À PROPOS DU *VIEUX DE LA MONTAGNE* DE HABIB TENGOUR. REGARD RÉTROSPECTIF

En 1971 Jean Sénac présentait un choix de poèmes dûs à de jeunes auteurs (1) (Youcef Sebti, Djamel Imatizen, Boualem Abdoun, Djamel Kharchi, Hamid Skif, Ahmed Benkamla, Hamid Nacer-Khodja).

En 1976 ce recueil donnait lieu à un commentaire de Bachir Hadj Ali (2) intitulé « Le mal de vivre et la volonté d'être dans la jeune poésie algérienne d'expression française ». Le commentateur, à propos de la révolte juvénile de ces poèmes-cries, évoque la manière de ces groupes de « fytyan » (jeunes) de l'Iraq et du Khorassan au III^e siècle de l'Hégire qui relève d'une volonté de narguer les tabous.

Une telle parenté établie par delà les époques et la distance par un lecteur que l'on ne saurait suspecter d'ignorer le mouvement de l'Histoire, vise non pas à ramener cette révolte juvénile à un archétype transcendant les âges mais à souligner l'analogie entre ces deux sociétés également animées par les entrecroisements des civilisations et pareillement menacées par les effets de la « pesanteur sociologique » et les censures de « Dame tradition » toujours prompte à se faire entendre. Analogie qui n'exclut pas l'idée d'une certaine filiation.

Dix ans plus tard *Le Vieux de la Montagne* (3) de Habib Tengour projette dans ces mêmes contrées et à cette époque les angoisses et questionnements d'un jeune Algérien aux prises avec cette même pesanteur sociologique. À nouveau le poète emprunte des sentiers secrets pour parcourir ce « monde clandestin comme celui des enluminures d'autrefois » (Hadj Ali).

Tengour qui a déjà promené Ulysse dans les rues de Mostaganem et trinqué avec Sultan Galiev aux « dommages d'une révolution » (4), s'incarne cette

(1) Ed. Librairie Saint-Germain-des-Près.

(2) Paru in revue *Europe*, n° consacré à la littérature algérienne, juillet-août 1976.

Repris en fascicule édité à compte d'auteur à Alger, 1977.

(3) Ed. Sindbad, Paris, 1983.

(4) Citation extraite du texte de présentation en IV^e page de couverture du recueil de poèmes : *L'arc et la cicatrice*. Le passage se réfère aux œuvres parues de Tengour :

— *Tapapakitaques*, éd. Oswald, Paris, 1976 (récit poétique ayant pour héros Ulysse).

— *La nacre à l'âme*, poèmes, éd. de l'Orycté, Sigeon, 1981.

— *L'arc et la cicatrice*, poèmes, ENAL, Alger, 1983.

— *Schistes de Tahmad 2*, L'Orycté, Paris, 1983.

— *Sultan Galiev ou la Rupture de Stocks*, Sindbad, Paris 1985.

Initialement photocopié et diffusé par l'Université d'Oran. CRIDSSH, 1983.

fois dans trois personnages de l'Empire abbasside à son déclin alors que les revendications d'ordre social, religieux et ethnique s'aiguïsaient.

Héritière mûre de la contestation généreuse des années 70 qui s'est quasiment épuisée dans son cri de révolte, l'œuvre de Tengour renoue avec le monde islamique médiéval à son apogée mais où déjà se mettaient en place les éléments de la fameuse « pesanteur ». Et si l'auteur retrouve « spontanément » certaines situations et certains personnages c'est qu'une même configuration de problèmes les suscite. Ce faisant il rouvre le dossier des cultures manquées par la faute d'une intransigeance et d'une cécité qui s'apprentent à récidiver comme si les turbulences historiques étaient reprises dans un temps cyclique de l'histoire.

La mise en œuvre de la problématique moderne de la multiplicité des sens du texte littéraire est, ici, but et moyen : expression de la revendication à la fois d'une poétique ouverte et d'une éthique culturelle, sociale et, partant, politique, qui admette la confrontation des idées et la relativité des vérités.

I. — JALONS D'UN PARCOURS

I.1. DES CONDITIONS DE PRODUCTION PROVOCANTES

Pour les premiers écrivains algériens de langue française, l'accès à la parole romanesque s'est opéré, on le sait, sous la loi de la culture dominante confondue avec celle de la langue française conçue non seulement comme système modelant premier mais comme structure fortement contraignante. D'abord parce que cette langue supplantait par la violence celle de l'autochtone, ensuite parce que le processus se déroulait sous « le coup de massue » (Cl. Simon) du réalisme.

