

ESPACES DE POUVOIR DANS LA TRILOGIE DE HANNA MÎNA

par Mohamed Naceur LADJIMI

La trilogie de Hanna Mîna(1) n'est certes pas un discours sur le pouvoir, encore moins un discours du pouvoir. Celui-ci n'en constitue pas moins une dimension dont on ne peut faire l'économie sans en altérer la construction.

Faisons tout d'abord quelques remarques concernant l'acception que nous accordons au mot. Il y a pouvoir au singulier et pouvoirs au pluriel. Le premier terme est communément admis comme étant d'ordre politique ; quant au second il couvre, selon l'expression de Barthes, au-delà de ce qui opprime, « ce qui est Oppressant ; si bien que partout où je suis oppressé, c'est qu'il y a quelque part du pouvoir » (2). Sans nous limiter à l'une ou à l'autre de ces acceptions, nous étendons la signification du terme à ce qui peut faire être, autant dire qu'il caractérise une modalité de l'être du faire aboutissant, au cas où elle est positive, à un pouvoir être.

Nous posons que la trilogie de Hana Mîna s'interprète au niveau de l'une de ses isotopies sémantiques comme étant une quête du pouvoir, un vouloir pouvoir être. C'est ce que nous tenterons de démontrer dans notre analyse avant de questionner cette quête pour savoir dans quelle mesure elle mime le travail du scripteur dans sa tentative de conquérir cette modalité de pouvoir être par l'écriture. La quête du protagoniste Sa'îd se trouve depuis le départ aux prises avec des forces antagonistes d'ordres différents qui la contrarient et l'entravent faisant apparaître le

1. Il s'agit de *Hikâyat bahhâr, al-Duql, al-Marfa' al-ba'id*, Beyrouth, Dâr al-Âdâb, respectivement en 1981, 1982 et 1983.

2. *Le gain de la voix*, Seuil, 1981, p. 253.

pouvoir comme un enjeu et un jeu. L'enjeu s'explique par le fait que Sa'ïd vit un manque d'être, une béance dont l'analyse qui suivra nous montrera l'ampleur. Quant au jeu il se manifestera sous plusieurs aspects dont on se contentera d'esquisser quelques traits d'ordre général.

La quête du pouvoir est tout d'abord conquête de l'espace, à la faveur de laquelle celui-ci s'étire et se rétrécit au gré des rapports de force mis en place et des péripéties de l'action. Mais loin d'être le fruit du pur hasard, ce jeu est régi par une logique sous-jacente, qui n'est autre que celle des contraintes formelles que s'impose à elle-même l'écriture et qui la rendent possible. C'est ainsi que des procédés de superposition d'espaces, de parallélisme, de mise en abîme, d'opposition, abondent et impriment à la trilogie une fonction quasi-poétique.

Si nous nous en tenons à quelques exemples ayant trait au procédé d'opposition et dotant la trilogie d'un caractère tensif et conflictuel, nous remarquons qu'au niveau de la structure globale l'espace extérieur, celui du colonialisme, avec ses différentes composantes, est un espace doté de pouvoir faire, figuré aspectuellement par sa machine technologique avancée dont il se sert pour opprimer le peuple et spolier sa liberté. À cet espace est opposé celui de la patrie dominée et luttant pour recouvrer sa liberté et contraindre l'occupant à se retirer de son espace. Cette dichotomie au niveau de l'espace global engendre métonymiquement des sous-espaces à caractère local, c'est-à-dire au niveau du territoire indigène de l'expérience vécue. Ainsi à l'espace fermé de la prison, dans lequel le protagoniste a séjourné pendant trois ans s'oppose celui ouvert et libre de la famille et de la société, avec lequel il entretient des relations d'échange et de communication. Mais cet espace, à son tour, n'est pas exempt de tout caractère tensif et conflictuel, bien au contraire, nous retrouvons, reproduit, en abyme, le conflit global entre l'extérieur et l'intérieur, mais de nature plus subtile et sournoise puisqu'il s'infiltré dans le tissu de l'espace social et cause sa déchirure. C'est ainsi que l'espace des couches privilégiées dotées du pouvoir de l'argent et de la complicité tacite ou ouverte du pouvoir mis en place, envahit figurativement l'espace des quartiers populaires en exhibant de façon ostentatoire et provocante les signes de richesse et de l'avoir. Le même phénomène de rejet et de volonté de défendre le terri-

toire se manifeste chez le protagoniste (du moins au niveau du discours) et chez les militants patriotes.

