». Le jeu de mots, combinant Cioran et cyanure, est particulièrement révélateur ; il montre l'influence mortifère du philosophe sur le personnage dont les idées sont irrémédiablement intoxiquées, empoisonnées par le désespoir et le pessimisme. Le néologisme désigne autant une substance toxique qu'une nourriture intellectuelle et spirituelle dont le narrateur, adolescent, a ingérée à satiété. Il reflète également l'ambivalence d'un attrait mitigé vers une pensée désabusée, à la fois toxique et vitale, amère et savoureuse.

La part de philosophie dans *Archéologie du chaos* est loin d'être l'apanage de seul Cioran. Nombreuses sont en effet les figures philosophiques historiquement célèbres qui jonchent le roman de Benfodil, à l'instar d'Emmanuel Kant qui était pour Yacine Nabolci d'un réconfort indéfectible dans sa vie d'isolement. Ce personnage solitaire (estimant qu'aucun de ses paires ne possédait la maturité intellectuelle nécessaire pour être son ami) voyait chez Kant (également réputé pour sa propension à la solitude) une sorte de maître, dont la compagnie lui épargnait des interactions familiales désagréables. En effet, lorsque sa mère a succombé au chagrin de sa fille Camélia (elle-même tuée par Yacine à l'âge de 5 ans), son père, déjà âgé à l'époque, décide de se remarier avec une jeune fille qui a l'âge de son aîné. La suite relève de l'ordre du prévisible, sinon du cliché¹¹⁹ car Kheïra, insatisfaite de sa vie conjugale, entreprend à maintes reprises de séduire son beau-fils, laissant, elle aussi, son empreinte sur la vie de Yacine.

Kheïra était dans la salle de bain, immergée sous une tonne de linge sale, [...] Moi, j'étais occupé comme toujours à lire. Ce jour-là, je m'escrimais avec du Kant. *Critique de la Raison pure* : « *Enlevez successivement de votre concept expérimental d'un corps tout ce qu'il contient d'empirique : la couleur, la dureté ou la mollesse, la pesanteur, l'impenétrabbbb ... i ... l ... i ... t ... é ...* » J'étais dans la salle à manger, [...] Dans l'embrasure de la porte apparaissait la salle de bain. Habituellement, je suis entièrement absorbé par mes lectures. Il faut dire que j'ai une attirance naturelle pour les textes. Ce jour-là, quelque chose troublait grièvement ma concentration au point que je dusse interrompre plusieurs fois ma lecture. « *l'impenétrabilité même, il reste toujours l'espace qu'occupppp ... a ... i ... t c ... e ... cccccc ... o ... r ... p ... s ...* » [...] Je levai les yeux

¹¹⁹ On retrouve un scénario analogue dans *La Répudiation* de Rachid Boudjedra (1969)

et ma lecture s'en trouva à nouveau perturbée. Elle en était hachée et ma concentration était sérieusement mise à mal. (2007, p. 18)

Dans l'extrait ci-haut, l'écriture fait l'objet d'une anthropomorphisation double. En un premier abord, elle est présentée comme une activité physique astreignante, une espèce de lutte en corps-à-corps avec les mots ; cela justifie certainement le caractère fragmentaire et les balbutiements articulatoires dans les citations de Kant que le personnage semble peiner à formuler. En un second abord, l'écriture subit un processus d'humanisation métonymique qui l'assimile au philosophe et l'investit du rôle d'interlocuteur ; Yacine s'adressera directement à Kant en ces mots : « Comme vous êtes compliqué, Emmanuel ! De grâce, laissez-moi une seconde avec cette créature de feu. » (2007, p. 19) Or, l'incapacité du narrateur à tenir un propos agencé tient moins à l'opacité d'un texte ésotérique qu'à la présence hautement suggestive de Kheïra dans la salle de bains. Sa concentration feinte sur la philosophie transcendantale d'Emmanuel Kant n'est en vérité autre que la manœuvre vaine, effectuée en vue de résister par la lecture aux forces invisibles de la tentation. Les mots du philosophe deviennent alors une authentique armure dont le narrateur s'enveloppe pour se prémunir contre l'attrait d'une relation incestueuse : la seconde de répit qu'il implore d'avoir avec « cette créature de feu » témoigne de la tension érotique insoutenable que suscite chez lui la présence de sa belle-mère. En s'adressant à Kant de manière aussi intime (par son prénom), le narrateur suggère que son amitié livresque de substitution est le refuge (vulnérable) qu'il quête contre les avances de Kheïra, pendant que la lecture, entièrement humanisée, endosse le rôle de l'amante platonique qui le protège de ses propres pulsions charnelles. L'anthropomorphisation des livres et de la lecture relèverait finalement d'un mécanisme de défense imaginaire contre une attirance sexuelle inadéquate et inavouée.

1.2.3 Le thériomorphisme chez Benfodil

À l'image de l'anthropomorphisme Benfodilien qui prend une expression moins explicite en comparaison avec celui de Mouawad, le procédé du thériomorphisme se donne, lui aussi, des accents plus discrets. S'il est vrai que les romans de Benfodil se caractérisent par leur monstration crue de la violence, du terrorisme et de la répression policière, l'élaboration d'une analogie quelconque avec des figures animales y demeure toutefois absente ou quasi-absente (dans aucun cas les terroristes ou l'État ne sont-ils comparés à des animaux). Le thériomorphisme chez l'algérien se laisse davantage

deviner, à travers l'asociabilité des individus dépeints, leur inaptitude à communiquer et à se faire comprendre par leur entourage. Les personnages des deux romans sont conçus tels des animaux, vivant au sein d'une communauté humaine étrangère à leur langage mais qui s'applique, par amour, à percevoir leurs besoins.

Karim Fatimi, le personnage principal de *Body Writing* illustre parfaitement notre constat : éternel insatisfait, idéaliste morose et introverti, sa femme et sa fille lui vouaient pourtant un amour inconditionnel, frôlant les limites de l'idolâtrie.

Toi, l'incompris absolu, l'accablé, le mal jugé, le dénigré, le décrié, tantôt considéré comme un sauvage, un misanthrope, un animal asocial, tantôt pris pour un égocentrique vertigineux, un égotiste illuminé, arc-bouté toute la journée sur une utopie et refusant arrogant de descendre de son ciel étoilé pour serrer la main au réel. (2018, p. 62)

Fatimi fait, dans les propos de Mounia, l'objet d'une forme plus transversale du thériomorphisme. Défini comme un être foncièrement incompris, se situant à la lisière de l'humain et de l'animal ; les adjectifs mobilisés pour sa description établissent un parallèle manifeste entre son portrait psychologique et les schémas comportementaux de la faune sauvage. Les qualificatifs « égocentrique », « misanthrope » et « animal asocial » soulignent la récalcitrance de Karim devant les normes conventionnelles de sa société. L'expression « arc-bouté toute la journée sur une utopie » suggère l'image d'un animal pleinement absorbé par la satisfaction de ses instincts. Enfin, le fait qu'il « refuse arrogant de descendre de son ciel étoilé pour serrer la main au réel » laisse transparaître un insatiable rêveur, un être ancré dans des contrées oniriques, entièrement détaché des réalités terrestres.

Karim apparaît ainsi comme un être hybride, à cheval entre deux natures, un animal incompris égaré parmi les hommes. Bien que le thériomorphisme ne soit pas très explicite dans l'ensemble, cet extrait montre comment Karim est animalisé de manière assez flagrante. Son inadaptation foncière, son décalage avec la société en font à la fois un personnage admiré et rejeté, idolâtré par sa famille aimante mais aussi un éternel insatisfait, incompris. C'est un personnage libre mais aussi prisonnier de sa propre nature profonde, suspendu entre deux mondes.

1.1 Discussion

Au commencement du présent chapitre, dans la partie que nous avons intitulée *L'Animisme symbolique du Mal*, l'enjeu a été de mettre en exergue la manière dont le mal

est figuré au sein des œuvres romanesques de Benfodil et de Mouawad. Cependant, dans un souci à la fois méthodologique et pragmatique, nous avons estimé plus propice de procéder à une analyse séparée, abordant de manière autonome les romans de chaque auteur. Par conséquent, la création d'une troisième partie (la présente), dédiée à la confrontation et à la discussion des résultats, devient nécessaire car notre travail s'inscrit sous une démarche essentiellement comparative. Cela dit, afin d'échapper à la redondance et à la répétition, nous nous restreindrons à un bref rappel du fil conducteur de notre pensée. Celui-ci s'est articulé autour des procédés de personnification, d'anthropomorphisme et de thériomorphisme. L'analyse d'extraits présélectionnés nous a toutefois amené à exclure la piste de la personnification car, en dépit des similitudes opératoires qu'elle présente avec les deux autres figures, l'attribution de traits humains qu'elle permet d'effectuer à des animaux ou à des objets inertes n'est guère que temporaire. Pour les besoins de notre analyse, nous avons alors conservé les seuls procédés d'anthropomorphisme, qui humanise durablement des entités non-humaines, et de thériomorphisme, qui permet d'animaliser (même métaphoriquement) un être humain.

Les quatre romans de notre corpus d'étude sont empreints des deux figures à des degrés variés. Chez Mouawad, l'anthropomorphisme se donne une expression franche qui épouse parfaitement les traits définitoires posés par les théoriciens, à savoir le fait d'humaniser des animaux, des objets ou des phénomènes. Chez Benfodil, par contre, le procédé se déploie de façon plus subtile, uniquement décelable par le biais d'un exercice interprétatif, car l'auteur cible davantage des concepts abstraits. Alors que Mouawad orientera son entreprise d'anthropomorphisation à l'endroit de la guerre et de diverses figures animales, Benfodil humanisera l'écriture, les livres et la lecture. Les deux auteurs ont ceci en commun qu'ils désirent doter le mal d'une présence physique, d'une conscience romancée qui leur permettrait d'engager un dialogue libérateur. Ils interrogent de leurs analyses pénétrantes ses profondeurs abyssales en quête d'une origine potentielle ou d'une justification éventuelle qui viendraient panser leurs plaies encore ouvertes.

La présence du thériomorphisme est, chez les deux auteurs, uniquement suggérée, implicite. Dans aucun des quatre romans n'assistons-nous à une métamorphose *stricto sensu* d'un être humain en animal. Le rapprochement demeure néanmoins présent entre les deux règnes ; il s'effectue par le truchement de thématiques diverses que les deux romanciers développent différemment. Il s'agit des thèmes de violence, de pulsions

bestiales indissociables de l'Homme et de l'asociabilité de certains personnages qui les apparente davantage à des animaux qu'à des êtres humains à part entière.

En octroyant une voix, même d'emprunt, à des animaux, Mouawad entend offrir à son lecteur un regard nuancé sur l'essence véritable de l'Homme : celui porté par les plus faibles que lui, qui le côtoient et interagissent avec lui. Le visage et les membres (humains ?) que l'auteur attribue à la guerre participent d'un procédé de matérialisation à valeur cathartique. Sans doute, la confrontation avec une entité tangible rend-elle plus acceptable la logique d'acquiescement qu'il adopte devant un passé traumatique dont il n'est jamais parvenu à se défaire. D'ailleurs, Mouawad avouera, à l'occasion d'une interview accordée à François Busnel, avoir encore l'âge fort significatif de cinq ans (Mouawad, La Grande Libraire, 2024). Benfodil, quant à lui, semble privilégier l'anthropomorphisation de l'écriture et de la lecture à celle des objets et des animaux. Celles-ci sont pour lui ou, du moins, pour ses personnages, l'unique moyen de faire face aux maux sociaux et de conjurer l'absurdité fondamentale de l'existence. Benfodil préfère à la confrontation directe de ses hantises, l'évasion salvatrice de l'écriture et la catharsis que lui offrent les lectures quasi religieuses de la philosophie pessimiste. Ainsi, l'animisme symbolique du mal ne se présente-t-il pas de manière identique chez les deux romanciers qui partagent néanmoins le désir analogue de prêter une voix à l'indicible de l'Histoire et de conférer une dimension universelle aux thèmes de la violence, de la cruauté et de la souffrance.

Les figures de l'anthropomorphisme et du thériomorphisme permettent de circonscrire avec précision les contours nébuleux du mal et d'offrir au lecteur une représentation palpable d'une notion jusque-là abstraite. Ce faisant, Benfodil et Mouawad semblent convier leurs lecteurs à un regard nouveau, plus nuancé, sur les paramètres qui régissent les rapports de l'Homme à lui-même, à l'humanité entière et aux plus faibles que lui. Cependant, loin de se limiter à ces seuls procédés, la figuration du mal passe aussi par la voie d'un symbolisme foisonnant : celui des relations humaines qui soulève la problématique des figures parentales chez les deux auteurs, et celui de l'espace diégétique qui s'élabore à l'image d'un univers onirique clos, dans lequel les personnages sont contraints d'errer.

2 Le symbolisme du mal

La question du mal a de tout temps fasciné les philosophes, les théoriciens et les maître-penseurs qui se sont attachés à l'examiner à travers des prismes pluriels, dont celui de l'expression symbolique. Publié en 1960, *La Symbolique du Mal* de Paul Ricœur est l'un des ouvrages phrases qui se sont proposé d'explorer la manière dont les symboles, les mythes et les récits fondateurs peuvent offrir un matériau propice à la réflexion quant à notre expérience du mal : la souillure, la servitude et le tragique de l'humaine condition sont autant de thèmes riches en signification. Cependant, bien que la double approche de Ricœur (à la fois herméneutique et phénoménologique) propose des méditations profondes autour de la dimension symbolique et universelle du mal, le philosophe ne traite que de manière superficielle de ses origines familiales et du rôle que peuvent jouer les figures parentales dans ce qu'on pourrait désigner par « le mal psychique ».

Par conséquent, dans la présente partie, notre analyse s'appuiera moins sur les perspectives offertes par la pensée de Ricœur que sur l'apport des théories psychanalytiques. Des recherches fondatrices de Sigmund Freud sur le complexe d'Œdipe aux travaux emblématiques de Jacques Lacan sur la fonction paternelle symbolique, la psychanalyse a scruté tant la fonction structurante que les effets pathogènes des rapports prématurés aux *imagos parentales*¹. Aussi, nous intéresserons-nous, dans le cadre de notre corpus, à la manière dont les figures paternelles, par leurs manquements ou leurs carences, leurs abus ou leurs excès, peuvent se muer en une source de souffrance psychique, de conflits intérieurs, de mal. Sur des questions analogues, il convient de noter que les travaux d'autres théoriciens et psychanalystes, à l'instar de Mélanie Klein, de Donald Winnicott et de Françoise Dolto, seront également convoqués.

Outre l'apport de la psychanalyse sur la question des figures parentales, nos considérations sur l'expression symbolique du mal porteront également sur l'importance des lieux et des espaces dans sa représentation. Les différents récits dont se composent les quatre romans décrivent une multitude de paysages oniriques, cauchemardesques ou

¹ « Nous devons le choix de ce terme (qui trouve son origine dans le champ de la biologie où il désigne l'accès définitif à l'état adulte d'un insecte à l'issue de son ultime métamorphose) à Carl Gustav Jung (Métamorphoses et symboles de la libido, 1911). Il se rapporte à l'image inconsciente de ses parents que finit par adopter un sujet donné et qui dépend de plusieurs dimensions : la nature et l'intensité des projections pulsionnelles de l'enfant sur ses parents ou sur sa fratrie ; l'élaboration fantasmatique plus ou moins fictionnée et romancée ou re-créée, qui en est faite. » (Corcos, 2020)

fantasmagoriques qui paraissent véhiculer une forte valeur symbolique dans l'expression du mal. Qu'il s'agisse de forêts, de réserves, d'hôpitaux ou de cavernes, les lieux dans les romans de Benfodil et de Mouawad semblent être le vecteur d'une expression privilégiée qui entreprend de dévoiler les craintes, les angoisses et les pulsions obscures des personnages. Notre objectif est de mettre la lumière une véritable symbolique des lieux que le lecteur devinera constamment en action dans l'univers narratif des deux auteurs.

2.1 *L'imagos parentales : symboles du Mal*

Dans les quatre romans de notre corpus, la figure parentale est étroitement liée au mal qui hante les personnages et à celui que ces derniers infligent aux autres. Chez Mouawad, le personnage de Wahhch, dans *Anima*, procède à la mise à mort de son père ; tandis que Wahab, dans *Visage Retrouvé*, égare la mémoire du visage tendre de sa génitrice. Chez Benfodil, Yacine Nabolci, le personnage d'*Archéologie du chaos*, témoigne une aversion inouïe à l'égard de son père, provoque involontairement la mort de sa mère et développe une attirance physique envers sa belle-mère. En revanche, Karim Fatimi, dans *Body Writing*, éprouve une admiration démesurée envers ses parents. Chez l'un et l'autre des deux auteurs, la corporisation et la subjectivation du mal passe nécessairement par la symbolique complexe des relations familiales et de l'effet de ces relations sur la conscience du personnage souvent enfant : *l'imago parentale*.

L'imago parentale représente l'intériorisation psychique la plus précoce que l'enfant réalise à partir de ses premières relations avec ses parents. Cette image inconsciente comporte de multiples strates : perceptions sensorielles, projections fantasmatiques, angoisses et désirs liés aux figures parentales. L'imago est une structure complexe où se mêlent aspects idéalisés et persécuteurs, amour et haine envers les parents primordiaux. (Bergeret, 2008, p. 89)

L'imago parentale est une représentation psychique inconsciente que l'enfant intériorise à un âge précoce, dès la petite enfance, à partir de ses premières interactions avec les figures parentales. Loin d'être une image rationnelle, elle relève davantage d'une structure fantasmatique complexe, façonnée par les pulsions, les désirs, les angoisses et les projections de l'enfant envers le père et/ou la mère. L'imago comporte à la fois des sentiments d'idéalisation et de persécution, oscillant entre amour et haine vis-à-vis des parents. Si elle puise ses origines dans les expériences réelles et vécues, elle se constitue surtout à partir des fantasmes inconscients de l'enfant, à un stade pré-verbal² et pré-

² La période entre la naissance et 2 ans.