Autrement dit la prise de parole de ces écrivains — leur entrée dans le concert de l'humanité aux yeux du destinataire français auquel ils s'adressaient prioritairement — s'est réalisée dans et par le langage patriarcal de l'Occident rationaliste.

C'est par assimilation/soumission au « Pouvoir totalitaire de l'ordre symbolique » (Lacan) de l'Autre que l'autochtone a pu asserter son identité — non sans fissurer cet ordre d'ailleurs.

Dès le roman féraounien se mettait en place tout un circuit « clandestin » du sens qui dynamitait une forme étroitement réglementée jusqu'à ce que Kateb qui pose la poésie au centre de tout et lie intrinsèquement l'explosion poétique à l'Histoire, réussisse une telle révolution des codes qu'il n'est plus de récidive possible du roman du colonisateur (du colonisé).

En disloquant en particulier l'instance d'énonciation et le procès d'interlocution, Kateb fait apparaître au grand jour l'éclatement du système social et la conflagration des Lois symboliques qui gèrent concurremment le référent historique.

Quinze ans plus tard et la voix des armes s'étant éteinte, Farès, avec l'ogresse aux noms, aux apparences, aux yeux multiples, greffée sur la femme chimérique, Nedjma « l'ogresse au sang obscur », appelle et programme l'enfantement d'un nouveau monde dans l'émergence d'une écriture autre. Réfutation radicale des généalogies de l'Un, l'œuvre de Farès ouvre la brèche décisive au sein du « Grand Code » d'importation qui tentait de se maintenir.

Par le recours à l'oralité, la narratique farésienne, en récits imbriqués, mine la propension dévoreuse de l'ogresse qui s'en prend, certes, à « l'échine patriarcale » de l'Algérie (post-indépendance) mais vise tout totalitarisme culturel et en particulier celui de la langue qui lui sert de véhicule. D'ailleurs les données du problème dans le domaine du symbolique n'ont pas fondamentalement changé.

La déclaration de l'arabe : langue nationale, de l'islam : religion d'État, de l'idéologie nationaliste : principe unitaire sont les termes reconduits dans toutes les Chartes qui se sont succédé depuis la déclaration de la Soummam (1956) et qui ont en commun leur indigence dans le domaine culturel pour lequel, dans une formulation prescriptive, se projette la quête d'une mythique « authenticité ».

Ainsi se trouve reconduit de part et d'autre de 1962, par delà les différences de contenu, un système symbolique coercitif fondé sur une représentation patriarcale de l'autorité.

L'irruption sur la scène romanesque-poétique du système matriarcal contestataire de l'Ogresse vaincue mais non pacifiée, atteste de la résurgence de vieilles luttes conjonctuellement tuées mais surtout produit le rapport métaphorique et authentifiant d'une donnée nouvelle. Il s'agit de la réactivation dans une problématique neuve du système ouvert et dynamique de l'oralité contre les prétentions de tout sens définitivement donné dans la positivité de son affirmation, contre tous les sens institués.

Il est évident que ce débat dans la sphère du symbolique est en rapport avec le vrai combat social. Il n'est pas possible, ici, d'en tenter l'analyse et je voulais seulement signaler ce travail de remise en cause fondamental du procès d'élaboration de la loi symbolique. Loi que prescrit l'État puisqu'aussi bien seul l'État peut tendre à une nation le miroir d'elle-même et procéder à l'assimilation de l'héritage critique ou non. Quant au créateur il n'est pas tant habilité à résoudre les crises qu'à les instaurer. Ce faisant, son œuvre peut signifier comment passent les circuits souterrains de l'Histoire.

Si avec Farès l'oralité du système matriarcal conteste le fixisme du système patriarcal importé par le prophète et son Livre, orientant la quête en amont vers une maghrébinité primordiale et en aval vers une pluralité de langages et de cultures dans la mouvance d'une intertextualité dévoreuse, c'est dans une autre optique que l'écriture de Tengour entreprend la mise à mort du discours de pouvoir et le rejet d'un discours culturel univoque.

I.2. L'ANCRAGE CRITIQUE

C'est au cœur même de l'arabité et au zénith de la pensée islamique que le poète trouve/installe ses références de richesse culturelle et de controverse intellectuelle. Et l'histoire, loin d'être « empreinte de nostalgie rêveuse et compensatrice » (Laroui), signale la difficile responsabilité de l'intellectuel envers le réel.