Mais au fil de l'action, il s'avère que l'espace intérieur du pays est trop petit pour contenir les aspirations du protagoniste en quête d'un certain idéal qui le hante et qu'il n'arrive pas à dompter, malgré les actions répétées engagées avec détermination. C'est alors que l'espace extérieur, l'ailleurs lointain, le non lieu, devient l'espace du rêve, de l'évasion, du paradis perdu et recherché. Cette dualité de l'espace se trouve doublée et surdéterminée par une autre, très fortement marquée, celle de l'espace maritime et de la terre ferme, mettant ainsi en scène l'opposition entre le liquide et le solide, le continu et le discontinu, le rêve et la réalité, l'être et le manque d'être. Néanmoins ces deux espaces s'articulent de manière autrement plus complexe ; le premier connote la virilité, c'est le lieu du travail dur, du savoir faire mais aussi celui de l'exil, de l'absence, de la lutte contre la fureur cosmique et par voie de conséquence, du vide et de la mort. Quant au second, il est le pendant métaphorique de la féminité et est dominé, du moins au niveau de l'un de ces aspects, à savoir l'espace du foyer, par la mère, c'est le lieu de la platitude et du désœuvrement qu'il repousse, mais aussi celui des rencontres amoureuses, des plaisirs charnels et de la circulation d'informations grâce aux multiples liens qu'il entretient avec ses pairs et à l'intense vie sociale qu'il mène, et cet espace l'attire et lui offre une certaine complétude malgré les épreuves auxquelles il a fait face et aux déboires qu'il a rencontrés.

Ce jeu tensif au niveau du fonctionnement de l'espace du pouvoir permet la mise en scène de programmes narratifs obéissant aux mêmes procédés formels, c'est-à-dire que l'on retrouve les types d'organisations internes semblables, bien que la substance de l'action change au gré de l'imprévu des circonstances. Nous pensons qu'on peut appliquer à cet état de fait ce que J.P. Richard dit à propos de l'homologie constatée dans un texte de Claudel : « Homologie et non analogie. Entendons qu'à tous les niveaux sémiologiques d'existence de l'objet se répètent, non pas les mêmes éléments, mais les mêmes types d'organisations internes. L'homologie met en relation, on le sait, non pas des termes, mais des relations entre termes, elle joue moins sur un plaisir de la correspon-

dance que sur la structuration »(3). Cette homologie se présente grossièrement de la façon suivante. Sur le plan syntagmatique, un sujet d'état mu par le désir de liquider un manque, en s'appropriant concrètement ou figurativement un objet de valeur dont il est au départ séparé, se transforme en sujet du faire et accomplit des programmes pragmatiques qui le conduisent à affronter des épreuves et qui se soldent par un échec, et donc par le maintien de l'état dysphorique initial. Sur le plan paradigmatique, le sujet d'état initial et du faire, par la suite, peut être pris en charge par plusieurs acteurs, dont le protagoniste Sa'ïd, est de loin, la figure actorielle emblématique, sa présence étant quasiment permanente.

Quant à l'objet de valeur désiré et doté par la modalité de pouvoir faire être, il peut être figuré, suivant les cas, par le travail, le bien de la famille, la découverte, l'indépendance ou le pouvoir syndical. Mais l'objet de quête qui couvre et sous-tend tout ce que nous venons d'évoquer et qui prend valeur de signifiant symbolique, est le père absent et représentant l'idéal du moi. Cette quête est corrélée et relayée par une autre non moins obsessionnelle, sinon plus, c'est celle de Catherine, la belle, ancienne maîtresse du père et dont Sa'ïd, s'est éperdument épris. Ce qui est peut-être plus intéressant à souligner quant aux formes de jeu du signifiant acteur sur le plan paradigmatique, c'est le fait qu'on assiste à des figures actérielles perpétuellement mobiles, et dans un sens interchangeables, susceptibles, de ce fait, de s'investir les unes dans les autres, et d'être surdéterminées par elles. Jeux de miroir et de reflets mutuels, chaque figure préfigure d'autres figures et leur renvoie son double. Mais le double ne présuppose pas conformité ou reproduction pure et simple d'un prétendu originel, mais signifie déviance, déplacement et écart répondant ainsi au régime d'écriture spéculaire. Ainsi la figure du père se trouve-t-elle disséminée et investie de manières différentes dans une multitude de figures actérielles : Abdouch, le vieux marin, Qâsim, Zaydân et autres qui sont autant d'acteurs reproduisant, à des degrés divers d'intensité, les rôles thématiques de la figure emblématique du père, ceux du militantisme et de la lutte contre l'opresseur extérieur ou intérieur, chez les uns, ceux du courage et du savoir faire, chez d'autres, ceux de la virilité, de force du