œdipien³ du développement psychique (Bergeret, 2008). Particulièrement prégnante, l'imago parentale structure durablement le psychisme et les modalités relationnelles de l'individu tout au long de sa vie. Décrypter son fonctionnement chez les personnages de notre corpus permettrait une meilleure appréhension de leurs conflits intérieurs, de leurs angoisses et de leurs comportements, en rapport à la thématique du mal. Observons l'exemple suivant qui démontre toute la complexité des relations parents/enfants :

Je haïssais mes parents, coupables de m'avoir fait naître (a fortiori au milieu de cette engeance), si bien que j'étais constamment furieux contre ce malotru vendeur de pacotilles qui ne savait même pas se servir d'une fourchette, et qui me tenait lieu de père, ou encore cette reine déchue, lointaine rescapée de Dieu sait quelles noces sanglantes, de Cana ou de Sichem, qui avait eu le malheur de me porter dans ses entrailles pour perpétuer sa tristesse. (Benfodil, 2008, p. 37)

Au-delà de la violence des termes employés, l'extrait ci-haut témoigne d'imagos parentales extrêmement négatives, construites sur la projection de fantasmes hostiles, de dévalorisation et de persécution à l'endroit des figures du père et de la mère. Yacine Nabolci dans *Archéologie du chaos*, exprime une haine viscérale envers ses parents, décrits sous un jour éminemment dépréciatif. De son discours émanent des représentations parentales persécutrices qui se sont irrémédiablement constituées dans son psychisme. La figure d'ordinaire respectée du géniteur est reléguée au rang de « malotru vendeur de pacotille ». Nabolci déchoit le père de son piédestal, de son statut presque sacré, et le présente tel un être vulgaire et médiocre « ne [sachant] même pas se servir d'une fourchette ». L'imago du père, chez ce personnage, s'est construite sur le mépris de cette figure paternelle décevante. Par ailleurs, bien que traitée avec moins d'irrévérence, la figure maternelle n'est pas pour autant épargnée, assimilée dans l'esprit de Nabolci à une « reine déchue⁴ ». L'image de la mère est donc celle d'un être tragique et maudit ; son ventre maternel est associé à la *tristesse* et à la perpétuation d'un héritage néfaste. Dès lors, toute l'imago maternelle se teinte de terreur et de culpabilité, la mère étant perçue comme une figure persécutrice ayant « eu le malheur » d'engendrer le narrateur. La haine de Yacine envers lui-même est perceptible dans son rejet des origines

³ « Le stade œdipien se situe à l'âge de cinq-six ans, et constitue l'étape du développement de l'enfant où se joue le complexe d'Édipe. » (Dollander & De Tychev, 2010)

⁴ La mère de Yacine Nabolci semble descendre d'une tribu noble du moyen orient mais Yacine ignore d'où exactement. C'est pourquoi il dit qu'elle est originaire de Can ou de Sichem (Sichem qui se trouve dans la région historique de Samarie, qui fait partie de ce qui est aujourd'hui la Cisjordanie, un territoire disputé entre Israël et les Palestiniens. Plus précisément, Sichem se trouve près de la ville moderne de Naplouse.)

parentales. Pour lui, le simple fait de l'avoir mis au monde constitue une faute impardonnable.

2.1.1 La figure paternelle

La représentation de la figure paternelle et de son impact sur la psyché des personnages occupe une place prépondérante dans les récits de notre corpus. Que sa présence s'inscrive dans la matérialité du quotidien ou dans l'abstraction du souvenir, l'imgo du père semble hanter les protagonistes, devenant une source privilégiée d'angoisses, de tourments et de conflits intérieurs. Ce constat est particulièrement sensible pour les personnages de Yacine Nabolci, de Marwan K (son alter-ego) et de Wahhch. Dans les univers romanesques de Benfodil et de Mouawad, la figure paternelle se présente sous une pluralité de facettes, allant des plus rassurantes aux plus préoccupantes. Elle est tantôt celle d'un être protecteur et bienveillant, tantôt celle d'un individu défaillant, autoritaire jusqu'à la tyrannie ou persécuteur. Son omniprésence fantomatique qui perdure jusqu'à l'âge adulte, témoigne de la puissance structurante mais également potentiellement dé-structurante de cette figure primordiale. Notre analyse s'attachera à examiner de quelles manières la déficience, l'absence ou l'inconsistance du père engendrent des souffrances psychiques, des crises identitaires et des quêtes existentielles parfois désespérées chez le personnage fils.

2.1.1.1 Le père autoritaire dans *Archéologie du chaos*

À quoi bon de se livrer à de bruyants gigotements quand on est logé, nourri et blanchi aux frais de son géniteur ? Après tout, me consolais-je, cet individu qui m'imposait son diktat m'obligeait en daignant me mettre sous sans⁵ aile dans un pays où être dehors revient à s'exposer aux pires avatars. Je me résignais à rester sous son toit comme d'autres entrent dans les ordres ou s'engagent comme officiers d'active. Je n'ai pas peur de l'avouer : je supportais mon père par ruse. En retour, je lui servais de punching-ball. Pour la moindre bagatelle, à la moindre contrariété, a fortiori lorsque son rejeton faisait l'objet d'une quelconque observation malveillante de la part de X ou de Y, il brandissait sa ceinture et en avant la cravache. (Benfodil, 2008, p. 43)

Le monologue de Yacine Nabolci lève le voile sur une relation père-fils hautement conflictuelle, voire pathologique, car imprégnée de violence et d'abus. Yacine adopte d'emblée un ton résigné, presque cynique, pour évoquer son vécu au sein du foyer familial. La description est celle d'un asservissement forcé, exacerbée par l'emploi

⁵ Une faute de frappe dans le livre. L'auteur a mis *sans* au lieu de *son*.

délibéré du terme « géniteur » qui marque davantage la distanciation d'un lien exclusivement biologique que l'affection habituelle d'un rapport filial sain. Le père est dépeint tel un individu despotique et tyrannique qui, en imposant « son diktat », exerce l'autorité la plus arbitraire au sein de la sphère familiale. Impuissant, le fils n'a alors d'autres alternatives que de feindre une soumission apparente, qui abrite cependant les germes d'une révolution en gestation ; son obéissance, toute de façade, n'est autre qu'une stratégie de survie psychologique mûrement échafaudée. Outre la violence physique, c'est la toute-puissance du père castrateur qui transparait, laissant libre cours à ses pulsions colériques lorsque son autorité se voit remise en question. La représentation d'une figure paternelle aussi prompte à la violence, se complaisant dans la tyrannie et l'humiliation communique la menace d'un mal psychique imminent. Le sujet de cette persécution apparaît pour son objet encore enfant telle une source de traumatismes, d'angoisse et de haine : autant de sentiments refoulées dont la psychanalyse nous apprend qu'ils réapparaîtront sous des formes diverses à l'avenir.

Avec un peu de chance et beaucoup de bureaucratie, je réussis à obtenir une chambre en régime interne dans une cité universitaire - un véritable repaire de la désolation - , après avoir trafiqué un certificat de résidence. Ainsi, après mille et une fugues malheureuses, je pouvais enfin dire adieu à ma famille. Mon père pouvait aller au diable et avec lui sa smala d'imbéciles heureux qui se complaisaient dans leur sottise. Et que cette pute de Kheïra s'acoquine avec le monde entier, je n'en étais que plus heureux de laisser tout cet univers glauque derrière moi et croquer ma nouvelle vie à pleines dents. (Benfodil, 2008, p. 47)

Devenu adulte, Nabolci décrit dans ce monologue son évasion tant espérée du foyer familial ainsi que son aversion encore profonde envers l'environnement parental. Après une enfance vécue dans la brutalité et la maltraitance, la chance lui est enfin offerte d'échapper à son milieu pathogène. À l'évidence, le ton est celui d'une délivrance soulagée, mais le rejet de la figure paternelle que véhicule le propos n'en demeure pas moins véhément et définitif : « Mon père pouvait aller au diable ». La violence qui sous-tend cette phrase traduit en effet toute la ténacité d'un ressentiment désabusé qui traverse les âges. En réalité, c'est tout l'univers familial et un mode de vie passé qui fait l'objet d'un rejet : Nabolci conçoit sa fugue telle une véritable renaissance ; il manifeste une désolidarisation absolue à l'égard de ses racines qu'il perçoit désormais comme dégradantes. L'extrait ci-haut illustre parfaitement les effets à la fois délétères et durables d'une imago paternelle négative sur le psychisme de l'individu, résultant en une négation systématique des origines considérées comme toxiques.

Quatre jours auparavant, j'appris que mon père était mourant. J'accourus, lesté des restes d'une affection fossile réactivée par un indécrottable instinct filial. (Benfodil, 2008, p. 164)

Cet extrait rapporte la réaction de Nabolci à la nouvelle de la maladie de son père. En dépit de la nature résolument conflictuelle de leurs rapports passés et des maltraitances subies à un jeune âge, le personnage ne parvient pas à réprimer ce qu'il décrit comme étant des résidus d'attachement envers la figure paternelle. La mention du temps écoulé depuis la réception de la nouvelle et le recours à une narration au passé simple confèrent au propos les accents d'un récit rétrospectifs dans lequel l'image du père persécuteur semble s'être estompée. Derrière la métaphore employée pour décrire cet attachement retrouvé « les restes d'une affection fossile » transparaissent toutefois les séquelles toujours présentes d'une expérience de vie amère ; l'amour paternel jadis intense est présenté par le personnage narrateur tels les vestiges enfouis d'une réalité à jamais révolue. À l'annonce de l'état critique du père, ces vestiges trouvent néanmoins un ultime éclat : une affection aussi irrationnelle qu'irrépressible s'est déclenchée chez Nabolci qui se laisse désormais guider par un indescriptible « instinct filial ». Dans cette optique, le verbe « accourir » et l'adjectif « lesté » trahissent la spontanéité qui motive le besoin fondamental éprouvé par le personnage à se retrouver au chevet de son père mourant. Le lien viscéral et l'amour premier persistent malgré les blessures du passé, mais avec eux demeurent également les effets tout aussi indélébiles de l'imago paternelle qui tourmente la psyché de l'enfant adulte.

L'analyse des trois passages d'*Archéologie du chaos* nous a amené à formuler la conclusion suivante quant aux dommages que peut causer l'imago paternelle négative sur la psyché de l'individu : lorsque le père est de nature maltraitante et despotique, ses rapports avec son fils engendrent des traumatismes psychiques majeurs, à l'instar de Yacine Nabolci. Ce dernier décrit son père, dès sa tendre enfance, comme étant tyrannique et abusif, n'exprimant son autorité que par le moyen de violence physique et psychologique. Une omniprésence aussi marquée de la brutalité, accompagnée d'un rapport de force sans cesse réaffirmé, a immanquablement empreint le personnage, encore enfant, de peurs et d'angoisses. Elle a nourri en lui une haine certes refoulée mais suffisamment profonde pour se muer en une négation catégorique de l'environnement parental. Les traces d'une telle imago paternelle persistent même à l'âge adulte et, si un semblant d'affection perdue (par réflexe filial primaire), le rejet tant du père que de la sphère familiale n'en demeure pas moins définitif. Le départ du personnage traduit une

rupture psychique nécessaire, douloureuse mais salutaire en ce qu'elle marque comme affranchissement vis-à-vis d'un milieu délétère et toxique. L'imago du père paraît avoir définitivement (dé ?)-structuré le psychisme de Nabolci en y inscrivant au fer rouge les traces de la maltraitance, de la persécution et de la soumission. La conquête, voire la reconquête de soi passe de ce fait inévitablement par un rejet total, sinon un déracinement de l'individu qui aspire à une vie meilleure.

2.1.1.2 Le père monstrueux dans *Anima*

Le personnage de Wahhch découvre fortuitement que son père adoptif fut le chef des milices chrétiennes à l'origine des massacres de Sabra et Chatila. Maroun Debch a en effet obligé ses hommes à se droguer et à entrer dans les camps pour se livrer aux crimes les plus inhumains : hommes, femmes et enfants, les réfugiés palestiniens ont été indistinctement massacrés. Les troupes de Maroun ont égorgé, poignardé, violé et enterré vivant des victimes sans armes. Ils ont introduit des explosifs dans les orifices anaux de petits enfants pour le plaisir sadique de les voir éclater de l'intérieur, sous le regard approbateur de leur commandant. Souffrant de complexes psychologiques liés à sa stérilité, Maroun Debch a également ordonné la mise à mort agonisante de la famille biologique de Wahhch. Ses soldats ont décapité le père, découpé les seins puis violé la mère et ont fait exploser le frère à l'aide d'une bombe placée dans la cavité anale. La sœur a, elle aussi, subi des viols à répétition avant que Maroun ne la poignarde à l'abdomen et ne la pénètre à son tour par cette plaie fraîchement ouverte ; sa semence, disait-il, ne devait pas être mélangée à celle des autres. Quant à Wahhch, il a été enterré vivant avec les carcasses des chevaux abattus, puis secouru par Maroun qui a décidé d'en faire un fils. Ce dernier a épousé la veuve de son frère et s'est expatrié en France où il a vécu loin de ses crimes, jusqu'à ce que Wahhch apprenne la vérité sur son passé et se lance dans une quête aveugle de vengeance contre son père d'adoption. La traque prend fin dans une ville montagneuse des États-Unis, nommée Anima : Wahhch retrouve Maroun, l'attache entièrement nu à un arbre et l'offre en repas aux corbeaux.

Bien que père d'adoption, le personnage de Maroun Debch représente dans *Anima* une forme paroxystique de l'imago paternelle persécutrice. Les actes de violence extrêmes auxquels il s'est livré lors du massacre des réfugiés palestiniens témoignent d'une personnalité pathogène et d'une sauvagerie radicale. Maroun est l'incarnation par excellence du père criminel, s'étant adonné aux crimes les plus inhumains envers la

famille biologique de Wahhch : viols, mutilations, et meurtres plus sadiques les uns que les autres. Aussi, l'adoption de Wahhch, unique survivant du massacre, est-elle vraisemblablement dénuée de valeur affective ; elle est exclusivement vouée à la satisfaction d'un caprice égoïste relatif à un problème d'infertilité. Cela justifie sans doute l'effondrement total de l'imgo paternelle une fois la réalité dévoilée car bâtie sur le mensonge et l'imposture. L'acte vindicatif de Wahhch traduit par sa cruauté l'ampleur d'une rupture définitive, fruit d'une imago paternelle entièrement souillée et n'inspirant désormais d'autres sentiments que la haine et le rejet. Le mal de cette imago anéantit toute possibilité d'un lien filial sain et, par conséquent, toute structuration psychique qui se ferait sur sa base. La figure paternelle de Maroun laisse un héritage amer, fait de souffrance, de trahison et de dégoût qui tourmentera longtemps la psyché du protagoniste.

Certes, l'imgo paternel peut – nous l'avons vu- se révéler particulièrement nocive pour la psyché du personnage-fils, mais notre analyse demeurerait lacunaire si elle se refusait d'aborder la problématique des influences parentales à travers le seul prisme de la figure du père. L'inconscient humain est en effet le théâtre d'intrications complexes dans lequel l'imgo maternelle joue un rôle tout aussi prépondérant. Objet de l'affection la plus tendre ou de la haine la plus viscérale, la mère incarne souvent dans la psyché humaine les angoisses, les désirs et les fantasmes les plus inavoués. Peut-être davantage que le père, sa présence spectrale, bienveillante ou malfaisante, habite l'inconscient des personnages des quatre romans et projette son ombre sur leurs actes et décisions. L'étude que nous nous proposons de développer infra s'inscrit dans une logique de continuité avec celle déjà entamée sur l'imgo paternelle. Nous tenterons de mettre en lumière l'influence structurante ou, au contraire, perturbatrice de la figure maternelle sur l'identité et la psychologie des personnages.

2.1.2 La figure maternelle

L'exploration de la fonction destructrice que l'imgo paternelle peut avoir sur les personnages nous a offert le soubassement théorique nécessaire pour l'analyse de la seconde figure tutélaire au sein de la famille : la mère. Effectivement, si l'image du père tourmente de son omniprésence persécutrice les protagonistes des quatre romans, celle de la mère demeure, elle aussi, d'un apport substantiel dans leurs constructions psychiques. Dans les méandres de leur subconscient, l'imgo maternelle est celle d'un amour inconditionnel ou, au contraire, d'une haine primordiale. En fonction des sentiments

imprimés chez le protagoniste enfant, elle peut être l'aimante nourricière ou la menace dévorante, synonyme de réconfort ou d'angoisse. La figure maternelle est, dans notre corpus, l'écrin des pulsions les plus diverses qui communique des impressions parfois antinomiques allant de l'idéalisation à la terreur. Dans cette analyse, nous nous attacherons à sonder les différentes rémanences de la relation mère-fils au sein du psychisme précaire des protagonistes. Sans prétendre à l'exhaustivité, notre intérêt se portera sur l'intégralité du spectre représentatif couvert par ladite relation. De l'entité aimante et rassurante aux figures moins chaleureuses de la marâtre et de la *mère terrible*, nous tenterons d'explicitier les conflits identitaires et les traumatismes psychologiques qui se construisent autour de cette relation véritablement fondatrice, tout en restant attentifs à sa valeur symbolique hautement riche et complexe.