Trois Vérités se trouvent confrontées : celle de la pensée scientifique et philosophique qui a intégré l'héritage grec (Omar Khayyam), celle de l'ordre établi et du respect de la Loi par érection d'un pouvoir central fort (Nizam el Mulk), celle du triomphe de l'esprit sur la lettre et de la Vérité sur la Loi de l'ésotérisme ismaélien qu'incarne Hassan as-Sabbah.

Dans cette distribution, tandis que le totalitarisme de la foi et celui de la loi s'affrontent à mort, le poète et/ou homme de science, fasciné et critique, célébré et méconnu, se tient (est tenu) à l'écart des enjeux de pouvoir, dans cette marge tolérée du système qu'occupent le vagabondage, l'aventure et l'intellectualisme.

La tension de l'œuvre trouve dans ces trois grandes figures de l'Histoire abbasside des figures pré-textes qui jouent l'ostentation d'une culture. Liées à jamais dans le texte par un rite magique « car leur rencontre était un hasard longtemps prémédité » (p. 15), ces figures font l'objet d'une appropriation fondée sur la provocation qu'exercent des êtres fascinants parce qu'irréductibles à tout ce qu'on a pu en dire. Être interpellé par ces figures, ce n'est pas les déchiffrer mais les travailler. Aussi ne se reconnaissent-elles qu'à la constitution d'un autre objet auquel elles font allusion « sournoisement » : la contemporanéité algérienne de l'auteur; rapport louche du poète à l'Histoire, des mots aux faits.

L'espace du poème s'insère entre « le quartier en démolition » de l'incipit et « le souvenir d'objets égarés dans la soudaine extase » dans lequel est plongée Badra à l'excipit. Souvenir retors d'où sourd la « grille » de lecture des trois « destinées » révélant comment le texte se trame, question indissolublement liée à une autre : « pourquoi (le désir de) ce texte ? ».

Le narrateur (Khayyam ou son double) promène sa « nostalgie devant les possibilités gaspillées » (p. 29) — possibilités de l'échange et de la transformation dont le texte offre le spectacle dans un récit unique et multiple fait de l'enchevêtrement de présences que l'écriture, attentive, capte. Rapport critique — non de célébration — par lequel ce livre intègre une réflexion et une insertion culturelles fortes.

Le texte s'exerce entre deux limites : celle de l'opposition des trois pôles et celle de leur confusion. Le narrateur, personnage complexe comme tout individu est tour à tour et en même temps les trois personnages à la fois. Multidimensionnalité qui peut être lue à un niveau symbolique mais réducteur comme la représentation de tendances idéologico-politiques en présence et en conflit dans la société de l'auteur et dans celle de ses modèles. Infusé du (des)

mondes (s) qu'il évoque, le texte travaille à transformer en espace de communication un chaos de variétés coupées, établissant qu'à certains niveaux on est forcé de parler à plusieurs voix.

Dans cet enchevêtrement, le triomphe de la fiction vise asymptotiquement à son propre anéantissement. Cependant l'écriture de Tengour ne saurait être réduite à une conscience aiguë de la dimension fictive de l'œuvre littéraire, conscience qui caractérise l'épistémè (Foucault) du *xx*^e siècle occidental avec ses diverses formes de narcissisme littéraire. Car, si *Le Vieux de la montagne* appartient bien au discours littéraire de la modernité occidentale, son ultime condition de possibilité est la conscience d'une précarité essentielle : celle qui caractérise le sol culturel et politique du pays de l'auteur. Derrière les dédoublements, les télescopages, les effets grossissants, les successives identifications/distanciations, le texte pointe la dimension transitoire de l'époque avec ses risques et soupçonne (espère) la vertu cognitive du poème.

II. — RACONTER POUR SAVOIR

II.1. LA DOUBLE RÉFÉRENCE CULTURELLE

Tandis que chez les premiers romanciers algériens de langue française un système modelant premier particulièrement contraignant, celui du français, accueillait et acclimatait plus ou moins ouvertement une langue et une culture hétérogènes (celles de l'autochtone) qui le minaient de l'intérieur et lui imprimaient une action en retour-travail qui restait globalement lisible pour le lecteur français, avec *Le Vieux de la Montagne* nous avons affaire à deux systèmes modelants quasiment au même titre : celui de la langue française avec ses critères modernes de littérarité et de poéticité, celui de la culture arabe dans sa double tradition mystique et rationaliste tel que redécouvert à partir de la légende populaire (fond sonore social) et des travaux des meilleurs orientalistes (5).