3. J.P. Richard : « Connaissance du riz », in *Poétique*, n° 34, 1978, p.206.

caractère et de grandeur d'âme, en somme du savoir être, enfin, chez d'autres. Ce même principe de condensation et de déplacement concerne, comme on le verra, d'autres figures symboliques notamment celles de Catherine et de la mer.

Ces procédés de mise en abyme de figures actérielles et d'autres niveaux de récit, que nous ne saurons analyser en détail, faute de temps, connotent le travail d'écriture qui fait et défait la chaîne de signifiants, la construit et la déconstruit en l'éparpillant et la disséminant en mille endroits, pour ensuite revenir sur leurs traces et les récupérer d'une manière toujours renouvelée ; espacement de l'écriture, déplacement des figures et de la chaîne signifiante, morcellement et indécidabilité, on n'est jamais fixé sur un signifié définitif ou unique, on est comme emporté par la dérive de la transposition ou de l'interférence qui nous mène de l'objet à son interprétant et inversement de l'interprétant à l'objet sans répit, sans jamais nous déposer sur une terre ferme, et sans avoir de certitude qu'il y a un sens, que l'écriture est dépositaire d'une vérité hormis celle du désir d'écrire, écrire l'aventure du désir ou le désir comme aventure, le désir qui se dérobc, qui n'est jamais défini et dont l'accomplissement est toujours différé, renvoyé à plus tard. Cette déception d'écriture du désir et par suite de se constituer comme sujet par le pouvoir écrire un sens trouve son corollaire et son répondant dans l'échec du protagoniste de la trilogie à se constituer comme sujet, cet échec se manifeste comme suit :

Échec à se constituer comme sujet identifié au père idéalisé et représentant le pouvoir être : enveloppée dans les flots ou perdu dans la nature, l'image du père ne cesse de hanter l'imagination de Sa'ïd et d'être constamment un des motifs essentiels qui commandent son action. La psychanalyse nous apprend que la figure du père mort est une des « scènes primitives » fondamentales. Il s'agit pour Freud du « refoulement originaire ». Quant à Lacan, il parle de « métaphore paternelle » dans le cadre du phénomène de castration qui précède le stade symbolique et le rend possible. Au cours de ce processus, on passe de la rivalité au père et du désir de sa mort à l'assimilation au père et à l'identification symbolique à lui en tant que symbole du pouvoir et de la loi ; c'est ce que Lacan appelle « Phallus » ou « nom-du-père » et qu'il considère comme étant un signifiant important ordonnant tout système de langage humain. C'est donc grâce à ce refoulement paternel que le

sujet accède au symbolique et à la métaphorisation (4). Or il advient que ce processus ne fonctionne pas de manière naturelle et le sujet sombre dans l'état qualifié de psychotique, n'arrivant pas à séparer le signifiant du signifié et prenant le mot à la place de la chose à laquelle il se réfère. Si bien qu'on aboutit à un langage autonome séparé du référent, fonctionnant indépendamment de son sujet.

Bien que Sa'ïd n'ait pas atteint ce stade, ni un stade de régression patent (5), il n'en reste pas moins que l'accès au nom-du-père lui soit resté hors d'atteinte et que l'on assiste à une oscillation entre un refoulement qui ne s'accomplit pas et un vouloir accéder au nom-du-père qui échoue et bloque le stade symbolique. Ce jeu tensif entre ces deux processus conduit au morcellement du signifiant, à sa fuite perpétuelle, à une dérive constante qui fait perdre les points de repère et empêche l'ancrage à une quelconque réalité et dont la navigation constituera, comme on le verra, une des figures les plus imposantes et les plus constantes du fantasme de rechercher une unité de la vie perdue. Cela le conduira à tenter de se libérer de la vie en direction de la mort et de la mort en direction de la vie, ce que Baudrillard appellera l'échange symbolique entre la vie et la mort (6), et dont Delcuze trouvera les marques dans la répétition qui engendre l'intensification (7).