2.1.2.1 Mère héroïne dans *Body Writing*

Tel que l'attestent ses journaux intimes, le personnage de Karim Fatimi a vécu sa jeunesse durant la décennie noire qui a ravagé l'Algérie de part en part dans les années 1990, et a engendré beaucoup de morts dans les deux camps (celui du peuple innocent et celui des terroristes). Cette période de l'Histoire de l'Algérie était faite de peur, de terreur et d'horreur : parler en public de la situation du pays était une condamnation à mort et s'aventurer dehors la nuit, signifiant défier l'autorité de l'État tout autant que celle des terroristes. Or, Karim, encore étudiant à cette époque, était très actif sur le plan politique. Il publiait constamment des articles d'une critique virulente sur ce qui se passait en Algérie et plus précisément à Alger. Néanmoins, la nuit tombée, il ne pouvait s'empêcher de craindre pour sa vie et celle de ses proches, notamment sa mère, son frère et sa sœur. Un certain équilibre s'était installé dans ce climat de peur, jusqu'au jour une *bande de soldats terroristes* pénètre leur immeuble, la nuit, à la recherche de leur voisin qui, sitôt retrouvé, a été fusillé. Karim, craignant pour les siens, a entrepris de déchirer ses papiers et articles compromettants. Sous la menace des armes et des coups de feu dont le bruit leur parvenait de l'extérieur, la mère a conduit tous ses enfants à la salle de bains pour s'y abriter. L'espace était tellement confiné que la mère crut pouvoir les protéger par une seule étreinte.

Au plus fort des combats, nous nous sommes tous engouffrés dans la salle de bains: Notre bunker de fortune. Abri fragile mais utile. Il nous permettait au moins de mourir tous ensemble. Nous respirions les uns par les poumons des autres et nos haleines hachées nous tenaient au chaud, et nos mains se greffaient à nos troncs, et maman qui devint poulpe, pieuvre avec dix bras à chaque flanc pour nous serrer toutes et tous en même

temps, et recevoir elle la première, les obscénités de la guerre. Mère, nôtre tendre gilet de sauvetage. Gilet pare-balles. Notre bouclier humain. Sept âmes en sursis tassées dans deux mètres carrés. Survivre ensemble ou mourir ensemble a dit ma mère en généra/esse stoïque comme elle l'a toujours été depuis la mort de mon père (assassiné par sa dernière cigarette à l'âge de 42 ans, poumons-gruyère, et elle avait 34 ans, oui maman faite veuve à 34 ans, avec six gosses sur les bras, et la dernière, Maya, la dernière, Maya, la mazouzia, Maya mon amour, pas encore née). Oui, mourir ensemble, avec la baignoire comme sépulture. (Benfodil, 2018, p. 169)

Cet extrait, sous-tendu par une intensité particulière du verbe, entend dépeindre la figure maternelle hautement protectrice qui se présente ici tel un rempart devant la menace imminente. La description de la famille entière quêtant refuge dans la salle de bains, ainsi que la métaphore ironique comparant cette dernière à un « bunker de fortune », esquissent le portrait d'une vie précaire, soumise aux aléas d'un quotidien incertain. C'est dans ces conditions difficiles que l'imgo maternelle revêt, par son dévouement inconditionnel, un aspect surhumain. En effet, dans son élan instinctif de protection, la mère se mue, dans l'imagination du narrateur, en un « poulpe, [une] pieuvre avec dix bras » qui englobe de son étreinte protectrice l'intégralité de sa progéniture. Ce besoin presque vital de protection à l'égard de ses enfants traduit à la fois l'amour et l'instinct maternels poussés à leurs paroxysmes. En se transformant en un véritable bouclier humain, la mère de Karim Fatimi manifeste la disposition au sacrifice inhérente aux figures maternelles aimantes qui protégeraient de leur chair jusqu'au dernier de leurs enfants. Le choix du vocabulaire est, lui aussi, fort significatif : la phrase « tendre gilet de sauvetage » dévoile toute l'abnégation d'une imgo douce et protectrice chez laquelle le bien-être de sa descendance prévaut à toute autre considération. Cependant, au sein de ce même huis clos exigü, « sept âmes tassées dans 2m² », l'imgo devient également susceptible d'une interprétation nouvelle, presque opposée, celle d'un être certes protecteur, mais dévorant, attaché à l'union de la famille fût-ce dans la vie ou dans la mort. Ainsi, l'imgo de la mère oscille-t-elle entre deux extrémités qui attestent de l'angoisse et des fantasmes primitifs que la menace a fait ressurgir : le sacrifice absolu et inconditionnel de soi et le désir dévorant d'incorporation des enfants.

L'homme en treillis se dresse sur le seuil de la porte, n'ose pas pénétrer en croisant le regard de ma mère, digne, serein, tendre. Un pur regard maternel, un œil sur la porte, l'autre sur la chambre d'où mes sœurs scrutent la scène. Elles s'approchent et se blottissent contre elle, comme pour la protéger. Mais c'est elle, c'est toujours elle la plus forte à ce jeu-là. Elle les serre en leur intimant de rester calmes. (Benfodil, 2018, p. 173)

Dans cet extrait, le personnage narrateur dépeint l'ïmago maternelle d'une manière analogue : celle d'une figure quasi héroïque qui, devant la menace, témoigne d'un courage et d'une force insoupçonnés. La scène représente la mère de Karim faisant barrage à un homme armé devant le seuil de sa porte, munie de son seul instinct et d'un regard perçant. Le narrateur déploie un champ lexical puissant pour décrire l'intensité de ce regard qui se veut à la fois menaçant (envers l'agresseur) et protecteur (envers les enfants). Des termes, à l'instar de « digne », « serein » et « tendre » permettent au lecteur de réellement visualiser la sérénité surhumaine et la fermeté intérieure dont est investie la mère protectrice. Le « pur regard maternel » paraît véhiculer une fonction protectrice intrinsèque qui permettrait de maintenir le danger à distance et qui cacherait, dans ses traits, toute la force apaisante et déterminée de la génitrice. Dans cette perspective, l'ïmage des filles qui « se blottissent contre elle » est riche en significations ; elles semblent instinctivement quêter refuge auprès de cet être puissant, leur ultime défense. En les étreignant et en leur intimant de « rester calmes », la mère réaffirme (peut-être inconsciemment) sa fonction protectrice de la *mater familias* rassurante et impassible lorsque confrontée à un péril existentiel. Le lexique, sans doute intentionnellement sélectionné par le narrateur, laisse transparaître un sentiment profond, empreint d'admiration et d'étonnement, envers un amour maternel qui ne connaît vraisemblablement aucune limite ; un amour qui a su joindre à la tendresse affectueuse une résistance héroïque à toute épreuve.

Une imago maternelle dotée d'une force et d'un dévouement aussi extraordinaires a sans doute laissé une empreinte psychique profonde sur Karim Fatimi enfant. En effet, avoir bénéficié d'un tel giron protecteur et rassurant, y compris dans les situations de périls imminents, a vraisemblablement ancré en lui un sentiment primaire de sécurité existentielle et d'attachement solide. Mais au-delà de cette base rassurante, c'est aussi l'ïmage quasi-mythique d'une mère héroïque, d'une dignité et d'un courage à toute épreuve, prête au sacrifice absolu, qui s'est imprimée dans son psychisme. Contrepoids aux traumatismes, ce modèle maternel d'abnégation et de dévouement a probablement façonné sa résilience et son idéalisme, tout en le prédisposant peut-être à une certaine tendance à l'idéalisation des figures d'attachement sécurisantes car Karim est devenu pour sa fille ce que sa mère était pour lui. L'ïmage positive aura ainsi grandement contribué à forger un fort psychisme qui puise sans cesse sa force dans les archétypes de l'amour inconditionnel et du sacrifice de soi.

2.1.2.2 Mère morte dans *Archéologie du chaos*

Dans un excès de jalousie survenu à l'âge de cinq ans, Yacine Nabolci a étouffé et tué sa sœur Camélia encore bébé. Voulant s'accaparer toute l'attention de sa mère, il a été la cause de son chagrin, puis sa folie graduelle et, fatalement, de sa mort. Au fil du temps et au cœur de son tourment autant identitaire que psychique, s'est construit un réseau d'imagos maternelles conflictuels pour le moins déchirant. Yacine qui a perdu sa mère à un âge précoce se voit confronté d'une part aux rémanences spectrales de cette figure aimante et rassurante, disparue trop tôt, et d'autre part à la présence envahissante d'une marâtre aux traits à la fois séduisants et profondément inquiétants. Entre l'idéalisation d'un amour primordial perdu et la terreur d'une figure maternelle persécutrice et dénaturée, c'est aux confins des angoisses les plus primaires que va se jouer pour Yacine un drame psychique d'une grande violence symbolique.

Bien qu'involontairement, le fait que Yacine soit lui-même à l'origine de la mort de sa mère, par un élan de jalousie meurtrière envers sa cadette, revêt une dimension profondément traumatique. Un tel acte, même commis par un enfant, engendre nécessairement des sentiments de culpabilité et de perte difficiles à assimiler pour une psyché encore naissante. Outre le choc de se voir privé de cette figure aimante et rassurante, l'imgo se teinte inexorablement des fantasmes les plus sombres, notamment ceux de la persécution, et de la destruction de l'objet d'amour primordial. L'idéalisation originelle se trouve par conséquent en constante opposition avec l'angoisse dévorante d'avoir soi-même (métaphoriquement) *tué la mère* en son for intérieur. Cette blessure narcissique primaire perturbera considérablement la structuration psychoaffective future de Yacine, laissant planer le spectre d'une imago maternelle à la fois idéalisée et porteuse des culpabilités.

Ma mère ne me le pardonna pas. Ne se le pardonna jamais. Elle sombra dans une crise de folie qui ne la quitta plus. Jusqu'au jour où un ange noir vint à la maison et l'invita à mourir. Il la prit par la taille et l'aida à monter sur l'escalator du Néant.

Elle mourut du chagrin de Camélia.

Ma faute. (Benfodil, 2008, p. 15)

Cet extrait éclaire d'une lumière crue les effets ravageurs du meurtre sur l'imgo maternelle de Yacine. La négation, aussi bien linguistique que psychologique, dont s'accompagnent les phrases autour de la mère « ne me le pardonna pas », « ne se le pardonna jamais », véhicule un profond sentiment de culpabilité qui devient, dans

l'inconscient du personnage, synonyme de rupture irrémédiable du lien filial. L'incapacité de la mère à pardonner et à se pardonner le geste de son enfant trahit la profondeur de ce qu'on désigne dans la littérature spécialisée par blessure narcissique. La folie apparaît dès lors comme la conséquence logique, voire prévisible, d'une psyché entièrement brisée par le remord, tandis qu'à la tendre imago maternelle se substitue le spectre d'une mère qui n'est désormais que l'ombre d'elle-même, dévastée par l'acte fatal. D'ailleurs, l'image personnifiée de la mort offerte par le narrateur révèle une association de celle-ci, opérée dans l'inconscient, à une force maléfique cherchant à emporter sa mère. Ici encore, le choix du lexique et des figures de style est fort révélateur : la métaphore de « l'escalator du Néant » véhicule en effet une vision nihiliste du monde que le personnage fait désormais sienne et la phrase tronquée à la fin « Ma faute » résume toute la culpabilité éprouvée à l'égard d'un être dont il croit être le bourreau. Le remord semble ainsi avoir définitivement (dé-?)structuré le psychisme de Yacine dont la vie se déroulera dans l'absence obsédante de la figure maternelle.

Peu importe ce que dira le rapport d'autopsie : la cause de sa mort, c'était moi. Je ne regrettais pas d'avoir tué Camélia. C'était de la légitime défense. Je voulais ma mère pour moi tout seul. Ce micro-organisme n'avait rien à faire entre nous. Je n'avais pas calculé que ma mère était la dernière personne au monde à pouvoir être flattée par la façon qui fut la mienne de la réclamer. De lui dire mon amour.

À présent, même sa haine est partie.

Même son désamour me manque. (Benfodil, 2008, p. 16)

Cet extrait met l'accent sur l'expression franche des fantasmes meurtriers de Yacine ainsi que sur le sentiment dévorant de culpabilité qui a radicalement souillé l'imago maternelle dans sa psyché. Le psychanalyste René Roussillon soulignera à ce propos que « Les imagos parentales archaïques structurées dans les toutes premières relations d'objet sont particulièrement chargées de fantasmes contradictoires de tendresse et de haine » (Roussillon, 1999). Chez Yacine, l'aveu indifférent de n'éprouver aucun remord pour le meurtre de sa sœur cadette révèle l'étendue de ses « pulsions destructrices refoulées », lesquelles se manifesteront fatalement sous l'aspect d'une jalousie pathologique. L'acte fort symbolique de mise à mort de la sœur constitue, pour les initiés, ce qu'on appelle « un événement de violence précoce », résultant à ce que Roussillon qualifie de « véritable décompensation » à l'égard d'une imago jusque-là idéalisée (Roussillon, 1999). L'incompréhension de la mère, puis son désamour, voire sa haine envers Yacine marquent ainsi le basculement de l'imago « du registre idyllique à celui de la persécution, de la terreur d'anéantissement et de la culpabilité dévorante » (Roussillon, 1999). Dès

lors, l'enfant se retrouve à la fois privé de l'objet d'amour primordial et hanté par les spectres d'une mère devenue figure de rejet. La hantise et le manque se côtoient ainsi dans ces « noyaux psychiques hypersensibles » devenus vulnérables au traumatisme.

Kheira, la belle-mère de Yacine, a elle aussi contribué à la constitution de son imago maternelle négative. Ayant à maintes reprises tenté de l'attirer dans les rets d'une relation incestueuse, elle a déclenché chez lui une aversion profonde : d'abord envers sa personne, mais également envers l'intégralité de la gent féminine. Après la mort du père, Yacine comprendra que Kheira entretient une relation avec Jamil, son cadet. Lors d'une visite à la maison familiale, il conclura que sa demi-sœur est en réalité le fruit d'une union adultère ; l'état de santé de son père ne lui permettait en effet pas de concevoir un enfant. La découverte d'une telle relation, mêlée à la haine encore vive de la figure paternelle et à la culpabilité d'avoir causé la mort de sa mère poussera Yacine, le plus beau personnage du roman, à devenir l'être le plus maléfique créé par la plume de Marwan K.

2.1.2.3 Mère métamorphosée dans *Visage Retrouvé*

C'était une petite femme, maigre, pâle, voûtée, avec une longue chevelure blonde descendant jusqu'au milieu du dos. Wahab la contemplait les yeux grands ouverts. Je n'ai jamais vu cette femme de ma vie ! Ce n'est pas mère ! (Mouawad, 2002, p. 45)

À l'aube de son quatorzième anniversaire, Wahab égare le souvenir du visage de sa mère. Son esprit déjà troublé est obnubilé par des questions obsédantes auxquelles nul ne semble avoir de réponses : Qui est cette femme ? Pourquoi fait-elle semblant d'être sa mère ? Et pourquoi son frère et sa sœur l'appellent-ils maman ? Plus loin dans le récit, Wahab affirmera que sa mère est plus belle que cette usurpatrice aux cheveux blonds qu'il trouve d'ailleurs disgracieuse et désagréable. Le pourquoi d'un épisode amnésique à l'endroit de la mère et non du père et le mystère de l'âge précis de 14 ans s'élucident par la nature en partie autobiographique de *Visage Retrouvé* qui reprend, à l'instar de la trilogie *Cycle Domestique*⁶, des fragments de la vie de Mouawad. Comprenant des intrigues fictionnelles à chaque fois nouvelles, les trois pièces de cette trilogie dramatique racontent elles aussi le destin d'une famille libanaise ayant fui la guerre. Composée de cinq membres (les parents, deux garçons et une fille), la famille s'installera en France puis, à défaut de se voir renouveler son titre de séjour, trouvera refuge au Canada.

⁶ La trilogie se compose de trois pièces théâtrales, parmi les plus célèbres de Mouawad : *Seuls*, *Sœurs*, *Mère*. (Actes Sud Editions, 2023)

Le personnage de Wahab n'est donc autre que l'alter-ego romancé de Wajdi Mouawad. Tel que nous le démontrons dans le premier chapitre, ce dernier a vécu un double exil⁷ : d'abord exilé de sa patrie à cause de la guerre civile, puis exilé de la France à l'âge de 14 ans car sa famille n'a pas été en mesure de renouveler son titre de séjour. Mouawad avouera d'ailleurs avoir abdiqué tout espoir de se voir un jour retourner au Liban car la guerre y a duré près de deux décennies. Cette double expérience de l'exil vécue (trop) tôt dans sa vie a été source de déchirement et de traumatismes, et a marqué de ses traces indélébiles son enfance et son adolescence, l'âge de 7 et de 14 ans.

L'espoir perdu de retrouver son pays natal a été pour Mouawad, encore adolescent, l'équivalent d'une rupture avec sa patrie, avec ses origines... avec sa mère. C'est ainsi que s'est développé chez lui une certaine réticence à l'idée d'appartenir à une nation, à un peuple ; lui, qui ne se considérait plus comme un libanais (Mouawad n'a pu visiter le Liban qu'en 2019), encore moins comme un français ou un canadien. Les notions de patrie et d'appartenance sont en effet souvent associées à la mère car c'est la mère qui donne la vie, qui accueille l'individu dès la naissance et l'entoure de ses bras. Cependant, en raison des traumatismes engendrés par la guerre, l'image du Liban-mère est anéantie chez l'auteur, altérée par les souvenirs douloureux du conflit. Depuis le double exil, seule demeure la hantise des questions sans réponses : pourquoi tant de haine entre les palestiniens et les libanais, entre les chrétiens et les musulmans, entre les sunnites et chiites ?

Il devient dès lors compréhensible que Wahab ait conservé l'âge de sa première expérience de la violence (5 ans) et que l'auteur lui ait légué, dans un souci de révélation autobiographique, celui de son propre traumatisme (14 ans). La mère dont il a oublié le visage serait donc une allégorie du Liban car la terre dont il rêve constamment, celle des montagnes, du chien de monsieur Boutros et du jardin fleuri derrière la maison familiale, le hantera à jamais. Comment retrouver cette terre d'antan / cette mère ? Comment lui restituer tout l'attrait de sa beauté raffinée ? Par l'art, répondrait Wahab, la peinture, l'écriture, le théâtre. Le personnage retrouvera enfin le visage métamorphosé de sa mère grâce à la peinture de même que Mouawad retrouvera le visage du Liban grâce au théâtre.