Cette (relative) mise à égalité des deux systèmes modelants se manifeste notamment par la convocation sur la scène du texte en langue française de personnages, de lieux et de situations de la civilisation arabe sans aucune procédure de présentation. Stratégie nouvelle qui postule un narrataire averti et (lui) suppose un rapport affectif et intellectuel analogue aux deux cultures.

Ce rapport immédiat, sans stratagème de naturalisation dans le texte français de pièces rapportées d'une histoire autre, est tout à fait inédit à ma connaissance. Meddeb, dont on connaît la double culture a pu écrire : « la restauration de la trace islamique comme valeur culturelle n'interviendrait pas

(5) Beaucoup d'encre a coulé ces dernières années sur l'orientalisme, sur le savoir qu'il a produit, sur l'idéologie d'impérialisme culturel dans laquelle il a été pris ou qu'il a servie à des degrés plus ou moins importants selon les périodes, les individus, les intérêts nationaux etc...

Reste le problème de l'appropriation de ce savoir, notamment lorsqu'il constitue la seule voie d'accès au passé arabe pour des lecteurs non arabophones ou insuffisamment arabisés.

si j'écrivais en arabe. Si j'écrivais en arabe, j'aurais privilégié la référence occidentale » (6).

Ce souci de privilégier la culture hétérogène à la langue du texte est probablement ce qui, porté à un point limite, donne à la « restauration de la trace arabo-islamique », dans le texte de Boudjedra un statut de citation soulignée à double trait. Tout se passe comme si cet affichage restait assujéti à l'interpellation par l'Autre. D'où l'attitude professorale qu'adoptent tous les narrateurs pour apprendre au narrataire les emprunts lexicologiques faits par le français à l'arabe, pour évoquer — avec un luxe de précision : dates dans les deux calendriers (chrétien, hégirien), circonstances — les grandes découvertes scientifiques de la civilisation islamique. D'où aussi l'accumulation des grands noms arabes convoqués en texte comme s'il y avait une intention d'épuiser la liste pourtant infinie des références. Le tout sous-tendu par une énonciation polémique mâtinée d'auto-ironie qui met à l'étal ce besoin de s'emparer de matériaux « dissidents » en vue de la reviviscence formelle de ce que le désir enfoui annonce d'une histoire et d'une société autres (7).

En contrepoint, la référence au corpus civilisationnel français et, plus largement occidental, se fait plus discrète et plus allusive, intégrée à la texture du texte (8), à l'exception de la thématization psychanalytique qui, d'emblée, se pose comme défi. Exploitée comme « contrefaçon » du réel la « grille » psychanalytique fonctionne moins comme guide de la traduction que comme catalogue de pratiques symboliques historiquement circonscrites, pernicieusement transportées dans un ailleurs qui les ignore pour dégonfler le ballon de baudruche d'un patriarcat plein de suffisance.

Le rapport de type différent aux deux horizons culturels revient en substance à opposer à la rigidité d'une érudition ritualisée et encadrée par le jeu citationnel, la provocation du schème psychanalytique — sorte de métalangage mû par un constant dépassement vers l'inouï qui imprime au texte la teneur de la presse sensationnelle.

Dans l'espace défini par l'autoréférence et l'hétéroréférence se poursuit la guérilla de valeurs antinomiques comme si la praxis littéraire, nullement pacifiste, narguait/accen-tuait le narcissisme du transfert et du contre-transfert et s'interdisait de résorber les antagonismes en un système unifié de résonances.

Chez Tengour la provocation est autre. L'activité « critique » à l'intérieur du texte, assume le référent arabo-islamique comme matériau du désir scriptural que le texte traduit dans son tissu selon les exigences esthétiques modelées dans une histoire littéraire française (plus largement occidentale). L'auteur ne reprend pas l'apologie de la culture arabe même sous forme volontairement mystifiante et/ou ironique. Il la « broute » ça et là, la rumine et la travaille en

(6) Actes du colloque sur le bilinguisme qui s'est tenu à Rabat (26-28 nov. 1981) paru chez Denoël, Paris, 1985, Article « Le palimpseste du bilingue ».

(7) « Autres » par rapport à la langue du texte et, par conséquent à l'histoire que « naturellement » elle véhicule.