4. Lacan : « La signification du Phallus », in *Écrits*, Seuil, 1966, p. 685-695, et 715.

5. Bien qu'il ait séjourné en fin de parcours dans une asile psychiatrique.

6. Nous renvoyons notamment à son article « Ma mort qui rêve », in *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976, p. 243-266. On lira en particulier : « Il est plus réel de dire que des parties entières de nous-même (de notre corps, de nos objets, de notre langage) tombent dès la vie dans la mort, subissent, vivantes, le travail de deuil. L'identité du sujet se défait à chaque instant, tombe dans l'oubli de Dieu, mais cette mort n'a rien de biologique. À l'un des pôles, le biochimique, les protozoaires asexués ne connaissent pas la mort, ils se divisent et se ramifient (le code génétique lui non plus ne connaît pas la mort : il se transmet inchangé par delà le destin des individus). À l'autre pôle, celui du symbolique, la mort/néant n'existe pas non plus, la vie et la mort y sont réversibles », p.244.

7 La thématique de la mort associée à une machine est développée dans certains passages de *L'anti-œdipe*, Minuit, 1975. Voir en particulier p.395 et suivantes : « La mort est ce qui est ressenti dans tout sentiment, ce qui ne cesse pas et ne finit pas d'arriver dans tout devenir - dans le devenir-autre sexe, le devenir-

Un des procédés d'écriture propres à manifester ce phénomène, la multiplication jusqu'à la dérive de micro-récits spéculaires (ou hypotextes selon la terminologie de M.Bal) mettant en scène des figures actuelles ayant un rapport synerétique avec le père ou se substituant à lui ; si bien que l'image de celui-ci apparaît sous mille facettes, les unes réfractant les autres et répondant aux autres (8). Parmi les différents types de relations qui s'établissent de la sorte entre elles le récit sélectionne notamment celles du parallélisme et de l'opposition. Quant au type de relations que le protagoniste entretient avec ces figures ac-

Dieu, le devenir-race, etc, formant les zones d'intensité sans organes, mène dans sa vie propre l'expérience de la mort, et l'enveloppe. Et sans doute toute intensité s'éteint-elle à la fin, tout devenir devient lui-même un devenir mort ! alors la mort arrive effectivement ». Blanchot distingue bien ce caractère double, « ces deux aspects irréductibles de la mort, l'un sous lequel le sujet apparent ne cesse de vivre et de voyager comme On « on ne cesse pas et on ne finit pas de mourir », et l'autre sous lequel ce même sujet, fixé comme « je » meurt effectivement, c'est-à-dire cesse enfin de nourrir puisqu'il finit par mourir, dans la réalité d'un dernier instant qui le fixe ainsi comme « je » tout en défaisant l'intensité, la ramener au zéro qu'elle enveloppe » (p.395). Voir aussi du même auteur, *Différence et répétition*, Minuit, 1972, p.155 : « Le propre de l'intensité étant d'être constituée par une différence qui renvoie elle-même à des différences ». De même, parlant de l'appareil psychique tel qu'il est conçu chez Freud, J.Derrida l'associe à une machine dont le fonctionnement repose sur la répétition toujours distancée et en conclut que la machine « est la mort non parce qu'on risque la mort en jouant avec les machines, mais parce que l'origine des machines est le rapport à la mort », *L'écriture et la différence*, Seuil, coll. points, 1967, p.334. Voir aussi, sur répétition et différence dans la représentation théâtrale chez Artaud, p. 364 et suivantes.

8. Le morcellement du signifiant est évoqué chez Lacan dans le cadre de l'économie du manque du Phallus. Il écrit, par exemple, à ce propos : « Phallus, ailé, fantasme inconscient des impossibilités du désir mâle, trésor où s'épuise l'impuissance infinie de la femme, ce membre à jamais perdu de tout ceux, Osiris, Adonis, Orphée, dont la tendresse ambiguë de la déesse-Mère doit rassembler le corps mortel, nous indique à se trouver sur chaque illustration de cette longue recherche sur le symbolisme, non seulement la fonction éminente qu'il y joue, mais comment il l'éclaire. Car le Phallus est le signifiant de la perte même que le sujet subit par le morcellement du signifiant, et nulle part la fonction de contrepartie où un objet est entraîné dans la subordination du désir à la dialectique symbolique n'apparaît de façon plus décisive », *Écrits*, p.715.