En Résumé, le trouble amnésique de Wahab est en rapport avec la blessure narcissique subie suite à une confrontation précoce avec un contexte de violence extrême. Sa perte de mémoire particulière dissimule en réalité une stratégie scripturo-narrative particulière qui

⁷ Voir chapitre 1 page

véhicule dans ses lignes l'expression allégorique du double exil de l'auteur dont le personnage n'est autre que le double transparent. Contraint de s'expatrier une première fois à cause de la guerre civile du Liban, puis une deuxième fois à cause d'une procédure administrative, Mouawad voit son imago maternelle originelle (celle du Liban) fissurée. À cause des traumatismes à répétition, elle égare peu à peu la chaleur de ses traits rassurants, tandis que le mythe de la mère-patrie cède sa place à une figure étrangère, envahissante et désagréable, dans l'esprit de l'auteur encore adolescent. À l'âge précis de quatorze printemps, l'imago maternelle est inopinément réactivée, privant Wahab/Mouawad de tout repère identificatoire. La quête de soi qu'incarne l'amour partagé de l'art est en réalité la stratégie adoptée par l'auteur et son personnage afin de remédier au déracinement, de ressusciter même par l'imagination des visages maternels apaisants perdus trop tôt.

Après avoir exploré en profondeur les rémanences des imagos parentales et leurs effets dans le psychisme tourmenté des protagonistes, il convient à présent de nous intéresser sur à autre dimension symbolique dans notre corpus : celle des lieux investis par l'imaginaire. En effet, si les figures tutélaires du père et de la mère hantent de manière durable les méandres de l'inconscient, elles semblent également projeter l'ombre de leur omniprésence dans la représentation de certains espaces, paysages ou architectures qui leur confèrent une portée sémantique singulière.

2.2 Le symbolisme des lieux de l'imaginaire

Des paysages sylvestres aux demeures morbides, et des lieux cauchemardesques aux cadres oniriques, l'espace dans les quatre pièces narratives n'est jamais restreint à sa seule valeur ornementale ; il constitue, au contraire, le récipient d'une expression symbolique qui condense les angoisses des personnages, leurs pulsions et leurs conflits psychiques. Telle la mise en abyme d'une intériorité tourmentée, les « lieux de l'imaginaire » qui jonchent les récits recèlent dans leur matérialité les obsessions des personnages, souvent aux prises avec des conflits intrapsychiques déchirants. L'enjeu premier de cette partie est de démêler l'écheveau d'une symbolique riche, complexe et parfois troublante de ces espaces narratifs singuliers. Par la mise en examen de leurs caractéristiques, des résonances à la fois affectives et fantasmatiques qu'ils renferment, nous tenterons de mettre en évidence les mécanismes de projection et d'incarnation spatiale que l'on devine à tout instant à l'œuvre au sein de la quête identitaire et existentielle des personnages.

2.2.1 La forêt

Du fait de son association au mystère, au danger, ou encore à l'aventure dans l'imaginaire collectif, la forêt a de tout temps exercé sur l'esprit humain une fascination à caractère ambivalent. L'Histoire de la littérature atteste en effet de la richesse à la fois sémantique et représentative dont s'accompagne généralement la mise en scène des espaces sylvestres. Ceux-ci incarnent tantôt le sacré des forces telluriques à l'œuvre dans le règne du vivant, tantôt la peur justifiée de l'inconnu qui demeure néanmoins inséparable d'un appel instant à l'exploration. Entre quête de spiritualité et désir de confrontation des angoisses, la forêt offre donc un cadre privilégié pour la mise en examen des conflits intérieurs. Pour les individus habités par un passé traumatique, à l'instar de Wahab dans *Visage Retrouvé*, elle est le symbole d'une quête initiatique qui se déroule aux tréfonds d'une psyché troublée. Dans cette logique métaphorique, les sinuosités sombres que décrivent les arbres refléteraient alors les dédales de l'inconscient dans lequel se mêlent pour s'y confondre les souvenirs, les désirs et les pulsions les plus enfouis. Vouloir s'y aventurer c'est daigner faire face aux replis obscurs de l'esprit, risquer de se voir perdu dans les méandres d'un passé tourmenté, fait d'angoisses et d'aporées existentielles. Vouloir s'y aventurer, c'est aussi vouloir se redonner une emprise sur soi, retrouver un moi véritable longtemps égaré, auquel cas l'exploration sylvestre deviendrait synonyme de refuge, de renaissance et d'espoir pour le personnage meurtri de traumatismes.

Il quitta la route pour marcher au milieu d'un pré. Au bout d'une heure, il buta contre une clôture. La fin d'une propriété, pensa-t-il, et il sauta par-dessus. Vers le milieu de la nuit, il n'y eut plus de trafic. C'était le silence; le silence des forêts et des plaines ... du poids de son corps sur la terre gelée. Il s'arrêta pour écouter, mais il n'écoula pas. Mes rêves me semblent parfois si réels. Si j'essayais de me réveiller ! Rien à perdre! Il essaya, fit des efforts, garda ses yeux fermés, les rouvrit, mais il ne s'éveilla qu'à sa solitude. Il était au milieu d'un champ, piqué par la neige, son souffle résonnant dans ses oreilles. (Mouawad, 2002, p. 141)

Le narrateur rapporte ici un épisode de la fugue de Wahab qui se déroule au cœur d'un paysage hivernal hostile. Nous notons la présence, au sein de l'extrait, de divers éléments à forte valeur symbolique en rapport avec la forêt : le passage de la route vers le « pré » et la « clôture » que Wahab franchit sont le symbole d'un éloignement délibéré de l'espace social en faveur d'un milieu naturel et isolé. Le « silence », uniquement troublé par le souffle du personnage est le signe d'un isolement total ; Wahab se trouve alors confronté à une solitude double, intérieure et extérieure. En outre, la forêt glaciale dans laquelle il est « piqué par la neige » traduit sa vulnérabilité devant une rudesse de la nature

telle qu'elle lui fait même questionner la fiabilité du réel, désormais indistinguable du songe. Dans cette perspective, l'espace onirique de la forêt symboliserait alors l'inconscient du personnage, encore troublé par l'isolement, tandis que son incapacité à se réveiller traduirait l'aliénation irrémédiable de l'enfermement psychique. Au-delà du froid physique, c'est la douleur d'un froid intérieur qui ressort dans cet extrait, celle d'un individu à la psyché meurtrie, contraint de vivre en reclus, à l'abri d'un monde qu'il ne reconnaît plus.

À nouveau, il quitta la route pour retrouver les champs où l'obscurité était grande. Il entendit les chants d'oiseaux passer au-dessus de sa tête. Il s'arrêta. Le bruissement de leurs ailes effeuillait l'air. Un chuchotement rapide et soyeux. Se remettant en route, Wahab s'assomma contre une paroi dure. Doucement, doucement, pensa-t-il. Il posa les mains sur l'obstacle. Écorce. C'était un tronc, large et creux, à l'intérieur duquel il se glissa pour s'abriter de la neige. Là, dans le ventre de l'arbre, assis au chaud, blotti épuisé, il s'endormit. (Mouawad, 2002, p. 141)

Le narrateur dépeint dans cet extrait la persévérance de Wahab qui poursuit sa fuite, s'engageant de plus en plus profondément dans l'ombre de la forêt. De la description de l'atmosphère, jaillit un contraste saisissant qui oppose l'obscurité des lieux aux chants agréables des oiseaux. Ici, c'est l'isolement terrestre que le narrateur entend communiquer, moyennant une métaphore subtile : au clair-obscur sylvestre qui entrave l'avancement de Wahab, s'oppose le doux bruissement des ailes qui semble le convier à l'envol, une sorte de libération psychologique. La longue marche du personnage est ensuite entravée par la présence imposante d'un tronc d'arbre large et creux qui revêt l'aspect d'un obstacle naturel. Cependant, loin de le décourager dans son entreprise, le tronc devient au contraire un refuge, un lieu de repos et de réconfort qui sera à son tour investi d'une valeur symbolique certaine. Pour Wahab en mal d'affection maternelle, le fait de se glisser « dans le ventre de l'arbre » trahit le désir inconscient de retourner à un état de sécurité prénatal, celui du cocon protecteur qu'est le ventre de sa mère. Le tronc d'arbre, outre l'abri temporaire, devient ainsi l'écrin d'un fantasme enfoui de re-union avec la figure maternelle et le symbole d'un besoin littéralement vital de renaissance. L'image de la forêt, par sa dimension duelle, froide et accueillante, se confond dans l'esprit du personnage avec celle d'une mère nourricière, offrant à son corps éreinté le repos salutaire du sommeil. Elle met en lumière tout le conflit intérieur d'une psyché tourmentée et en mal d'unité.

Une froide averse se mit à tomber, cognant contre l'arbre, le faisant résonner. Tant de musique mit fin à son ressassement. Il se détendit. Abandonnant les obsessions où se

débattait sa pensée, il ne songea plus à sa mère, il ne songea plus à l'école, ni à la fragilité de sa situation. Il ferma les yeux. Dormit. Sommeil sans rêve. Une pierre qui tombe. (Mouawad, 2002, p. 143)

Cet extrait rapporte un tournant crucial dans le voyage d'initiation intérieure de Wahab qui se déroule au cœur de la forêt symbolique. Une fois encore, les éléments naturels se dotent d'une signification profonde, uniquement décelable par le biais d'une interprétation motivée. La pluie, bien que froide, crée au contact de l'arbre une mélodie apaisante qui vient interrompre de son écho musical le flux des pensées négatives dont est assailli le personnage. Elle se voit alors endosser une fonction purificatrice, libérant l'esprit du personnage des obsessions qui l'accablaient jusqu'alors. Au-delà, c'est la forêt entière qui cesse d'être perçue comme une menace ; elle arbore désormais les allures d'une matrice régénératrice au sein de laquelle un vague semblant de repos devient envisageable. De ce fait, les forces de la nature elles-mêmes se transforment en adjuvants du héros, lui permettant de se défaire des angoisses obsédantes en vue d'un état, même momentanément, de quiétude. Allégé du poids de ses hantises, Wahab se laisse étreindre par la douceur d'un sommeil salvateur dont l'absence de rêves traduit une forme particulière de repos qui ne saurait s'accomplir ailleurs qu'au sein d'un esprit entièrement vidé.

Enfin, le parallèle métaphoriquement établi entre Wahab et une « pierre qui tombe » découvre à l'extrait une strate sémantique nouvelle. D'un côté, celle-ci reflète le poids des traumatismes qui pèsent sur sa conscience meurtrie d'adolescent ; de l'autre, elle symbolise son besoin tout aussi pesant d'une chute en apesanteur vers un sommeil réparateur. C'est donc, paradoxalement, au cœur de ce milieu en apparence hostile que le personnage trouvera le réconfort nécessaire à la guérison de ses plaies et au commencement d'une nouvelle vie, qu'il espère délestée des stigmates astreignants du passé. Lorsque, quelques jours plus tard, Wahab sera retrouvé par la police, il réintégrera le foyer familial avec un cœur serein et un esprit allégé qui saura s'accommoder de la présence indiscreète de l'étrangère, désormais réalité imposée. En dépit de son caractère éphémère, le contact étroit avec la nature et la beauté subtile de ses éléments fera germer chez ce personnage une passion grandissante pour la peinture ; passion qui, des années plus tard, le guidera sur le chemin de la guérison, lui faisant surmonter ses maux, la femme aux membres de bois, et lui rappelant enfin le visage perdu de sa tendre mère.

L'expression symbolique que Mouawad confère à la forêt et aux éléments naturels offre un prisme privilégié pour l'exploration de la psyché humaine. À travers le périple

initiatique de Wahab, le lecteur de *Visage Retrouvé* assistera à une dynamique de métaphore transformatrice, érigeant l'espace sylvestre en un véritable miroir dont la fonction est de refléter les peurs et les conflits intérieurs du personnage, mais surtout son besoin instinctif d'une figure maternelle. Suivant ce raisonnement, les sentiers obscurs, décrits par les arbres, et la végétation dense de la forêt ne seraient en réalité autres que les méandres d'un inconscient traumatique, que le personnage est néanmoins amené à affronter. En revanche, l'écorce accueillante des arbres séculaires représentent l'abri protecteur qui vient répondre à un besoin organique de régénération : au sein de leur présence bienveillante, s'accomplit l'expression symbolique d'une renaissance rêvée, affranchissant le personnage de toutes ses obsessions. Mouawad a su faire de la forêt le théâtre d'une quête éperdue de libération où se mêlent les forces parfois contradictoires d'une nature effrayante et nourricière, déroutante mais éminemment protectrice.

2.2.2 La caverne « le cachot »

Dans le domaine de la psychanalyse, les espaces clos et confinés (à l'instar des cavernes et des cachots) véhiculent une riche dimension symbolique, susceptible d'une pléthore de possibilités interprétatives. Abordée à travers le prisme de l'inconscient, la caverne n'est pas loin d'évoquer la matrice originelle, le désir indicible de retour au ventre maternel et la profondeur abyssale de la psyché humaine. Sa présence au sein du récit symboliserait tantôt la quête initiatique d'une meilleure connaissance de soi, tantôt une renaissance métaphorique qui ne saurait s'accomplir autrement que par la confrontation des pulsions enfouies. À l'opposé, le cachot, du fait de son obscurité et de sa puanteur caractéristiques, incarne davantage les replis sombres de l'inconscient. Il est le symbole d'un enfermement mental pathologique, d'une mémoire habitée par des souvenirs traumatiques et d'un penchant sado-masochiste refoulé. L'élaboration d'un tel lieu communique l'image d'une psyché troublée, rongée par le remord, la punition de soi et la souffrance morale.

Ainsi, l'espace de la caverne-matrice promet-il un apaisement à valeur cathartique pour quiconque le traverserait, tandis que la descente symbolique dans les cachots signifie l'exploration des recoins les plus ténébreux de l'esprit, souvent aux prises avec ses propres abîmes. En fonction de la perspective adoptée, les deux espaces souterrains peuvent être synonymes de rétablissement psychologique ou de mépris de soi ; ils demeurent néanmoins des révélateurs éloquents quant à part de mystère qui habite la psyché humaine et la dualité qui le côtoie. Le lecteur des quatre romans constatera une

propension chez les personnages de Benfodil et de Mouawad à l'enfermement volontaire. Particulièrement pertinent est, dans cette optique, l'exemple de Marwan K. Pour la rédaction de son roman *Archéologie du chaos (amoureux)*, a fait le choix délibéré d'abandonner le confort du foyer familial en faveur d'un sous-sol lugubre, partagé avec son ami Nadim.

Jeudi 13 juillet, 5h30 du matin. Coup de barre. Pas moyen d'avancer. Je me suis encore roulé un autre joint. Je ne me sens pas bien. Je ne vois plus rien. Les lettres vacillent sous mes yeux. J'ai des serpents dans la tête. Je ne sais plus qu'est-ce que je suis en train d'écrire. Je ne cesse de penser à « IL ». Pourquoi ce silence radio ? L'air est irrespirable. Irrésirable. La piaule empeste le tabac rance. Je n'ai pas la plus petite parcelle d'intimité. Je n'ai pas la paix pour écrire. Quelle erreur que d'avoir ouvert ma Grotte à Nadim et sa bande. Je voulais tromper ma solitude et je me suis trompé de compagnie. Ils ne font que jaser, fumer et boire comme des porcs en croyant que c'est cela, un mouvement underground. Odeur de rats putréfiés dans la Cave. Pas moyen d'écrire. Pagaille générale dans la Cave. Les « Gens de la Cave » sont devenus « Les Gens de la Came »⁸. (Benfodil, 2008, p. 63)

Cet extrait, imprégné de significations symboliques, décrit un environnement étriqué et malsain, auquel le narrateur réfère moyennant un lexique fort évocateur. En effet, Marwan K emploie les termes de « Grotte » et de « Cave » pour désigner sa chambre, évoquant un espace souterrain confiné et replié sur lui-même. Plutôt que de communiquer l'image d'un refuge apaisant, le vocabulaire déployé rappelle davantage celle d'un antre étouffant et mortifère dans lequel l'air rendue irrespirable par la fumée des cigarettes et les autres vapeurs qui y planent (odeur de rats putréfiés). La description des lieux est par conséquent loin d'être celle d'une caverne-matrice, tant l'atmosphère dépeinte paraît empoisonnée et anxiogène. Néanmoins, la chambre de Marwan K est à l'image de son esprit ; lui-même avouera être enfermé dans les abysses de sa psyché troublée « J'ai des serpents dans la tête », perdant pied avec la réalité sous l'effet de la drogue et de l'environnement toxique. C'est pourquoi, la venue de sa « bande » d'amis dans ce lieu est explicitement vécue comme une violation intime, une intrusion désagréable qui a dénaturé ce cocon et l'a métamorphosé en un espace de désordre et de précarité.

La symbolique semble ici faire l'objet d'un renversement radical : au lieu d'offrir un cheminement initiatique et salvateur de la pensée, la descente dans ces grottes/caves incarne plutôt la chute, la dégradation, aussi bien physique que morale. Ce lieu cryptique autrefois intime devient finalement une geôle putride, miroir d'une intériorité tourmentée

⁸ L'italique est de l'auteur.

et perturbé. Sans doute, le protagoniste désire-t-il faire de cet espace personnel, le symbole visible de son désir d'auto-punition, voire d'auto-destruction pour l'amour qu'il ne parvient pas à avoir et pour la mère dont il a trahi la confiance. La chambre de Marwan K est également à l'image de ses pulsions meurtrières à l'égard de sa personne et de la personne de Kheira, la domestique qui entretenait une relation adultère avec son père. Pourquoi un fils de riche habiterait-il un endroit aussi insalubre ? Pourquoi avoir échoué son personnage, Yacine Nabolci, à un destin analogue ?