(8) Intertextualité avec la littérature hispano-américaine à étudier dans ses citations évidentes mais aussi dans la similitude de certaines conditions historiques de production et de leurs effets.

fonction d'un autre texte (un autre legs) qu'il ne tente ni de contester ni de recouvrir.

Or cette littérarité héritée de la modernité occidentale se caractérise essentiellement par sa tentative d'échapper à la linéarité de l'écriture qui prévalait au XIX^e siècle et par la conscience d'un décalage entre le langage et le monde — commune aux théoriciens comme aux praticiens du texte — et qui fait que dans l'œuvre d'art le réel est manifestement absent, les textes renvoyant aux textes.

Le premier texte auquel renvoyait l'œuvre de Tengour est l'aventure d'Ulysse (celle de l'Odyssee et celle de Joyce), le second est celui de l'histoire du nationalisme dans une république soviétique « islamique » aux prises avec le stalinisme. La référence à l'Histoire abbasside, si elle apparaît à un moment particulier du processus d'arabisation en Algérie et de l'itinéraire personnel de l'auteur, n'est donc pas exclusive des autres et assoie son appartenance culturelle sur un vaste patrimoine humain. Rencontre avec un héritage spirituel : le passé humain, elle est non pas historique mais histoire fantasmatique tissée de rêves culturels.

Dans la dernière occurrence de cette œuvre, tout se passe comme si la thèse défendue était du genre : « même si l'on se réfère à l'héritage arabe, l'unanimité culturelle est insoutenable ». En témoigne, pour le moins, le triple pôle de réflexion sur des choix philosophico-existentiels. Par là les tenants de l'univocité culturelle au nom d'une mythique authenticité, se trouvent confrontés à leur propre ignorance.

II.2. COALESCENCE SUJET/OBJET

Lié à cette problématique, l'éclatement de toute possibilité de localisation d'une parole du sens, inaugurée d'une façon patente par Kateb, s'est poursuivi avec Farès et se manifeste dans le *Démantèlement* de Boudjedra sous forme d'un processus de relais de narrateurs (Ghomri/Selma/auteur-narrateur).

Dans le *Vieux de la Montagne* nous assistons à l'évanouissement du sujet, du lieu et du temps de l'énonciation — autant de paramètres qui visent à délimiter le sens d'un énoncé.

Au niveau le plus apparent, la rupture dans l'emploi de formes pronominales opère un perpétuel glissement entre sujet et objet de l'énonciation (permutation je/il) faisant osciller la posture d'énonciation de l'identification (auteur-narrateur se confondant avec le personnage de Omar Khayyam) à la distanciation plus ou moins critique ou complice. Principe d'écriture, ce flottement qui superpose/dissocie sans relâche deux personnages, deux temps et deux contextes socio-géographiques, exige de la part du lecteur une accommodation permanente pour obtenir une vision distincte et s'avère, en définitive, éthique de vie et protocole de lecture du livre et de la société. Il est aussi, et concurrentement moyen de mystification du lecteur par l'auteur, du narrataire par le narrateur et procédé pour faire varier le coefficient de réalité de la fiction et montrer que les objets produits par le dispositif textuel sont des leurres, ce que

dit aussi le « débat » (ana)chronique sur la confusion entre l'auteur et personnage (p. 84 à 86).

Récit au narrateur incertain, noyé dans la diversité des choix idéologiques et existentiels, balloté entre les prescriptions et les incompréhensions d'un éthnos dispersé, happé par la tentation de l'altérité jusqu'à la confusion des identités; il produit un subtil effet d'exotisme à l'intérieur même de la sphère du Même.

Celui qui dit dans les mots et les formes d'autrui la parole de soi mais dans l'éloignement du temps et de l'espace, laisse percer que son objet n'est ni tout à fait l'Autre ni vraiment le Moi... mais un jeu entre les deux.

Le (pseudo) recul du contexte spatio-temporel permet, à propos de réalités connues de créer une distance en effet de trompe-l'œil et de creuser une incertitude où s'exercent les facéties de l'imaginaire. Là s'inscrit — exemple parmi tant d'autres — la diatribe de Khayyam contre les insanités en matière d'art du *Journal des Débats* du 25 messidor an XI (sic !). Dans une contorsion du temps, une annulation de l'espace et une énonciation véhémement-ironique, l'envolée critique mise sous l'égide des « écrivains célèbres du XVIII^e siècle » se conclut sur la recommandation (après un blanc typographique) : « A étudier et faire apprendre par cœur dès les premières années de l'école fondamentale » (p. 86). En apparence « bien-pensante » cette directive, en totale inadéquation avec l'esprit même de la réflexion sur l'art qui tout au long du texte joue à saute-mouton avec la fiction, gratifie au passage d'un coup de griffes cette institution de l'Algérie indépendante pour les contenus de son enseignement et pour ses pratiques pédagogiques.