torielles il est, comme on doit s'y attendre, redondant, reproduisant celui qu'il entretient avec l'image du père, à savoir l'incapacité de retenir un mode d'échange fructueux et durable. Cependant si l'échec dans les relations avec le père est dû au manque de pouvoir s'identifier à son image, celui constaté avec les autres acteurs est dû à l'incapacité d'échange, soit en raison de la rivalité qui reproduit le conflit primaire avec le père, c'est ainsi que se présente sa relation avec `Abdouch, soit en raison du fait que ces relations sont éphémères, comme celles établies avec le vieux marin ou avec Qâsim, dont nous avons mentionné le type de syncrétisme qu'ils avaient avec le père, soit en raison d'opposition radicale quant à l'objet de quête et le mode de faire engagé: c'est le cas de ses relations avec l'anti-destinateur colonisateur. Il est à noter qu'à cet égard, bien que le protagoniste se définisse comme un acteur résolument opposé à celui-ci, il n'arrive pas à se constituer, par rapport à lui, comme un anti-sujet par le vouloir pouvoir faire ayant un programme pragmatique, à quelque niveau que se soit, pour lutter contre lui. Son emprisonnement n'a pas été la conséquence d'une action de cet ordre mais le fruit du hasard, étant accusé d'avoir caché son père. Il en résulte que Sa`id cherche refuge et compensation dans un langage révolutionnaire qu'il se forge, non à partir des concepts suffisamment élaborés, mais de lieux communs comme ceux d'indépendance et de justice sociale qu'il consomme et s'y consume, puisqu'il n'est pas capable, selon ses propres aveux, de saisir le fonctionnement du réel, de comprendre la marche de l'histoire, en somme de se hisser à un niveau de réflexion abstraite, et par conséquent, de compétence cognitive. Si bien qu'on assiste à un décalage entre le dire et le faire d'une part, et le dit et le dire, c'est-à-dire entre le sujet de l'énoncé et celui de l'énonciation, d'autre part. C'est ainsi que la lutte est consommée dans l'acte d'énoncer. Le langage idéologique devient, de ce fait, un contenant sans contenu, une forme sans substance, un signifiant sans signifié, une parole errante émanant d'une instance narrative mouvante, fuyante et s'adressant à un destinataire absent, un non-lieu.

L'échec à accéder au nom-du-père, et par conséquent, à se constituer comme sujet de pouvoir être, trouve son corollaire dans la quête de l'objet idéal féminin qui est actualisé, on l'a signalé, par plusieurs figures représentant un facteur commun, malgré leurs différences aspectuelles, celui d'être castatrices. Sans nous arrêter à la relation déceptive

entretenu avec la mère ou `Azîza, nous nous proposons d'essayer d'appréhender sa relation avec Catherine, la belle, dans ce qu'elle a de symptomatique et symbolique, compte tenu du fait que celle-ci soustend et condense toutes les figures féminines représentées dans le réel. Bien que ses rencontres avec le protagoniste soient épisodiques et brèves, elle ne cesse de hanter son esprit. Mais à l'image du père, elle est fuyante, insaisissable, énigmatique. Joignant l'isotopie de la pute et celle de la sainte, elle exerce une emprise, sans limite, sur les hommes marqués positivement par la virilité, le courage et le savoir faire. Mais à l'instar de cette figure mythique qui dévore celui qui est fasciné par son charme, Catherine finit par avoir raison de ceux qui s'approchent d'elle et cause leur perte: Tel était le cas du père, de `Abdouch, et d'autres, et tel sera le sort réservé au protagoniste qui a tenté désespérément de s'approcher d'elle. Image emblématique de la mort ou de la pulsion de mort, elle fascine ses proies, et les entraîne dans ses rets pour les pousser, énigmatiquement, à s'engloutir, par la suite, dans les profondeurs de la mer. Il s'agit d'un exemple de plus de l'échange symbolique entre la vie et la mort, entre l'Eros et le Thanatos. C'est vers ce pôle que le protagoniste tend, et bien qu'il soit habité par la vague impression qu'il ne parviendra jamais à l'atteindre, il ne cesse d'être à son affût comme s'il était aspiré par le vide ou attiré par une gouffre abyssal perdant ainsi progressivement tout ancrage avec le réel au point de frôler la folie et de faillir y sombrer. Catherine, la belle, ce nom résonne dans le récit comme un signifiant sans signifié, sans dénommé, un nom errant vaquant dans le non lieu, mais exerçant une fascination sans limite, une fascination qui aliène son être et le prend en otage, au point de transformer l'espace environnant, le cosmos à l'image du corps désirant de Catherine et le rendre charnel, pénétrant ses sens et jusqu'au fin fond de son être. C'est le désir imagé qui prend la place du manque et se substitue à lui. Ce processus n'est pas sans rappeler celui de la substitution de l'évocation du père à sa présence. Et il n'est certes pas gratuit que l'évocation de l'un soit associée à celle de l'autre, comme s'il était son pendant ou son répondant. L'un et l'autre représentant respectivement la virilité, le savoir faire, le pouvoir être, d'une part, et l'affection, le plaisir charnel, la chaleur de la vie, de l'autre, sont perdus quelque part dans un coin lointain du monde et le protagoniste ne cesse d'évoluer, le long du récit, dans l'espoir de les retrouver, mais en vain; leur présence dans son imagination n'est au-