La cave en question (une cave-vigie comme l'appelait son ancien locataire) était occupée jadis par un poète un peu fou, petit, trapu, le crâne dégarni et la barbe hirsute comme pour narguer sa calvitie. L'ancien locataire de ce trou l'avait quitté à contrecœur, porté sur une civière, le corps inanimé, découvert au petit matin le 30 août 1973 gisant dans une mare de sang. L'illustre locataire en question n'était autre que Monsieur Jean Sénac, Yahia-El-Ouahrani de son nom arabe.[...] Il était écrit donc sur une foutue ardoise céleste que j'allais hériter de la piaule de l'auteur de *Matinale de mon peuple*, de *La Rose et l'Ortie*, de *Citoyens de beauté* et autre *Divân du Noûn* ; celui qui bravait le ridicule d'engager le beau en pleine saison des enfers pour en faire sa Vulgate envers et contre le Vulgaire, pour l'ériger en porte-parole dans *Poésie sur tous les Fronts*, son émission radiophonique hebdomadaire à Radio Alger dans les années soixante. (Benfodil, 2008, p. 125)

L'extrait ci-haut apporte une plus-value informationnelle quant à l'origine et à l'histoire trouble de la « Cave » qui sert d'abri à l'écrivain Marwan K et à son personnage Yacine Nabolci. Dans un premier temps, le narrateur nous apprend que cette cave a autrefois appartenu à Jean Sénac, le célèbre poète, décrit comme possédant une aura presque mystique (petit, trapu, barbe hirsute), évoquant la sagesse d'un moine ou d'un prophète. Le lieu avait possédait donc à l'origine une dimension quasi sacrée, celle d'un refuge dédié à la création poétique. Plus loin dans le texte, le lecteur découvre cependant que ce « fou » de poète a été retrouvé mort, baignant dans son sang, en 1973. Une telle information instaure d'emblée une atmosphère tragique et violente autour de cet espace, devenu comme souillé par un meurtre sanglant. Le contraste est frappant entre la vocation de sanctuaire littéraire et créatif de la cave, et son passé funeste de scène de crime, comme si la « vulgate⁹ » poétique que Sénac voulait y ériger avait finalement été ternie par la mort. Cette dualité acquiert une plus grande épaisseur lorsqu'on apprend, plus tard, que le narrateur « hérite » de ce lieu, à la fois relique et charnier, espace d'inspiration mais aussi de tragédie. Le choix du verbe « hériter » est loin d'être fortuit. En vérité, la

⁹ La vulgate désigne au sens propre la version latine de la Bible à partir du texte hébreu. Dans notre contexte, le terme vulgate est utilisé pour attribuer une dimension sacrée à la cave ainsi qu'à la poésie de Jean Sénac.

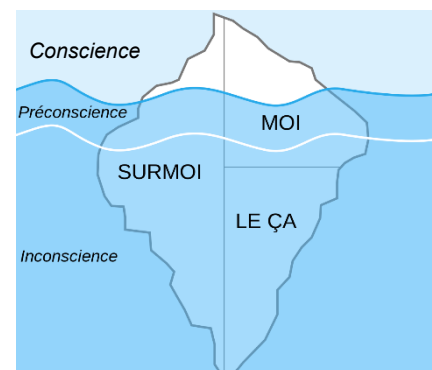
chambre-cave est une propriété de la famille de Marwan K, acquise il y a des années, pour sa valeur culturelle et poétique. Quant à Yacine Nabolci, elle lui a été offerte par une dame (sa propriétaire) qui admire ses écrits, voulant qu'il se consacre entièrement à l'écriture :

C'est une simple cave que mon défunt mari a eu la lubie d'acheter comme on achète une œuvre d'art ou une vieillerie réputée pour son intérêt historique à une vente aux enchères. Un dernier détail : tu n'auras pas à me payer un quelconque bail. Et qu'il soit entendu que c'est moi qui me chargerai de tes factures. Tout ce que je te demanderai en retour, c'est de te mettre au travail. En plus clair : ECRIRE. Il est grand temps de passer à l'acte, vous ne trouvez pas jeune homme ? Écrive, Yacine Nabolci ! Cela te guérira de la haine qui t'habite comme un vilain cancer du cœur. (Benfodil, 2008, p. 124)

La chambre-cave dans laquelle vivent l'écrivain et son personnage renfermait initialement la symbolique d'un refuge, d'une matrice pour la création qui a été profondément dénaturée par un événement tragique. Certes conserve-t-elle le charme premier de la poésie, mais elle renferme désormais une ambivalence sémantique dans laquelle la mort violente de Jean Sénac a su introduire une part d'épouvante.

2.2.3 L'onirisme : *No man's land*

Introduit dans les années 1960 par le psychanalyste britannique Wilfred R. Bion, le concept désigne un espace mitoyen qui se situe aux frontières indécises séparant le *moi* conscient du *ça* inconscient. Fortement inspiré par la métaphore Freudienne de l'iceberg, il décrit une zone hypothétique dite de transition, à mi-chemin entre la réalité extérieure et objective, et celle psychique et subjective du sujet. Dans son ouvrage, intitulé *Aux Sources de l'expérience*, Bion nous apprend à ce propos qu'« Il existe une zone d'expérience non formulée, une zone d'attente où les éléments



L'iceberg de l'inconscience et de la conscience selon la conception freudienne.

psychiques n'ont pas encore été suffisamment élaborés pour être utilisables dans la pensée raisonnée.» (Wilferd, 1979 [1962], p. 38). Le psychanalyste compare ladite zone à un rêve éveillé, au sein duquel les phénomènes psychiques reviennent à leur « l'état le plus primordial où il n'est pas encore possible de distinguer le dedans du dehors. » (Wilferd, 1979 [1962], p. 39). Le concept rend ainsi compte d'un espace psychique indéfini, ambigu, dans lequel interagissent et se confondent le conscient et l'inconscient, les

émotions et les pensées, les rêves et la fantasmes qui relèvent à la fois du domaine du moi et du ça¹⁰.

Le vent souffle en rafales. Il m'arrache les yeux. Me rend aveugle. Je continue tout de même à marcher, mais ce n'est plus moi qui marche. L'hôpital est là. Quelque chose en moi m'y conduit. Ma vie au complet. Je sais qu'elle a été pensée pour me mener aujourd'hui en cet endroit. [...] Trop d'accélération qui me porte depuis si longtemps. La Terre qui se met à tourner en sens inverse. Cyclone, tempête et fin du monde. Je traverse la dernière rue. Je la traverse. L'hôpital est là. Je suis Perceval la blessure au cœur qui revient vers la forteresse. Arthur meurt et je n'ai pas trouvé le Graal. Mes mains ne tiennent rien. Elles sont crispées au fond de ma poche. Et j'avance la tête baissée, le corps courbé dans les brusques risées du vent contraire. Le jour est loin. Il fait tellement froid que je n'arrive plus à voir. Peut-être qu'il fait jour. Je n'en sais rien. (Mouawad, 2002, p. 221)

Le narrateur dépeint ici un aspect de la psyché tourmentée de Wahab qui rend visite à sa mère mourante. Plusieurs éléments à valeur symbolique sont décelables dans cet extrait, tous en rapport avec le concept psychanalytique de Bion. Les forces déchaînées de la nature (vent en rafales, cyclone, tempête) traduisent le chaos intérieur du personnage où les repères permettant de distinguer la réalité du fantasme deviennent flous « Je n'arrive plus à voir. Peut-être qu'il fait jour. Je n'en sais rien ». Celui-ci traverse le trajet vers l'hôpital de manière inconsciente ; ses mouvements musculaires, bien qu'il n'en soit vraisemblablement conscient, paraissent s'effectuer indépendamment de sa volonté : « ce n'est plus moi qui marche. Quelque chose en moi m'y conduit ». L'état psychique dans lequel se trouve Wahab est similaire à celui décrit par Bion, se situant à la lisière du conscient et de l'inconscient sans relever de manière précise de l'un ou l'autre de ces domaines. De surcroît, la référence au personnage légendaire de Perceval et à l'objet mythique du Graal inscrit sa démarche déambulatoire dans l'archétype arthurien des périples initiatiques qui ont pour objet un mystère inaccessible : « Je n'ai pas trouvé le Graal ». Enfin, la condition physique de Wahab se fait l'écho de sa psyché meurtrie ; la dernière phrase souligne son immersion complète dans la confusion de l'entre-deux : « Le jour est loin. Il fait tellement froid que je n'arrive plus à voir ». À travers sa vision trouble, apparaît alors limpide une déconnexion totale du réel qui donne lieu à un

¹⁰ Tel que le montre la figure, **Le ça** : est la partie de notre inconscient qui est responsable de nos désirs. Autrement dit, c'est la partie qui dit clairement : « je veux ça, maintenant ! ». **Le surmoi** : représente les codes sociaux, religieux, éthiques, etc. qui contrôlent la vie de l'homme et lui dictent comment bien se comporter. Il dit en quelque sorte : « non tu ne peux pas faire ça, c'est puni par la loi ! », par exemple. **Le moi** : est la partie raisonnable de notre inconscient et qui sait faire l'équilibre entre les désirs du « ça » et les directives du « surmoi ». L'image que donne l'homme de lui en étant en pleine conscience, c'est la décision du « moi ». (Temhachet, 2021)

assemblage confus de pensées, d'émotions, et de perceptions indistinctes, reflétant une descente angoissée aux confins d'un inconscient obscur.

J'aurais aimé qu'elle crève sans bruit. Crise cardiaque ou thrombose, noyade ou accident d'auto. Quelque chose de sec, de net, définitif du premier coup. Sans symptômes avant-coureurs, ni traitement, ni chimio, ni radio, ni rien, ni merde. Pas de temps qui passe. À peine le temps de dire ouf. Faut être orgueilleux pour mourir d'un cancer. C'est long. C'est chiant et ça fait chier. Je le sais. Combien de fois merde, elle m'a appelé en hurlant en pleine nuit : Wahab. Wahab? Et moi d'un coup, arraché au sommeil, ramené d'un geste sur le continent de la conscience, enlevé des bras de l'oubli, j'arrivais dans sa chambre. Les autres dormaient. Mon père ronflait. Quoi? Quoi ? Qu'est-ce qu'il y a? J'ai mal, Wahab ! Où ça? Mal. Dieu, j'ai mal. Où tu as mal? J'ai mal. On tournait en rond et moi je ne savais plus si j'étais endormi ou éveillé. Depuis quelque temps, elle avait investi mes nuits et je rêvais qu'elle m'appelait et que je me levai. (Mouawad, 2002, p. 222)

Les moments que ressasse Wahab dans cet extrait sont ceux d'une expérience hautement traumatique : assister à la longue agonie de sa mère a immanquablement marqué son esprit (déjà troublé) de séquelles indélébiles. Le souhait pensé mais non articulé de la voir s'éteindre rapidement reflète toute la violence dont s'est accompagné le processus lent et douloureux de mort par le cancer. Si bien que les gémissements de sa mère l'arrachent constamment à l'oubli temporaire que lui procure sommeil pour le lui faire retrouver, encore et toujours, une réalité amère, toute faite de douleur et de souffrance. Ce perpétuel va et vient que le personnage effectue entre l'état de veille et l'inconscience du sommeil l'entraîne dans une région indéfinie de sa psyché, aux contours nébuleux. En effet, le souvenir obsessionnel de sa mère, de ses deniers jours passés dans la douleur hante ses nuits et occupe sa pensée. Wahab se voit alors pris dans un processus d'indistinction psychique qui confond la réalité objective et les fantasmes: le *No man's land*. Certainement, l'insoutenable agonie de la figure maternelle récemment retrouvée a-t-elle déplacé, voire aboli, chez lui les frontières entre le *moi* conscient et le *ça* inconscient, le précipitant dans les replis les plus incertains de son esprit.

En guise de récapitulation, l'expression symbolique à la fois riche et complexe dont Mouawad et Benfodil investissent les lieux de leurs romans témoigne de l'influence que peuvent exercer les éléments spatiaux sur l'imaginaire de l'Homme. Tantôt refuges protecteurs, tantôt antres lugubres ; matrices inspiratrices ou, au contraire, abysses obscurs, ils sont le cadre privilégié dans lequel se déroulent les mécanismes énigmatiques de la psyché. À travers les sinuosités déroutantes des paysages sylvestres et au sein des abîmes sombres des caves souterraines, l'inconscient se donne à lire tel un livre ouvert, avec la somme des peurs, des angoisses et des blessures qu'il recèle. Le concept bionien

du *No man's land* offre dans cette perspective un prisme d'analyse fertile, propice à l'exploration des territoires indécis de l'esprit où s'entrecroisent et se confondent la réalité et le fantasme. Cela dit, bien que ces espaces, peut-être purement métaphoriques, soient le théâtre privilégié d'une condition humaine tragique, ils offrent également, à qui veut bien la saisir, l'opportunité d'une renaissance salvatrice. L'Histoire de la philosophie, de la littérature et de la psychanalyse nous apprend effectivement que la voie du salut passe parfois par celle d'une confrontation douloureuse, néanmoins nécessaire des conflits intérieurs. C'est pourquoi, l'expression artistique en général et l'écriture en particulier se prêtent particulièrement bien à la réalisation de ces quêtes initiatiques qui permettent d'appivoiser les blessures du passé et de fonder les bases nouvelles d'une existence différente. À ce titre, tout processus créateur devient tant un puissant exutoire à valeur cathartique qu'un instrument de guérison, à même de conjurer par la pensée le mal des traumatismes et la douleur de la perte.

3 Le dépassement du Mal par l'écriture et les arts

Depuis les époques les plus reculées, les artistes ont fait appel à la force conjuratrice de leur imagination pour sonder les profondeurs abyssales de l'âme humaine et faire face aux épreuves ardues de l'existence. Devant la part de souffrance inhérente au monde, devant l'injustice et la cruauté qui lui sont consubstantielles, l'art s'est toujours offert en exutoire salubre, permettant d'exorciser le Mal en lui conférant une existence esthétique. Au 18^{ème} siècle déjà, Montesquieu composait à ce propos n'avoir « jamais eu de chagrin qu'une heure de lecture n'ait dissipé ». En effet, par le truchement des mots et des images, les artistes parviennent à octroyer une voix, même d'emprunt, aux victimes, à accomplir leur mission testimoniale et à préserver la mémoire des tragédies l'Histoire. Camus dirait dans cette perspective que « Mal écrire, c'est se complaire dans le malheur. » (Camus, 1962). À l'inverse, bien écrire permet d'affronter le malheur, de le comprendre, de le transcender. Tout geste créateur véhicule donc dans ses traits une promesse de résilience, dans laquelle la beauté triomphe toujours du désespoir.

Dans *Body Writing*, le personnage de Mounia semble avoir offert une deuxième vie à son défunt mari par la lecture de ses écrits intimes. À l'origine, cet acte de violation à l'égard de l'intimité de son conjoint émanait du désir tacite de le voir ressusciter l'espace d'un ouvrage, d'un chapitre, d'une page. Cependant, la douleur éprouvée à la lecture des journaux de Fatimi rivalisait d'intensité avec celle de sa disparition. Dès lors, transcender les maux de la perte devenait un impératif véritablement vital pour la veuve qui s'efforçait de rester en vie pour sa fille. C'est au milieu de ce chaos existentiel que l'écriture s'est avérée salvatrice, lui offrant la possibilité d'une catharsis à la fois créatrice et libératrice. Mounia entreprend alors l'écriture d'un contre-journal personnel, en réponse à celui de son époux. Certes, ses penchants littéraires soudains contrastent fortement avec ses goûts artistiques de jadis ; elle qui captivait le monde de ses photos, le beau et l'affreux, le joyeux et le morose. Cependant, face à l'amertume de la mort, la photographie n'a été d'un secours aucun, car elle permet de saisir le moment sans le raconter, de figer les êtres sans les faire parler.

Mounia qui éprouvait le besoin instant d'avoir une conversation bilatérale, est parvenue à se délester, grâce à l'écriture, du chagrin qui se dressait en rempart devant tous ses projets orientés vers l'avenir. Dans la première partie son roman *Je*, dont le titre est déjà suffisamment significatif, elle substitue au pronom de la deuxième personne du singulier

(tu) qu'elle employait dans ses dialogues imaginaires avec Fatimi, celui de la troisième personne (il) qui vient marquer de ses deux lettres le deuil, l'abandon, le lâcher-prise libérateur. D'un simple geste de la plume, c'est toute l'existence du défunt époux qui se voit poser un point final. Sa présence spectrale ne relève désormais plus que de l'ordre du souvenir ; un souvenir persistant, certes, mais qui a été dépossédé de sa puissance pétrifiante, paralysante. La veuve retrouvera plus tard sa passion endormie pour la photographie, dans un dénouement fort symbolique : sa courte aventure scripturale qui lui permettait de maintenir un certain lien avec son passé a finalement cédé le pas à la photo qui s'ancre davantage dans l'instant présent.

Dans *Visage Retrouvé*, le personnage de Wahab connaît un développement analogue. L'adulte toujours enfant, à la recherche du visage perdu de sa mère, n'a pas vu s'accomplir sa quête tel que le suggère le titre du roman. Cependant, grâce à la peinture il est parvenu néanmoins, des années plus tard, à en reconstruire la mémoire égarée.

Avec les années, le silence s'est transformé en couleurs étalées avec colère sur la toile de mes vertiges. Tableaux où j'ai tenté de retrouver d'abord la forme des visages aimés et perdus, puis leur poésie et leur colère et leurs chagrins, tableaux. Par centaine où des espaces se sont éveillés avec des fracs de bleu en mille nuances, faisant de l'aventure de la beauté une plongée au cœur même de la violence et de la peine de ce qui avait rendu mon existence ennuyante. Les années ont passé. (Mouawad, 2002, p. 248)

Cet extrait montre la transformation positive induite par l'art sur l'esprit troublé de Wahab. En effet, la peinture a su métamorphoser son silence initial, synonyme de vacuité et de souffrance silencieuse, en une expression jaillissante de couleurs qui se dessine sur ses toiles vierges. Les tableaux de Wahab, au-delà leur valeur artistique, sont devenus pour lui source de catharsis, lui permettant de canaliser les sentiments de chagrin et de colère accumulés devant une absence déchirante. Telle une véritable quête, chacune de ses toiles dessinent les traits d'un désir viscéral ; celui de retrouver les visages d'êtres chers, d'immortaliser à coups de pinceau leur poésie, leur beauté et leur souvenir. C'est comme si Wahab entendait par ses jets de couleurs raviver l'essence de ces personnes disparues, reproduire morceau par morceau toute la complexité de leur existence. À cet égard, l'art s'apparente à une aventure paradoxale de la beauté, une authentique plongée au cœur de la violence et des meurtrissures de l'artiste, où les couleurs, en particulier le bleu en mille nuances, s'emploient à conjurer la noirceur et la tristesse. Grâce à la peinture, le personnage connaît une véritable renaissance, une reconstitution de son moi

intérieur qui passe nécessairement par une sublimation du chagrin, une réhabilitation de la beauté qui retrouve désormais son chemin à travers l'ennui initial.