L'indécision qui investit la structure des personnages, des temps et des lieux se trouve prolongée par de grands vides qui ponctuent le texte (blancs typographiques et/ou lignes en pointillés) et de vastes ellipses qui font appel au savoir ou à l'imagination du lecteur pour suppléer aux manques du texte; vides où se joue une part du drame. Au niveau le plus général, le décalage entre le temps du discours et le temps de la fiction (les passages du signifié imaginaire au (x) référent (s) historique (s)) n'a pas de support textuel — quand ce support n'est pas volontairement brouillé. Il est à reconstruire ou à inventer par le lecteur. D'où la difficulté la plus immédiate de lecture pour celui qui n'est pas « branché » sur le référent.

Dans cette aventure l'écriture, exploitant sa capacité de présence au monde, pointe la nature mouvante et fuyante d'un réel en transformation dans le même moment où elle dénonce l'irréductible absence du réel partout où elle règne. A la fois apostrophée, troublée par un réel mobilisateur et absorbée par la tentation de « la poésie pure », elle forge un style personnel qui force l'« éthnisme » (Saussure) de la langue française — cette unité privilégiée d'un langage construite dans une Histoire, fondée sur des rapports de civilisation — pour activer le flux d'un éthnisme indigène dépendant de connexions, de complexités autres que celles de la langue d'emprunt telle qu'enseignée par les manuels.

Paradoxe d'une poétique dont la modernité est comparable à cette écriture hiéroglyphique à laquelle Freud comparait les images du rêve mais branchée en tous sens avec ces langages en chassé-croisé d'une socialité traversée par diverses idéologies (dans l'extension gramscienne d'inconscient culturel).

De sorte que deux mythes (au moins) de la littérature se chevauchent et s'entrecroisent spécifiant l'historicité de cette œuvre : entre l'absurde métaphysique où s'origine le formalisme moderne qui stipule que le seul engagement possible est engagement dans l'art, et le sentiment de la responsabilité de l'artiste dans la saisie du réel et de la complexité du monde par l'investigation poétique qui fait que « la littérature c'est la vie combinée avec plus d'audace et de logique » (Musil).

L'instabilité du référent et la fragilité du sujet dans *Le Vieux de la Montagne* ne sont donc pas la description aliénante d'un monde aliéné mais l'expression de contradictions difficiles à capter et à dépasser. Le déchiffrement et l'incertitude s'intègrent mutuellement, se constituant en loi motrice d'un système poétique homologuant une loi symbolique en plein désarroi.

III. — LOI SYMBOLIQUE INCERTAINE

Trois facettes d'une personnalité ou trois courants d'une société, dans leur interdépendance brouillent l'ordre du jeu pronominal. Alors que normalement le « je » se différencie immédiatement du « tu » de l'autre et du « il » de l'objet, signalant la place relative qu'il occupe dans la structure langagière et familiale, ici les frontières sont poreuses au risque d'y perdre son identité subjective et sociale.

Serait-ce parce que la Loi (celle du symbolique) qui se confond si l'on en croit Lacan avec celle du langage, ne parvient pas à se constituer dans son absolue intransitivité dans un champ culturel où la concurrence linguistique prévaut (9) révélant/masquant des enjeux fondamentaux de choix civilisationnels (idéologiques) inscrits dans des préoccupations de généalogie ?

L'ambiguïté du statut de la langue est, on le sait, d'être à la fois structure et véhicule. Selon les analyses lacaniennes, l'ordre de langage, identique à la Loi, fonde les rapports de parenté et installe dans la fonction coercitive la famille (microstructure de coercition qui sert ensuite de modèle pour penser la structure sociale dans son ensemble).

Or l'ordre patriarcal (de type tribal) algérien a fortement été ébranlé par l'intrusion, à la faveur de la colonisation, de l'ordre patriarcal occidental.

Le titre du premier roman algérien de langue française reconnu *Le fils du pauvre*, signale cette destitution du père (économique et langagière) pour

(9) Cf. le fait que les structures linguistiques de l'arabe comme du français dans l'Algérie contemporaine accusent de nombreux phénomènes d'hésitation, d'interférences, d'emprunts etc... qui rendent difficiles les tentatives de descriptions et commencent à susciter l'intérêt de chercheurs et pédagogues pour les « grammaires de fautes ».

focaliser sur le détournement du fils qui sera, on le sait, confié à l'autorité d'un autre père symbolique.