tre, en somme que le retour du refoulé qui forme une chaîne associative assimilée à cette machine qui n'est autre que le lieu de la mort, mais un lieu en perpétuel déplacement, en constante dérive, il n'a ni origine ni point d'ancrage, mais, vaquant dans l'anonymat, il appelle le protagoniste à vivre l'expérience, sans cesse renouvelée, du voyage vers l'ailleurs connu et inconnu, comme s'il cherchait à s'évader, à fuir, à s'exiler hors de soi. L'isotopie du voyage nous amène forcément à aborder une figure « valise » qui constitue le point d'intersection d'une multitude d'associations, d'affects, et soutient toutes celles que nous avons évoquées (9). Il s'agit de la figure de la mer. On sait depuis Bachelard que l'eau traduit symboliquement le lieu de l'échange ouvert entre la vie et la mort, l'espace de leur coexistence : « La mort est un océan, l'océan est la mort dans la vie », dirait Durant (10). Ainsi la navigation du protagoniste constamment renouvelée tient lieu de métaphore de la dérive, de l'errance, du glissement progressif, mais inéluctable, vers la mort qui sera représentée à la fin du récit par une image saisissante où on voit le protagoniste chez la dame inconnue, séjournant dans un château inconnu, situé dans une plage inconnue. C'est alors qu'apparaît, surgie des profondeurs des flots, telle une sirène de la mer dont lui parlait la petite fille aux yeux d'azur, la silhouette de Catherine, lui faisant signe de la main de la suivre et sans attendre, elle tourne le dos et avance lentement en direction des profondeurs maritimes où elle va disparaître.

Nous avons avancé que la trilogie n'est pas une écriture du pouvoir. Sera-t-elle donc celle du non pouvoir ? Traduit-elle l'impuissance de l'auteur, et à travers lui, celle de l'écrivain arabe, à se faire être, à se constituer comme sujet ? Mais alors pourquoi écrit-il si c'est uniquement pour dire son échec, son incapacité de changer l'ordre des choses et du monde ? Si le fonctionnement de l'écriture littéraire repose,

9. Aux notions de « condensation » et de « déplacement », plusieurs articles et études ont été consacrés ; citons à titre d'exemple : *Dictionnaire de la psychanalyse*, P.U.F., 1967, p. 89-90 et 117-119 ; S. Freud : *Le rêve et son interprétation*, Gallimard, coll. idées, 1925 (en particulier sur le travail du rêve, ch 5,6,7). Ces notions sont aussi évoquées dans les écrits de Lacan (voir en particulier p.511 et suivantes) et analysées dans le livre de T.Todorov : *Théories du symbole*, Seuil, 1977, p.291-304.