« Que fais-tu de ta vie Wahab ? »

- De la peinture, maman.

- Mais ton métier.

- Je vais peindre. Faire de la peinture.

- Qu'est-ce que c'est encore que ces histoires ?

- Ce ne sont pas de histoires, ma mère. Des portraits.

- Des portraits, quel portrait ? De quoi tu parles ? Portrait de quoi ?

- De toi ... de ton visage ... pour me souvenir ... ne pas t'oublier ... je vais peindre.

[...] Aurait-elle pu comprendre que ce que je lui offrais-là était une forme de réconciliation ? Un espace pour nous retrouver. (Mouawad, 2002, pp. 248-249)

Dans l'extrait ci-haut, Wahab, encore hanté par les souvenirs traumatiques de la guerre, entreprend une quête à la fois artistique et existentielle, dont l'objectif est de retrouver le visage oublié de sa mère, figure métaphorique du Liban. Incapable de s'en remémorer les traits, ce dernier tente de les reconstituer dans un effort inlassable, donnant lieu à une pléthore de portraits et de paysages qui reproduisent chacun une brîbe de sa mémoire. Chaque toile devient alors le signe d'une recherche désespérée, souhaitant figer par la peinture les traces volatiles d'une mémoire en déclin. Les œuvres de Wahab, loin de n'être que de simples images, recèlent une partie de son histoire personnelle en même temps qu'un fragment de l'Histoire du Liban. À travers cet élan créatif acharné, le personnage espère reconstituer une essence perdue, conjurer la menace de l'oubli et recréer un espace de réconciliation où mère et fils se retrouvent enfin. La peinture permet-elle ainsi d'entretenir le fil ténu qui relie encore Wahab à celle qui lui fut arraché (sa mère-patrie), et d'opérer une renaissance cathartique qui le libérera (définitivement ?) des traumatismes indicibles de la perte.

Arrivés à ce stade, il devient nécessaire d'apporter un éclaircissement par rapport au personnage de Yacine Nabolci. En effet, si nous affirmons, depuis le commencement de la présente thèse, qu'il n'est autre que le double transparent de son créateur Marwan K, nous n'avons à aucun moment fourni d'explications quant au pourquoi de la rédaction de son roman *Archéologie du chaos (amoureux)* (dont Nabolci est justement le personnage principal). En réalité, ce roman en abîme est davantage un journal intime pour son auteur, un recueil *maquillé* de ses confessions, dans lequel il a trouvé refuge. Sans doute, désirait-il fuir entre ses lignes le chagrin et la misanthropie dont s'accompagnent sa propension naturelle à la solitude et son physique peu flatteur. Marwan K a élaboré

dans son roman un univers différent, en opposition diamétrale avec le sien, au sein duquel il s'est octroyé les privilèges d'un visage attrayant, la chaleur d'une famille moyenne et la présence d'une mère aimante. Le père a cependant conservé sa nature odieuse. Il semblerait que même dans la fiction son fils s'avère incapable de lui accorder son pardon. Du reste, l'écriture paraît avoir rempli sa vocation première d'évasion, mais la réalité amère a fatalement rattrapé le personnage qui a insufflé à son monde rêvé les fragments autobiographiques les plus traumatisants. Lui, qui espérait réinventer l'amour s'est paradoxalement vu réinventer la haine ; la tasse ne déborde en effet que de ce dont elle est pleine. Marwan a projeté sur son personnage la gangrène de ses hantises qui ont causé sa mort inéluctable. Mais, peut-être, la mort est-elle la seule forme de repos qui soit permise à un être profondément pessimiste, imbibé de la philosophie de Cioran qui disait vouloir être libre, « éperdument libre. Libre comme un mort-né. » (Cioran, 1973).

L'écriture en particulier et l'expérience artistique en général se sont révélées d'un secours inespéré pour les protagonistes des quatre romans. Néanmoins, la présence d'un catalyseur puissant a été nécessaire pour le déclenchement de leur inspiration. Telle une véritable muse, l'amour, à la fois intense et perturbant, a été le facteur commun qui amorcé les périples initiatiques et a rendu possible la renaissance symbolique de certains personnages. Ceux qui s'y sont attachés se sont vus accordé une deuxième chance, tandis que ceux qui l'ont perdu, ont égaré avec son souvenir leur raison d'être.

Avec Marie, jamais je n'ai eu peur de voir apparaître la femme aux membres de bois. Au milieu de la nuit, au sortir de quelques cauchemars, il m'arrive de la réveiller.

- Marie, Marie ...

-Quoi?

-Tu m'aime?

- Dors! (Mouawad, 2002, p. 220)

Dans cet extrait, le narrateur met en exergue l'aura protectrice dont le sentiment d'amour inconditionnel enveloppe l'individu. Arraché au répit du sommeil par ses cauchemars persistants, Wahab réveille Marie pour se rappeler son affection protectrice qui le préserve de ses démons intérieurs. La réplique laconique de cette dernière traduit moins un rejet que le caractère évident de la réponse car, c'est justement grâce à son amour que Wahab s'est affranchi des spectres de son passé. Les sentiments de sa conjointe sont tel un sanctuaire impénétrable, une promesse permanente de protection à l'égard d'un cœur meurtri et en mal de repos.

À l'instar de Wahab, Yacine Nabolci dans *Archéologie du chaos* a, lui aussi, été investi de sentiments amoureux qui lui ont fait voir la vie sous un angle nouveau, distinct de celui que lui reflétaient ses tendances misanthropes, ses problèmes familiaux et la philosophie pessimiste : « Avec Amina, j'apprenais à appréhender le monde avec des nuances, et à déceler dans la gamme des sentiments humains une infinité de nouvelles tonalités. De nouvelles pigmentations. » (Benfodil, 2008, p. 155). De son côté, bien que la mort l'ait privée de l'amour de son mari, Mounia, la veuve de *Body Writing* a trouvé le réconfort nécessaire à son deuil grâce à la tendresse bienveillante et accueillante de sa fille Neila. De même, le personnage de Wahhch dans *Anima*, a comblé le vide laissé par sa femme par l'affection des bêtes : le chien Mason-Dixon-Line, pour ne citer que lui, lui témoignait un attachement et une loyauté indéfectibles. Enfin, Marwan K avait fait de l'amour de sa cousine *IL* sa seule raison de vivre, si bien que la mort de cette dernière pendant la guerre du Liban a enclenché le compte à rebours vers son propre suicide.

Il devient patent, à l'aune de ces analyses, que l'écriture, le théâtre et la production artistique en général sont pour Benfodil et Mouawad l'extension d'une âme tourmentée. Dans leurs romans, les deux auteurs semblent conjuguer leurs talents avérés de metteurs en scènes avec une maîtrise singulière du verbe, en vue d'une forme d'expression qui se veut à la fois *autofictionnelle et autobiographique*¹¹. L'alchimie d'un tel amalgame confère à leurs écrits la force du verbe nécessaire, d'abord pour dire le Mal, mais aussi pour le transcender en prêtant une parole à tous ceux qui, longtemps, ont été réduits à un silence assourdissant. Mouawad exprimera ce besoin véritablement vital de création avec ces mots :

Je crois que l'écriture pour moi ça a été aussi une déchirure, parce que tous les personnages que j'ai pu créer sont tous des personnages principaux issus secrètement (ce n'est pas dit mais un libanais ne s'y tromperait pas) des personnages qu'on m'a appris à détester quand j'étais enfant. Dans *Anima* c'est un palestinien, dans *Tous Des Oiseaux* c'est des israéliens, dans *Incendie* c'est des sunnites, dans *Littoral* c'est des chiites. Donc, j'ai fait de ces personnages qu'on a voulu me faire détester, j'en ai fait des vecteurs de l'émotion. C'est eux qui bouleversent le public. C'est eux qui bouleversent et non pas ceux de ma communauté. (Mouawad, 2024)

¹¹ Autofictionnel pour Benfodil dont on dispose de peu d'éléments pour affirmer que certains faits racontés sont issus de sa vie à lui, car il a affirmé dans un interviewe qu'il puise dans sa vie sans pour autant mentionner dire quels faits au juste. Autobiographique pour Mouawad car il raconte clairement dans un interview les faits qu'il a empruntés à son vécu pour en faire des produits artistiques (comme l'histoire de l'attentat sur l'autobus, il était témoin et il avait 7 ans. L'exil du Liban en France puis au Canada, etc.)

Mouawad aborde ici un aspect essentiel de sa démarche créatrice et de son projet littéraire : réattribuer une voix et une part d'humanité aux *ennemis* désignés de son enfance. L'auteur et metteur en scène reconnaît d'emblée que l'écriture a été pour lui synonyme de déchirure, une rupture nécessaire avec les injonctions et les préjugés qui lui ont été inculquées dès son plus jeune âge. Ses personnages principaux ont ceci en commun qu'ils sont tous issus des communautés qu'on lui a autrefois appris à mépriser. Se refusant de perpétuer cette haine aveugle et stérile, Mouawad a fait le choix éclairé de faire des palestiniens, des israéliens, des sunnites et des chiites, ce qu'il appelle *des vecteurs de l'émotion*. En plaçant ces figures aux antécédents conflictuels au cœur de ses récits, il leur redonne une parole, une intériorité et une profondeur humaine qui les arrachent aux poncifs des discours préétablis. Son propos soutient qu'en dépit des stigmates, seuls ces personnages possèdent en réalité la capacité de bouleverser le public. En rendant tangible leur part scotomisée d'humanité, Mouawad entend renverser tous les préjugés et, par là même, obliger le spectateur à s'identifier à cet Autre qu'il considère comme son ennemi. Derrière ses mots, transparait une volonté profonde de dépasser les conflits hérités, de transcender la logique mortifère des antagonismes communautaires par la puissance cathartique du théâtre. En rendant familiers ces *étrangers* pré-désignés, Mouawad confronte son lecteur tout autant que son public à sa part d'altérité et semble ainsi le convier au dépassement des peurs et des haines infondées.

Je crois que dans cette acte de parler « pour parler », pour celui qui ne peut plus parler. Pas parce qu'il est mort, mais parce qu'il est sans voix, parce qu'il est interrompu. Ça je crois que ça a été la bouffée d'oxygène pour moi. Étrangement ça a été faire parler, ceux qui ne peuvent pas parler qui n'arrive plus à parler. C'est pour ça que le rapport à l'émotion, le rapport à la colère, le rapport à la rage, le rapport à l'énergie dans le théâtre que j'essaie de faire et crucial, sinon je ne le ferai pas. (Mouawad, 2024)

Poursuivant son discours, Mouawad évoque ici le lien profond et crucial qu'il entretient avec l'écriture théâtrale. Loin de se restreindre à un simple exercice artistique, le théâtre relève pour lui de l'ordre du besoin vital, lui offrant la possibilité d'octroyer une parole à ceux dont la voix a été occultée, ceux qui ont été oubliés ou relégués aux marges du dicible. Dans ses écrits, aussi bien que dans ses pièces, Mouawad se fait le porte-parole éloquent des opprimés, des marginaux de l'humanité et de l'Histoire pour lesquels, il persiste à nourrir l'espoir ambitieux de voir un jour brisées les chaînes muettes de l'injustice. La force de son théâtre tient justement de sa volonté à offrir une figuration crue des émotions les plus viscérales : colère, rage, remords et chagrin sont exprimées

avec la même force brute de leur jaillissement pour se faire, autant que possible, l'écho de l'humaine condition. C'est donc une véritable mission humaniste qui sous-tend l'œuvre de Mouawad : une urgence de dire le mal et un besoin de restaurer la dignité, sans laquelle son art serait dépourvu d'essence.

Appuyée par ces témoignages, notre analyse a permis de mettre en lumière l'apport substantiel de l'écriture et de l'art, de manière générale, dans le dépassement du Mal inhérent à la condition humaine. Face aux souvenirs traumatiques, à la douleur de la perte et à l'absurdité de la violence, les artistes, réels ou fictifs, ont de tout temps quêté refuge dans leurs plumes, leurs pinceaux et leurs scènes, à la recherche d'un espace d'expression cathartique. Pour ces êtres en mal d'unité, l'art a été l'exutoire privilégié de leurs hantises, leur offrant la possibilité d'exorciser les spectres d'un passé tourmenté et de poser les balises d'une existence nouvelle. Outre cette dimension libératrice, les artistes ont également su faire de leurs créations un vecteur de résilience, de renaissance symbolique, mais surtout d'espoir, tous nourris par l'aura protectrice d'un amour inconditionnel. En effet, s'il demeure vrai qu'une part de Mal habite tout un chacun, l'affection, qu'elle soit filiale, fraternelle ou conjugale, recèle la promesse d'un demain meilleur. De même que leurs personnages, Benfodil et Mouawad ont été en mesure de faire germer les graines de la beauté dans les cendres du désespoir. Avec la force marquée du verbe, la fraîcheur des coloris et les émotions vives qu'ils ont su insuffler à leurs œuvres, les deux auteurs sont parvenus à transcender le mal qui les gangrenait, ouvrant une voie vers la réconciliation avec le passé et une plus grande compassion envers leurs semblables.

Ce dernier chapitre nous a permis de mettre en lumière la contribution des œuvres romanesques de Mustapha Benfodil et de Wajdi Mouawad à la compréhension littéraire du Mal dans ses diverses et complexes manifestations. Grâce à une maîtrise avérée des genres narratif et dramatique, enrichie d'une inventivité scripturale remarquable, les deux auteurs ont su conférer une forme et prêter une expression à ce qui naguère relevait de l'ordre de l'ineffable ou de l'indicible. Leurs textes attestent en effet d'une alchimie créatrice novatrice, convoquant l'amalgame subtil entre réalisme et onirisme et ouvrant la voie vers une exploration inédite de la psyché de l'Homme. *Anima*, *Archéologie du chaos*, *Body Writing* et *Visage Retrouvé* élargissent indubitablement les horizons de nos appréhensions qui acquièrent désormais une profondeur nouvelle, plus viscérale, érigeant la littérature en un terreau fécond pour la figuration de la souffrance, des traumatismes et de la part de violence inhérente à la condition humaine.

L'aptitude établie de la littérature à scruter et à transcender cette notion de Mal a été le fil conducteur de notre réflexion qui s'articule autour de trois axes principaux. Le premier s'attache à élucider la dynamique de représentation animiste à l'œuvre dans notre corpus, notamment les différents procédés d'anthropomorphisme et de thériomorphisme qui concourent à incarner le mal sous les traits familiers d'êtres humains ou d'animaux. Le deuxième axe est, quant à lui, consacré à mise en examen de la dimension symbolique qui semble imprégner l'atmosphère des quatre romans : des figures parentales archétypales aux divers espaces oniriques, l'inconscient investit l'univers diégétique d'une épaisseur sémantique sous-jacente afin de la faire, autant que possible, le reflet d'une intériorité troublée. Le dernier axe, enfin, se voue à expliciter la manière dont l'expression artistique, dans toutes ses formes, ouvre la voie à une renaissance cathartique, offrant à des âmes en mal d'unité la possibilité de transcender les maux qui les habitent et d'esquisser les contours d'une existence nouvelle. Cette structure tripartite embrasse toute la complexité des stratégies, à la fois scripturales et narratives, déployées par les deux auteurs en faveur d'une représentation palpable du Mal, autant que de la force créatrice qui permet de le conjurer.

Outre ces incarnations saisissantes, les quatre romans véhiculent dans leurs traits une réflexion à caractère méditatif quant aux origines nébuleuses du mal, dont ils nous apprennent qu'elles tiennent tant de facteurs socio-politiques que de préoccupations purement intimes. Dans cette perspective, les figures parentales deviennent les archétypes de la souffrance, l'écrin symbolique des traumatismes et des conflits intérieurs de leurs

enfants. Sans doute, une telle pluri-dimensionnalité représentative entend-elle communiquer au lecteur la nature insidieuse et protéiforme du Mal qui insinue sa présence, voire son omniprésence dans tous les aspects de la vie. Devant une thématique aussi complexe et évasive, la littérature offre aux auteurs les latitudes discursives de la fiction qui délestent le produit résultant du souci d'authenticité auquel sont soumis les essais et ouvrages philosophiques, par exemple. Devient alors envisageable une plus profonde exploration de l'esprit humain, faisant des textes un véritable témoignage sur la puissance des mots et la force libératrice de l'art.