Une analyse des figures paternelles dans cette littérature serait riche d'enseignements quant aux complexes luttes et chevauchements des codes symboliques concurrents dans cette période. Schématiquement il semble que l'on ait deux images conflictuelles et hiérarchiques qui attestent une sérieuse perturbation dans la représentation de l'économie généalogique et annoncent la préparation d'une nouvelle répartition intra-familiale (10).

L'une de ces images, inscrite dans une vraisemblance sociologique accuse les traits du vaincu. Pères dont la désignation onomastique est généralement mutilée, démunis de tout ce qui fonde le socio-symbolique (argent, prestige...), condamnés à l'impuissance historique, englués dans la fixité des habitudes; ils se profilent sur la toile de fond de romans de la dépossession caractérisés par la prépondérance de la « dégradation » sur l'« amélioration » (Cl. Brémond) (11).

Un des représentants les plus connus de ce type est dans *Nedjma* le faux père Si Mokhtar (les pères des quatre compagnons sont morts) sublime et grotesque, à cheval sur deux cultures et qui amène la génération suivante au seuil de l'action. Personnage haut en couleurs qui synthétise la « trahison » et la résistance passive des pères (12). Statut ingrat et inconfortable que le « père tranquille » (13), Féraoun, dans un texte péri-littéraire, son *Journal*, conçu initialement comme matière première d'un futur roman, explicite : «... ce qui aura fait la puissance des Algériens, c'est le fait d'avoir eu à subir les Français un siècle durant. Cela nous a donné l'habitude de supporter les pires humiliations et de ruser supérieurement avec eux (...) Il faudrait que nos enfants sachent à quel point leurs aînés ont souffert, à quel prix ils héritent d'un nom, d'une dignité (...) Il serait bon qu'on sache tout cela plus tard et qu'on se dise : « Après tout nos pères avaient tout de même beaucoup de mérite et nous pouvons en être fiers » (p. 304-305) (14).

Mais pour perdurer, le pouvoir symbolique du père ne pouvait se contenter de cette image peu reluisante d'un courage humble, acculé aux affaires d'une représentation trop souvent dévalorisante. Le vacillement sinon l'effondrement du pouvoir du père appelle un rééquilibrage fantasmatique qui investit l'image du grand-père archaïque, ancêtre plus ou moins mythique. Ainsi en est-il du poète Si Mohand pour Féraoun, détour obligé et authentifiant dans son itinéraire (romanesque) où le père est destitué par le maître d'école. Ainsi en est-il

(10) Une étude récente en psychologie clinique : *L'image du père chez l'enfant algérien* de Mme Foughalie (OPU, Alger 1984) fait ressortir un pouvoir réel de la mère en dépit de la valorisation sociale masculine.

(11) Je fais allusion aux romans de M. Féraoun, M. Mammeri et M. Dib dans sa première période.

(12) Cf. dans *Nedjma* l'épisode où Si Mokhtar pour fausser compagnie aux pèlerins se rendant à la Mecque tente de séduire un commandant français en déclamant : « Mon père Charlemagne. Ma mère Jeanne d'Arc »; ou, plus subtilement l'épisode symbolique du bâillon.

(13) Dans son *Journal* (Seuil, 1962, p. 323) Féraoun rapporte l'épisode suivant : « Dernièrement on a passé à la télévision le film du *Père tranquille*. (Mes fils) me regardaient en dessous avec le chimérique espoir que j'en suis peut-être un de père tranquille ».

(14) Op. cit. pp. 304/305.

surtout de l'ancêtre Keblout qui terrifie et galvanise (Fanon) et retrouve une efficience conjoncturelle en constituant un discours organique (Gramsci).

Cependant l'image du père, victime de l'Histoire n'est toujours pas restaurée dans l'histoire romanesque et donne lieu dans la *Danse du Roi* de Dib (1968) à une apologie de la bâtardise dans la bouche de Babanag le nabot qui déclare : « jamais vu un père de près ».

Cette image devient même la cible privilégiée de Boudjedra dont l'entreprise de meurtre par l'écriture du père phallique et castrateur qui a répudié la mère et saccagé l'enfance, s'attaque, certes, à une figure de l'omnipotence et non de l'humiliation mais circonscrite dans la laideur, l'inconscience et l'égoïsme, de sorte qu'elle ne suscite que la dénégation de la paternité. Son altérité s'étant radicalisée se consacre une rupture irrémédiable dans la lignée ne laissant au fils que le désir de s'autoproduire dans la rancune et en dehors de toute « formation ».