10. R.Durand : *Melville, signes et métaphores*, collection Cistre essais, 1982, p.113.

comme le soutient une tendance philosophique actuelle, dérivée de la pragmatique, sur le fait de libérer une question, c'est-à-dire d'interroger l'ordre des choses et d'inviter à formuler des éléments de réponse en vue de le changer, on est en droit de se demander à quoi cela peut servir du moment que le protagoniste de la dite trilogie, et posons qu'il traduit une certaine vision du monde émanant de l'auteur, avoue son manque de savoir, son incapacité à accéder à un savoir vrai et donne à proposer, voire à formuler un début de réponse aux questions qu'il soulève et au terme desquelles il énonce son refus du cours des choses et du monde ? On est bien loin du héros positif ou du personnage épique dont la conscience forgée par les déboires des expériences de la vie finit, sinon par apporter une réponse et proposer une solution, du moins, par esquisser les contours d'une vision du monde qui fait entrevoir la possibilité d'une vie meilleure. Écrit-on donc pour se faire être, faute de pouvoir faire prendre conscience, et l'acte d'écriture s'assimilerait dans ce cas à un acte de révélation de soi ? C'est un des dilemmes que connaît un mode d'écriture arabe ou tout simplement universelle actuelle. D'aucuns assimilent l'acte d'écriture à un acte de paroles feint (11), assimilé, à son tour, pour d'autres, à un acte de parole indirect (12). Mais quel but cherche à atteindre cet acte, qu'il soit feint ou indirect, au-delà de l'acte d'écrire lui-même qui se consume en se consommant ? Le pouvoir de l'écriture semble être un pouvoir différé, distancé. À l'image du protagoniste de la trilogie, le scripteur semble chercher par le travail d'écriture qu'il accomplit un ancrage, un sens saisissable et déterminé, mais celui-ci ne cesse de décevoir comme l'objet de la quête du protagoniste qui ne cesse de fuir, de se déplacer perpétuellement, de partir à la dérive. On aboutit à cette image que convoque la trilogie, à savoir celle de l'errance, du déplacement perpétuel, de morcellement de l'espace, de sa fragmentation. Cette perte de l'unité et de l'identité du signifiant atteint jusqu'au narrateur qui devient une voix

11. C'est le point de vue soutenu par J.Searle : Chap III « Le statut logique du discours de la fonction », in *Sens et expression*, p.101-119, repris et commenté par G.Genette dans *Fiction et diction*, Seuil, 1991, p.41-63.

12. Citons parmi ceux-ci F.Recanati dans *Les énoncés performatifs*, Minuit, 1981 (en particulier p.211-222), ainsi que, sans entrer dans les subtilités des nuances, A.Jaubert : « Les voix du non dit » in *La lecture pragmatique*, Hachette, 1990, p.195-220.

MOHAMED NACEUR LADJIMI

anonyme surgissant d'on ne sait où, et s'adressant à un destinataire absent ; voix multiples fragmentées dans l'espace et le temps n'ayant ni origine ni foyer, bien que cela porte le nom de Sa'ïd ou celui syncrétique de l'auteur implicite (13). Mais nous posons que cette incomptence à se faire être ou à faire être par l'écriture est compensée par un pouvoir exercé sur les mots, par une violence que l'auteur fait subir aux signes qui seront secoués, morcelés, déplacés, autant de marques de violence repérées jusqu'aux formes de redondance multiples jalonnant le texte et autant de manières de plier et de déplier le réel à la guise du scripteur et en guise d'un nouvel ordonnancement, d'un certain échange symbolique entre l'écriture et le réel, qui n'est pas possible sans cette altérité. On est ainsi loin du mode d'écriture à caractère positiviste qui se réfugie dans une assurance feinte.

On n'a pas manqué de souligner que la violence est le principe même de l'acte sur lequel repose l'écriture : « C'est l'acte même de l'écriture », dit Durant (14), et Barthes de faire remarquer, à la suite de Derrida, que l'acte de violence de l'écriture est « la trace dans son geste le plus profond » (15), geste destructeur, geste de dispersion, de déconstruction du monde et d'espacement des signes et des choses auxquelles il se réfère, mais aussi, comme on l'a constaté chez certains auteurs arabes tel Ibrahim Darghouthi, geste de décomposition et de déplacement des discours des autres, et en l'occurrence de celui du pouvoir sous toutes ses formes, pour le rendre autre, le distancer, montrer de la sorte sa vacuité et le tourner, du coup, en dérision. Par ce biais l'auteur de l'acte d'écrire procure à son discours et lui confère un pouvoir être fictif certes, mais libérateur en l'occurrence.

13. Sur la perte de l'identité du destinataire et par sa suite celle du destinataire, on peut consulter, bien qu'appartenant à des registres un peu différents, T. Todorov : « Écrits du cercle du Bakhtine », in *M. Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, 1981, p.293-294, J. Derrida : « Le facteur de vérité », in *Carte postale*, p.441-524, F. Schwerewegen : « Télédialogue », in *Poétique*, n°81, 1990, p.108.

14. *Op. cit.*, p.21.

15. *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p.179.