À travers cette rencontre crue avec les spectres polymorphes du Mal, les œuvres de notre corpus se donnent à lire telle une mise en garde vibrante contre l'attitude d'aveuglement volontaire que l'être humain adopte souvent devant la souffrance de ses semblables. Face aux maux de l'existence, les quatre romans confrontent tout un chacun à la part d'altérité qui lui incombe, le conviant à davantage de compassion envers les plus faibles et à davantage de nuances dans ses jugements moraux. En filigrane, Benfodil et Mouawad exhortent leurs lecteurs à la résilience, cette aptitude humaine à renaître des cendres du désespoir grâce à la force enchantresse de la création artistique. Ainsi, si le mal occupe une place aussi prépondérante dans leurs écrits, c'est certainement pour mieux rappeler que la clarté du jour est d'autant plus éclatante après l'obscurité de la nuit.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au terme de notre investigation, nous osons espérer être parvenu à fournir des éléments de réponses au questionnement qui en est à l'origine. Nous nous sommes proposé dans ce travail d'interroger la pluralité des stratégies scripturale, discursives et artistiques mises en œuvre dans les romans de Mustapha Benfodil et de Wajdi Mouawad afin de faire parler le Mal et de lui donner une forme, par le biais de l'art et surtout de la littérature, notamment lorsque celle-ci excède les frontières du représentable en exploitant son potentiel pour tenter de saisir l'indicible, aux confins de l'humain. C'est la récurrence des thèmes de la violence, des guerres, et des traumatismes du passé dans les écrits de Benfodil et de Mouawad qui ont suscité chez nous l'intérêt pour la mise en examen de la notion du Mal et de son caractère à la fois représentable et représentatif. La structuration de notre travail en quatre chapitres denses et éclairants, a pour but de proposer un cheminement progressif de notre réflexion qui était d'étudier le processus de subjectivation du Mal dans les romans de notre corpus, en partant d'une analyse d'éléments moins subjectifs vers une analyse d'éléments plus subjectifs. En plus de l'analyse des stratégies qui permettent de conférer forme et voix au Mal, cette thèse s'est fixée comme objectif de présenter le Mal comme en une force tantôt créatrice, tantôt destructrice de des valeurs humaines et de l'identité individuelle surtout quand celle dernière se trouve déjà troublée et perturbée.

À travers une pluralité d'approches analytiques, conjuguant l'apport des perspectives narratologique, thématique, textuelle, discursive et formelle ; notre travail a pénétré les différentes strates du Mal, pour mettre en exergue sa matérialisation dans les récits, sa manifestation symbolique, et son incarnation dans le cadre de l'acte créatif littéraire afin de sonder la volonté des auteurs de le subjectiver et de corporiser l'indicible. Par ce prisme analytique, le Mal est appréhendé à travers ses manifestations externes (guerres, conflits politiques), ses implications internes et profondes (folie, douleurs liées au passé), qui influençant inévitablement l'évolution psychologique et sociale des personnages et par la même occasion, influencent systématiquement la constriction du tissu narratif des romans à l'étude.

Nous avons émis, au début de notre investigation, une première hypothèse supposant que Mustapha Benfodil et Wajdi Mouawad, par le biais d'un style d'écriture singulier, s'érigeraient en véritables archéologues du Mal, en ce sens où ils exhameraient les couches de violence et de souffrance enracinées dans les mémoires à la fois individuelles et collectives. Leur objectif serait donc de mettre au jour ce qui a été refoulé

ou tu par des personnages meurtris de souffrance, au sein d'une entreprise scripturo-narrative qui entend opérer une authentique subjectivation du Mal. C'est pourquoi, nous avons procédé dans un premier lieu à une étude archéologique de celui-ci, en quête de ses origines profondes, ancrées dans les hantises de la mémoire, de l'exil et de la mort. Le principal enjeu a été de mettre en exergue la façon dont il insinue sa présence insidieuse, voire son omniprésence au cœur des récits étudiés. Dans l'univers romanesque de Benfodil et de Mouawad, le jeu d'oscillation savamment élaboré entre la représentation collective du mal et l'expérience individuelle traduit la capacité des deux auteurs à transformer leurs souvenirs traumatiques propres et ceux de leurs personnages en un dialogue intime avec le passé.

En effet, dans le premier chapitre, nous avons d'abord examiné les dynamiques d'historicisation et de personnalisation du mal. Ces processus sont opérés via un ancrage historique de celui-ci au sein des tragédies nationales algériennes et libanaises, ainsi qu'un travail savant de superposition, unissant des fragments autobiographiques à d'autres purement fictifs, en vue d'une résonance à la fois intime et universelle du concept. Dans cette optique, le recours à l'anamnèse, en tant qu'exercice volontaire de remémoration, traduit le désir tacite d'affronter les traumatismes refoulés du passé et d'effectuer par la mémoire un véritable exorcisme, tant individuel que collectif, des douleurs existentielles. Nous avons ensuite interrogé la manière dont les notions de temps et de mort façonnent les œuvres de notre corpus : le contact de la mort induit chez les personnages une crise temporelle et identitaire profonde qui les plonge dans un espace de *non-temps*, uniquement peuplé de souvenirs. Outre ce souci de représentation, l'écriture de Benfodil et de Mouawad paraît aspirer à une certaine délivrance, accessible par la seule puissance libératrice des mots. Leurs œuvres sont ainsi le théâtre d'une confrontation à valeur cathartique avec la part d'ombre inhérente à l'humanité, offrant au lecteur une expérience de lecture immersive au cœur des dimensions atemporelles créées par le Mal, telles que le deuil, l'exil et la folie.

Notre deuxième hypothèse supposait une expression du mal au sein de notre corpus qui adopterait des stratégies narratives et scripturales particulières, défiant les frontières de la représentabilité. Auquel cas, les deux auteurs recourraient à des techniques comme l'analepse, l'ellipse et la fragmentation qui leur permettraient de suggérer l'indicible sans le définir, de le dépeindre sans le circonscrire. C'est pourquoi, le deuxième chapitre de notre travail s'est voué à interroger la manière dont Benfodil et Mouawad adaptent la

forme de leurs textes à leur conception fort subjective du Mal, notamment à travers une poétique du morcellement qui se veut reflet d'une réalité désordonnée. En effet, les deux auteurs paraissent privilégier l'approche fragmentaire en raison d'un parti pris historique, sociologique et idéologique qui leur dicte l'impossibilité d'une quelconque appréhension globale de la vie car fondée avant tout sur des principes de désunion et de cassure. L'écriture fragmentaire enrichit les interrogations existentielles d'une plus-value esthétique qui tend à approfondir l'exploration du Mal et de l'humaine condition. En proposant des intrigues aux traits épars, Benfodil et Mouawad semblent exiger le concours actif de leurs lecteurs, conviés à prendre activement part à la construction de sens, au sein d'un processus de lecture résolument interactif. Au-delà sa fonction ornementale, la fragmentation entend influencer jusqu'à la réception de l'œuvre en opérant une véritable redéfinition du statut du lecteur, désormais co-auteur.

À côté de cette étude strictement formelle, notre analyse a également permis de mettre en exergue la fonction cathartique et libératrice de l'écriture. La littérature, conçue tel un espace de confrontation, voire d'apprivoisement du Mal, a démontré l'apport salvateur de la création artistique dans la compréhension, l'acceptation et le dépassement des aspects les plus obscurs de l'être. Loin de se restreindre à une simple entreprise de représentation, les quatre romans développent des réflexions complexes et des méditations profondes sur une renaissance spirituelle rendue possible, impliquant tant les personnages que leurs créateurs. Le troisième chapitre de notre travail s'est en effet appliqué à analyser la théâtralité du Mal, autrement dit la pluralité d'éléments théâtraux convoqués en vue d'une expression subjective de celui-ci. Dans cette logique, l'écriture fragmentaire ne serait-elle pas elle-même un écho aux schémas théâtraux non-linéaires qui concourent à figurer l'ambiguïté et l'incohérence du réel ?

Le prisme offert par la notion de théâtralité nous a permis de mettre en évidence l'influence de cette technique scripturo-narrative sur certaines composantes des romans, notamment la structure, la tonalité et la diégèse, remodelées en faveur d'une alchimie créatrice particulière qui tend à abolir les frontières entre les deux genres (narratif et dramatique). Dès lors, le décor, l'éclairage et les costumes imprègnent l'univers fictionnel d'une atmosphère symbolique, exaltant l'impact dramatique sur la création romanesque et conférant au texte une dimension réellement scénique. Benfodil et Mouawad, dans leur élan d'indistinction générique, proposent une perspective plus éclairée sur l'humaine condition et invitent à reconsidérer les statuts de l'auteur, du lecteur et du texte.

Notre dernière hypothèse supposait, quant à elle, le constant recours des deux auteurs à une esthétique de la brutalité et de la monstration crue, qui aurait pour objectif de transcender les limites traditionnelles de la représentation. Au moyen d'une description à l'état brute, ils manifestent l'ambition de confronter leurs lecteurs à l'insoutenable de la nature de l'Homme et à l'indicible de sa condition, afin de distinguer leurs approches respectives des représentations conventionnelles qui tendent souvent à réduire le Mal à une simple force antagoniste ou à un événement circonstanciel. Sans doute, l'enjeu est-il de lui conférer un caractère tangible, une présence physique, palpable, qui l'érigerait en acteur à part entière, agissant et interagissant au sein de la trame narrative. C'est pourquoi, plutôt que de se contenter d'une conventionnelle figuration, Benfodil et Mouawad procèdent à une véritable personnification du mal, insinuant sa présence dans l'évolution même de leurs personnages.

Dans le droit fil de ce raisonnement, notre dernier chapitre a été consacré à l'élaboration d'une réflexion qui a pour objet le caractère à la fois insidieux et polymorphe du concept. Témoignant d'une maîtrise avérée des genres narratif et dramatique, les deux auteurs ont été en mesure de donner une forme et de prêter une voix aux facettes les plus obscures de la race humaine, dans une démarche éminemment novatrice combinant réalisme et onirisme. Notre réflexion s'est articulée autour de trois axes principaux qui ont traité, dans l'ordre, de la représentation animiste du Mal, de la symbolique des lieux et des objets, ainsi que du secours salutaire des arts dans le dépassement du Mal et la renaissance cathartique. Les œuvres de notre corpus n'ont pas manqué de s'interroger sur les origines du mal, dont le lecteur apprendra qu'elles tiennent autant de facteurs socio-politiques que de soucis exclusivement personnels. Benfodil et Mouawad mobilisent toutes les subtilités de la fiction afin de scruter en profondeur les dédales de la psyché humaine. Ce faisant, ils mettent en exergue la puissance conjuratrice de l'art face aux spectres du passé, en même temps qu'ils nous rappellent la résilience caractéristique de l'Homme qui, grâce à l'imagination et à la création, a de tout temps su renaître des cendres même du désespoir.

Il ressort de notre analyse que l'un comme l'autre des deux auteurs convoquent la magie enchanteresse de la littérature afin de conjurer les forces destructrices du mal et, de ce fait, permettre la confrontation des hantises et des tourments refoulés. Par le biais de personnages savamment élaborés, dont certains ne sont autres que les doubles transparents de leurs créateurs, ainsi qu'à des situations riches en émotion qui engagent le sens de l'équité et la part d'altérité de chacun, le lecteur se voit appelé à entreprendre

sa propre quête d'intériorité, au milieu de ses expériences les plus traumatiques et de ses souvenirs les plus amers. La dimension hautement cathartique des quatre romans suggère ainsi la possibilité d'une rédemption libératrice qui surgirait des profondeurs mêmes du désespoir et de la perte. *Anima*, *Archéologie du chaos*, *Body Writing* et *Visage Retrouvé* racontent la résistance de l'espèce humaine aux prises avec une part de mal qui lui demeurera consubstantielle, tantôt lui succombant, tantôt la transcendant. Chacun des récits qu'ils renferment recèle des moments de révélation saisissants qui invitent à une transformation intérieure en vue de rapports renouvelés au monde extérieur.

En définitive, la présente étude réaffirme l'apport substantiel de la littérature dans l'exploration des tréfonds de l'esprit humain, loin du vocabulaire technique et de la terminologie opaque des disciplines théoriques. Avec une force du verbe certaine, les œuvres romanesques de Benfodil et de Mouawad s'érigent en médium à la fois de méditation et de confrontation du Mal, proposant tant des pistes de réflexion que de réconciliation. Elles semblent rappeler aux consciences l'aptitude de la littérature à se muer en véritable boussole, afin de guider le lecteur au cœur de ses dilemmes moraux les plus épineux et dans les replis les plus sombres de son être. Pareille plongée dans les abysses de la psyché humaine entend-elle non seulement mettre l'accent sur l'obscurité du désespoir, mais aussi (et surtout) illuminer les voies de l'endurance, de la compréhension et du pardon de soi. Les quatre romans entendent amorcer chez le lecteur une exploration introspective qui le mettrait sur la voie d'une guérison spirituelle et d'un rapport reconfiguré à l'autre et au monde. Dès lors, au-delà de sa fonction divertissante, la littérature, telle que conçue par ces deux auteurs, devient un vecteur privilégié de transformation à la fois personnelle et universelle. Elle incite à considérer d'un œil critique la valeur des objets et des êtres, et offre des moments de méditation et de catharsis qui peuvent susciter chez l'individu des changements significatifs. C'est justement à travers cet échange entre le texte et le lecteur que transparaît toute l'épaisseur d'une littérature qui se veut écho de la complexité existentielle et frontière morale séparant le Bien du Mal. Or, telles les deux faces d'une même médaille, le Bien et le Mal sont identiquement constitutifs de la réalité. Il serait par conséquent tout aussi pertinent de s'intéresser à l'œuvre romanesque de Benfodil et de Mouawad à travers le prisme du Bien, explorant ses thématiques et dévoilant ses manifestations au sein d'un monde rongé par la violence et la souffrance.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus d'étude

- Benfodil, M. (2007). *Archéologie du chaos (amoureux)*. Alger: Barzakh.
- Benfodil, M. (2018). *Body writing : Vie et mort de Karim Fatimi, écrivain (1968-2014)*. Ager: Barzakh.
- Mouawad, W. (2002). *Visage Retrouvé*. Paris: Actes Sud.
- Mouawad, W. (2012). *Anima*. Paris: Actes-Sud.

Ouvrages et essais

- Anzieu, D. (2009). *Le travail de l'inconscient*. Dunod.
- Barthes, R. (1964). *Essais Critiques*. Seuil.
- Bataille, G. (1961). *Les Larmes d'Eros*. 10/18.
- Bellemin-Noël, J. (1972). *Le texte et l'avant-texte : les brouillons d'un poème de Milosz*. Larousse.
- Bergeret, J. (2008). *La personnalité normale et pathologique* (éd. 3ème édition). Dunos.
- Bertrand, D. (1996). *Le théâtre*. Bréal.
- Butor, M. (1960). *Répétroire II*. Editions Minuit.
- Butor, M. (1972). *Essai sur le roman*. Gallimard.
- Camus, A. (1962). *Carnets*. Paris: Folio.
- Cioran, E. (1973). *De l'inconvénient d'être né*. Albin Michel.
- DEL LUNGO, A. (2003). *L'Incipite romanesque*. Seuil.
- Dort, B. (1988). *La représentation émancipée*. Actes Sud.
- Douville, O. (1997). *L'exil intérieur*. L'Harmattan.
- Frédéric, M. (1985). *La répétition. Etude linguistique et rhétorique*. Niemeyer.
- Freud, S. (1919). *L'inquiétante Etrangeté* (éd. 1933). (M. Bonaparte, Trad.). Gallimard.

- Garrigues, P. (1995). *Poétiques du fragment*. Klincksieck esthétique.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- Grojnowski, D. (2000). *Lire la Nouvelle*. Nathan Université.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. PUF.
- Hébert, C. & Perelli-Contos, I. (2004). *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. (Vol. La narrativité contemporaine au Québec,). Presses de l'Université Laval.
- Hubert, M.-C. (1988). *Le théâtre* (éd. cursus). Armand Colin.
- Jankélévitch, V. (1966). *La mort*. Seuil.
- Jouve, V. (2015). *La poétique du roman* (éd. 4e). Armand Colin.
- Lafon, M. (1990). *Borges ou la réécriture*. Seuil.
- Larthomas, P. (1997). *Le langage dramatique*. PUF.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. L'Arche Editeur.
- Lorin, C. (1984). *L'inachevé*. Grasset.
- Lucio, J. (1990). *Claves de La Vida es sueño Calderón de la Barca*. Ciclo Editorial.
- Marie-Pascale, H. (2007). *Le sens du récit: pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*. (Vol. Coll. «Perspectives»). Presses universitaires de Septentrions.
- Morel, J. (1991). *Agréables Mensonges : essais sur le théâtre français du XVIIIe siècle*. Klincksieck.
- Orozco Diaz, E. (1969). *Le Théâtre et la Théâtralité du Baroque*. Editorial Planeta,.
- Pavis, P. (2007). *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*. Septentrion.

- Plana, M. (2004). *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*. Bréal éditions.
- Raimond, M. (2015). *Le Roman* (éd. 3e). Armand Colin.
- Rault, J. (2015). *Poétique du point de suspension. Essai sur le signe du latent*. Nates: Editions nouvelles Cécile DEFAUT.
- Reuter, Y. (2016). *Introduction à l'analyse du roman* (éd. 4e). Armand Colin.
- Ricoeur, P. (1960). *La Symbolique du Mal*. Seuil.
- Ricoeur, P. (2000). *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil.
- Roussillon, R. (1999). *Agonie, clivage et symbolisation*. PUF.
- Seignobos, C., & Langlois, C.-V. (1992). *Introduction aux études historiques*. Kimé.
- Sterenberg, V. (1999). *La poétique de la comédie*. Sedes.
- Susini-Anastopoulos, F. (1997). *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. PUF.
- Szondi, P. (2006 [1983]). *Théorie du drame moderne*. Circé.
- Ubersfeld, A. (1977). *Lire le théâtre*. Editions sociales.
- Wilferd, R. (1979 [1962]). *Aux Sources de l'expérience*. PUF.

Articles

- Authier-Revuz, J. (1996). Défaut du dire, dire du défaut: les mots du silence. *LINX*, (8), 25-40. <https://doi.org/10.4000/linx.1137>
- Barthes, R. (1968). L'Effet du Réel. *Persée*, pp. 84-89. <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>
- Bordas, E. (2002). De l'historicisation des discours romanesques. *Revue d'histoire du XIXe siècle*(25), pp. 171- 197. doi: <https://doi.org/10.4000/rh19.420>
- Burle, E. (2005). D'errances en Digressions : La digression dans quelques récits médiévaux de voyage et de pèlerinage. *Presse Universitaire de Provence*, 61-70.

[La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge - D'errances en digressions - Presses universitaires de Provence \(openedition.org\)](#)

- De Certeau, M. (1968). Prendre La Parole. *Études*. 40-65. https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiQo8SpwoOGAxWESPEDHf33BkYQFnoECBAQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.cairn.info%2Fload_pdf.php%3Fdownload%3D1%26ID_ARTICLE%3D Ving_078_0145&usg=AOvVaw23yraVPjJMCqD1VX1lwTZ7&opi=89978449
- Foehr-Janssens, Y. (2015). Châsses, Coffres Et Tiroirs : Le Récit Dans Le Récit. *CRMH*, 13-22. <https://doi.org/10.4000/crm.13770>
- Greimas, A. (2019). Pour Une Théorie Du Discours Poétique. Dans D. Bertrand, *Sémiotique, littérature et nouvelle herméneutique* (pp. 67-78). Armand Colin.
- Hanus, M. (2008). Entre l'instant et la durée : la mort !. *Études sur la mort*, 133, 59-68. <https://doi.org/10.3917/eslm.133.0059>
- Jaccard, R. (2010). L'exil intérieur. *Quadrages*, 1. 77- 89. <https://www.cairn.info/l-exil-interieur--9782130585114-page-77.htm>
- Jubinville, Y. (2004). La vie en reste. Dans C. Hébert, & I. Perelli-Contos, *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives* (Vol. La narrativité contemporaine au Québec, pp. 40-54). Québec: Presses de l'Université Laval.
- Otten, M. (1984). Narration et Digression. *Press de l'Université Saint-Louis*, 21-34. Récupéré sur <https://books.openedition.org/pusl/7365?lang=fr>
- Prak-Derrington, E. (2015, Décembre). Les figures de syntaxe de la répétition revisitées. *Revue de linguistique française et d'analyse du discours*. 39-57. [Les figures de syntaxe de la répétition revisitées - HAL](#)
- Rykner, A. (2001). Présentation. Du visible au visuel : flus et reflux de la scène. Dans M.-T. Mathet, *La Scène : littérature et arts visuels* (p. 104). L'Harmattan.

Dictionnaires

- Amrani , H., Bouanane, S., Bouzenada, L., Kouider Rabah , S., Mouloudj , R., & Zeharaoui , M. (2014). Mustapha Benfodil. *Dictionnaire des écrivains algériens de langue française 1990-2010*. Chihab Editions.
- Aron, P. & all. (2002). La réécriture. *Le dictionnaire du littéraire*. Presse universitaire de France.
- Larousse, P. (2018). Larousse

Thèses et mémoires

- Barret, C. (2008). *Anamnèses romanesques dans la fiction contemporaine. Le personnage transhistorique dans Les Fleurs bleues de Raymond Queneau, Terra Nostra de Carlos Fuentes, Le Turbot de Günter Grass*. [thèse de doctorat, Université de Limoges.] <https://aurore.unilim.fr/ori-oai-search/notice/view/unilim-ori-25251>
- Beaulieu, D. (2010). *La Théâtralité dans Une Adoration: du roman au théâtre, de Nancy Huston à Lorraine Pintal*. [thèse de doctorat, Université du Québec]. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/3138>
- Chaïb, S. (2023). *La dimension philosophique de l'oeuvre de Cathrine Leroux*. [thèse de doctorat, Université Blehadj Bouchaïb]. <https://dspace.univ-temouchent.edu.dz/handle/123456789/1349>
- Foreste, J. (2015). *Littératures migrantes du nouveau monde : exils, écritures, énigmes chez Ying Chen, Dany Laferrière et Wajdi Mouawad*. [thèse de doctorat, Université Sorbonne]. <https://theses.hal.science/tel-01485457>
- Garcia, A. (2016). *La réécriture dans l'oeuvre de José Emilio Pacheco. Une poétique du déjà-lu*. [Thèse de doctorat, Université Paris-est]. doi: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01704280>
- Maurud Müller, H. (2009). *Filiation Et Écriture De L'Histoire Chez Patrick Modiano Et Monika Maron*. [thèse de doctorat, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle]. <https://theses.hal.science/tel-00713803>

- Morand, C. (2019). *La théâtralité dans Chéri, la femme cachée et « Gigi » de Colette*. [Mémoire de master, Université Toulouse Jean Jaurès]. [Mémoire \(univ-tlse2.fr\)](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02411111)

Interviews

- Benfodil, M. (2019, 10 21). Le Réveil Culturel. (T. Hakem, Intervieweur)
- Mouawad, W. (2005). *Architecture d'un marcheur : Entretien avec Wajdi Mouawad*. (J.-F. Côté, Intervieweur) Montréal: Leméac.
- Mouawad, W. (2021, 09 30). *L'origine est fixe, l'identité se construit*. (L. Salamé, Intervieweur)
- Mouawad, W. (2024, 02 28). *La Grande Libraire*. (A. Trapenard, Intervieweur)

Romans et pièces de théâtre

- Ben Taher, M. (2020). *Le Hasard*. Les Trois Colonnes .
- Benfodil, M. (2000) *Zarta*. Barzakh.
- Benfodil, M. (2003). *Le Bavardage du seul*. Barzakh.
- Duras, M. (1980). *Les Yeux verts*. *Les Cahiers du Cinéma*(312-313), 80.
- Hugo, V. (1831). *Notre Dame de Paris*. Folio classique.
- Laupin, P. (2007). *L'Homme imprononçable*. La Rumeur Libre.
- Mouawad, W. (2010). *Incendies*. Actes-Sud.
- Sade, M. (1998 [1904]). *Les 120 journées de Sodome*. 10/18.

Sites web et vidéos

- Actes Sud Editions. (2023, 09 22). Wajdi Mouawad "Mère". Paris, France. Consulté le 03 27, 2024, sur <https://www.youtube.com/watch?v=NTpVc3eA0XM>
- Brunel, R. (2008, 01 12). *Theatrum Mundi*. Consulté le 11 28, 2023, sur Paris-art: <https://www.paris-art.com/theatrum-mundi-2/>

- Bruno , D. (s.d.). *Projet Voltaire*. Consulté le 04 09, 2023, sur www.projet-voltaire.fr: <https://www.projet-voltaire.fr/regles-orthographe/en-son-for-interieur-ou-en-son-fort-interieur/>
- CNRTL. (2005). Répétition. Nancy Université. Consulté le 09 16, 2022, sur <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/r%C3%A9p%C3%A9tition>
- *De l'écriture cathartique à l'écriture thérapeutique*. (s.d.). Consulté le 09 08, 2023, sur Medecine Key: <https://clemedicine.com/2-de-lecriture-cathartique-a-lecriture-therapeutique/>
- dictionnaire-medical. (s.d.). *L'anamnèse*. Consulté le 03 29, 2023, sur [dictionnaire-medical](http://dictionnaire-medical.fr): <https://www.dictionnaire-medical.fr/definitions/594-anamnese/>
- Faerber, J. (2016, 07 25). *Jean Ricardou (1932-2016) : L'aventurier du Nouveau Roman*. Consulté le 10 26, 2023, sur DIACRITIK: <https://diacritik.com/2016/07/25/jean-ricardou-1932-2016-laventurier-du-nouveau-roman/>
- HEJNAR, M. (s.d.). *Hejnar Maria psychologue clinicienne, psychothérapeute*. Consulté le 01 05, 2023, sur Psychologues à Paris: <https://psychologueparis-7.fr/nevrose/>
- *Les Justes d'Albert Camus*. (s.d.). Consulté le 11 02, 2023, sur Babelio: <https://www.babelio.com/livres/Camus-Les-Justes/1026249>
- Limat-Letellier, N. (1998). Historique du concept d'intertextualité. *Presses universitaires de Franche-Comté*, pp. 17-64. Consulté le 01 06, 2022, sur <https://books.openedition.org/pufc/4507?lang=fr#bodyftn18>
- Loignon, S., & Faerber , J. (2018). Fiche 4. Analepse (n. f.). *Les procédés littéraires*, pp. 17-19. Récupéré sur <https://www-cairn-info.snd11.arn.dz/les-procedes-litteraires--9782200619947-page-17.htm#:~:text=Du%20grec%20an%C3%A1%C3%A9psis%20qui%20signifie,compte%20de%20l'ordre%20narratif.>

- Loignon, S., & Faerber, J. (2018). Fiche 61. Prolepse (n. f.). *Les procédés littéraires*, pp. 179-199. Récupéré sur <https://www-cairn-info.snd11.arn.dz/les-procedes-litteraires--9782200619947-page-197.htm>

Oriental.fr. (2022, 05 15). Consulté le 03 04, 2023, sur https://www.orientale.fr/page_1326_fr_12822_Le-discours-memorabile-de-Che-Guevara-en-Algerie-sur-la-colonisation.htm

Pédagogie AC Limoges. (s.d.). Consulté le 06 05, 2023, sur La présentation: http://pedagogie.ac-limoges.fr/artpla_sta/IMG/pdf/La_Presentation_DEF_2.pdf

Universalis.fr. (s.d.). *Anamnèse*. Consulté le 03 29, 2023, sur Universalis.fr: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/anamnese/>

Wikipédia. (s.d.). *Kahnawake*. Consulté le 03 14, 2023, sur [fr.wikipedia.org](https://fr.wikipedia.org/wiki/Kahnawake): <https://fr.wikipedia.org/wiki/Kahnawake>

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACES	3
REMERCIEMENTS	4
SOMMAIRE	5
SIGLES ET ABRÉVIATIONS	ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.
INTRODUCTION GÉNÉRALE	7
CHAPITRE I :ARCHÉOLOGIE DU MAL : MÉMOIRE, EXIL ET MORT CHEZ BENFODIL ET MOUAWAD	18
1 AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE MAL	21
1.1 HISTORICISER LE MAL	22
1.1.1 Les enjeux de l’historicisation entre dates et fiction.....	23
1.1.2 Dire le Mal chez Benfodil.....	24
1.1.3 Dire le Mal chez Mouawad.....	34
1.2 L’ANAMNÈSE : EXORCISE-T-ELLE LE MAL ?	41
1.2.1 Une fouille archéologique au fond de la mémoire.....	44
1.2.2 L’expérience de l’exil	51
1.2.2.1 L’exil extérieur : le mal-être géographique	53
1.2.2.2 L’exil intérieur : le mal-être psychique.....	56
2 LE TEMPS DE LA MORT... LE TEMPS ET LA MORT	64
2.1 UNE MISE EN DISCOURS DE LA MORT.....	65
2.1.1 Le silence	66
2.2 LE NON-TEMPS : DEGRÉ ZÉRO DE LA MORT	70
2.2.1 Le deuil	72
CHAPITRE II :L’ÉCRITURE MORCELÉE : UN CRI DE DÉTRESSE	78
1 PROLÉGOMÈNES	82

1.1	LE FRAGMENT EN LITTÉRATURE.....	83
2	LE MAL DANS LES INTERSTICES D'UNE ÉCRITURE MORCELÉE	85
2.1	L'IDENTITÉ FRAGMENTÉE	95
2.2	LA TEMPORALITÉ FRAGMENTÉE.....	100
2.2.1	Les points de suspension.....	106
2.2.2	Les apports des digressions.....	111
2.2.3	La problématique du temps.....	116
3	LA RÉÉCRITURE : UN MAL INFINI.....	121
3.1	LA RÉPÉTITION : OUTIL D'ANALYSE.....	125
3.2	LA RÉÉCRITURE AUTOGRAPHE ET ALLOGRAPHE.....	125
3.2.1	La réécriture autographe	126
3.2.2	La réécriture allographe	133
	CHAPITRE III :ENTRE LUMIÈRE ET OMBRE : LA THÉÂTRALITÉ DU MAL	
	138
1	ANCRAGE THÉORIQUE : LA THÉÂTRALITÉ DU THÉÂTRE ET CELLE	
	DU TEXTE	142
1.1	LA THÉÂTRALITÉ DU THÉÂTRE.....	144
1.2	LA THÉÂTRALITÉ DU TEXTE	146
2	LES SUBTILITÉS THÉÂTRALES : ENTRE ESPACES SYMBOLIQUES ET	
	DIALOGUES MUETS POUR DIRE LE MAL	150
2.1	L'EXPRESSION SCÉNIQUE DE L'ESPACE DANS LES ROMANS	151
2.2	ÉCLAIRAGE ET THÉÂTRALITÉ DU MAL	156
2.3	L'APPARENCE COMME MIROIR DE L'ÂME	158
2.4	L'ÉNONCIATION : ESSENCE D'UNE ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE.....	161
2.4.1	Dialogue et monologue.....	161
2.4.2	Un personnage archétype.....	166

3 LA MASCARADE SOCIALE ET LA QUÊTE DE LA VÉRITÉ : PERSPECTIVES MÉTAPHORIQUES DU THÉÂTRE.....	171
3.1 LE MONDE COMME SCÈNE : THÉÂTRALITÉ ET MIMÉSIS.....	172
3.1.1 Représentation sans fard de la réalité	172
3.1.2 La mise en scène des personnages : jeu de rôles au cœur des récits.....	177
3.2 TRAGÉDIE DE L'EXISTENCE : ENTRE RÊVE ET RÉALITÉ DANS LE <i>THEATRUM</i> <i>MUNDI</i> 182	
3.2.1 Le suicide.....	183
3.2.2 L'assassinat.....	186
3.2.3 L'errance et la folie.....	188
CHAPITRE IV :LE MAL MIS EN FIGURES : LES MÉTAMORPHOSES DE L'INDICIBLE	194
1 L'ANIMISME SYMBOLIQUE DU MAL	197
1.1 CHEZ WAJDI MOUAWAD	200
1.1.1 Les animaux anthropomorphes.....	202
1.1.2 La guerre anthropomorphe.....	207
1.1.3 Le thériomorphisme chez Mouawad.....	210
1.1.3.1 Violence homme-animal.....	211
1.1.3.2 Violence homme-homme.....	212
1.2 CHEZ MUSTAPHA BENFODIL.....	214
1.2.1 <i>L'écriture</i> anthropomorphe.....	215
1.2.2 Les livres (la lecture) anthropomorphe(s).....	220
1.2.3 Le thériomorphisme chez Benfodil.....	223
1.3 DISCUSSION	224
2 LE SYMBOLISME DU MAL	ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.

2.1	<i>L'IMAGOS PARENTALES</i> : SYMBOLES DU MAL.....	ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.
2.1.1	La figure paternelle.....	Erreur ! Signet non défini.
2.1.1.1	Le père autoritaire dans <i>Archéologie du chaos</i> ..	Erreur ! Signet non défini.
2.1.1.2	Le père monstrueux dans <i>Anima</i>	Erreur ! Signet non défini.
2.1.2	La figure maternelle.....	Erreur ! Signet non défini.
2.1.2.1	Mère héroïne dans <i>Body Writing</i>	Erreur ! Signet non défini.
2.1.2.2	Mère morte dans <i>Archéologie du chaos</i>	Erreur ! Signet non défini.
2.1.2.3	Mère métamorphosée dans <i>Visage Retrouvé</i>	Erreur ! Signet non défini.
2.2	LE SYMBOLISME DES LIEUX DE L'IMAGINAIRE ...	ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.
2.2.1	La forêt.....	Erreur ! Signet non défini.
2.2.2	La caverne « le cachot »	246
2.2.3	L'onirisme : <i>No man's land</i>	249
3	LE DÉPASSEMENT DU MAL PAR L'ÉCRITURE ET LES ARTS	253
	CONCLUSION GÉNÉRALE	262
	RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	268
	TABLE DES MATIÈRES.....	277

Résumé : Cette thèse explore la représentation complexe du Mal dans les œuvres de Mustapha Benfodil et de Wajdi Mouawad, en particulier à travers *Body Writing*, *Archéologie du chaos (amoureux)*, *Anima* et *Visage retrouvé*. Centrée sur la problématique de comment ces auteurs parviennent à matérialiser le Mal par la littérature, notamment lorsqu'ils atteignent les limites du représentable. Cette étude démontre donc leur capacité à capturer l'indicible. Le travail se déploie en quatre chapitres majeurs : une exploration de la mémoire, de l'exil, et de la mort dans le contexte du Mal ; l'analyse de la fragmentation narrative comme reflet de la psyché traumatisée ; l'étude de la théâtralité du Mal dans le texte et dans la mise en scène ; et finalement, une discussion sur la symbolique du Mal à travers le processus de l'anthropomorphisation et son rôle dans la transcendance des limites de la représentation par l'écriture et les arts.

المخلص: تقدم هذه الرسالة دراسة معمقة لتجسيد الشر في أعمال مصطفى بن فوضيل ووجدي معوض، خاصةً في "Body Writing"، "Archéologie du chaos (amoureux)"، "Anima"، و"Visage Retrouvé". تركز الدراسة على استراتيجيات تمثيل الشر في الأدب، وتحديدًا عند بلوغه حدود ما يمكن تصويره. تُظهر الدراسة قدرة الكاتبين على الإمساك باللامعقول واللامرئي. يتفرع البحث إلى أربعة فصول رئيسية: استقصاء دور الذاكرة والمنفى والموت ضمن سياق الشر؛ تحليل التجزئة السردية كانعكاس للنفس المصابة بالصدمة؛ دراسة المسرحية في النص وتطبيقاتها في العرض المسرحي؛ وبالتالي، مناقشة الرمزية المستخدمة في تجسيد الشر من خلال عملية التجسيم وأثرها في تجاوز القيود المفروضة على التمثيل الأدبي والفني.

Abstract: This thesis explores the complex representation of Evil in the works of Mustapha Benfodil and Wajdi Mouawad, in particular through their novels: *Body Writing*, *Archéologie du chaos (amoureux)*, *Anima* and *Visage Retrouvé*. It focuses on how these authors manage to materialize Evil through literature, especially when they reach the limits of what can be represented. This study demonstrates their ability to capture the ineffable. The work unfolds in four major chapters: an exploration of memory, exile, and death in the context of Evil; an analysis of narrative fragmentation as a reflection of the traumatized psyche; a study of the theatricality of Evil in the text and in the staging; and finally, a discussion on the symbolism of Evil through the process of anthropomorphization and its role in transcending the limits of representation through writing and the arts.