L'envers humain de ce monstre féodal est, dans les *1001 années de la nostalgie*, le père du héros : SNP, l'accidenté du nom légitime par le pouvoir colonial mort dans un accident du travail à moins que ce ne soit un suicide camouflé en accident. Cas limite de la méconnaissance de l'ascendance par le jeu de la violence symbolique de l'usurpateur et qui est sur-compensée fantasmatiquement par une progéniture prodigieuse. Mohamed SNP avait « neuf frères et neuf sœurs, nés par paires, équilibrées en neuf accouchements fastueux ». Exploit de la mère qui, comme toutes les mères se prive de son nom de famille pour perpétuer le lignage par son corps.

D'un autre côté si le « sigle » SNP — forme retorse de l'anonymat — vaut comme effacement extrême du nom du père, tous les autres patronymes des habitants de Manama ne sont que des sobriquets, forme de nomination par dérision qui réduit le problème de la reconnaissance à un premier degré. Surnoms accompagnés de prénoms selon la structure calquée/héritée du système colonial et qui ont supplanté/gommé les noms héréditaires. Ce paradigme joue par rapport à un autre, plus glorieux, respectueux de la convention d'état-civil arabe qui note la filiation, parmi lesquels Ibn Khaldoun, grand-père archaïque dont la tombe suscite la quête du fils dé-généré : Mohamed SNP.

Le père est supplanté chez Farès par de viriles figures de mères (l'Ogresse, la Kahena) représentantes originelles de la Loi, résurgences de l'autorité matriarcale mais qui incarnent une Loi permissive, plus proche de la Nature que de la Culture. Loi qui a dû jadis plier devant « l'échine patriarcale » et qui, aujourd'hui, à la faveur de la rivalité entre pères symboliques (et de la montée de revendications féministes ?) redresse la tête.

En fait, l'ordre du symbolique — dans sa double acception de commandement et d'économie signifiante — étant instable parce que relevant d'une structure sociale que l'on s'accorde à définir comme transitoire et où le contentieux colonial en matière linguistique et culturelle n'est encore (ne peut encore être) ni « liquidé » ni absorbé, le statut du sujet (avec son image du Père) est multiple, voire contradictoire. Dans tous les cas la cellule familiale, elle-même

en rééquilibrage, le plus souvent exerce mal son contrôle social et la figure de l'altérité autoritaire est dégradée et/ou dédoublée.

Le Vieux de la Montagne signale cet affaiblissement tout en maintenant une ambiguïté quant au rôle paternel. Dès le titre, la polysémie du mot arabe « cheikh », à la fois « Maître » et « Vieux », autorise à lire derrière le choix opéré l'ombre de la possibilité exclue. Alors se profile la figure conjointe du maître d'école et du grand-père archaïque — substitués déjà intronisés.

Mais dans le rapport qui s'établit entre texte et titre les choses se compliquent. « *Le Vieux de la Montagne* sera le poème de la solitude » est-il annoncé dès les premières pages du récit; autrement dit l'inverse d'une familiarité, la réification en pure image du représenté.

D'un autre côté le héros n'est pas celui qu'annonce le titre si on en croit la déclaration du narrateur : « Nizam al-Mulk, voilà le héros Sain/Tra-vailleux/Intelligent/Honnête/Rigoureux/Modeste/Beau/ » (p. 19) — image idéale du père.

En fait, en guise de « vieux » (désignation du père en langage populaire algérien) le texte met en scène, subrepticement, le grand-père du narrateur, sans doute détenteur de la légende de Hassan as-Sabbah et qui remplit un rôle maternel en veillant sur le sommeil de l'enfant et en lui racontant des contes tout aussi merveilleux que ceux que lui transmettra, plus tard, sa gouvernante azerbaïdjanaise, figure de la mère.

Il n'en demeure pas moins que deux hommes forts se disputent l'image symbolique du père : Nizam et Hassan et ce n'est pas un hasard si le second met à mort le premier, fort de son bon droit d'ordre divin puisqu'il se consacrera Imam (ismaélite). De sorte que lorsqu'il est comme Moïse dans la mise en scène althussérienne interpellé par Dieu, il ne répond pas : « c'est bien moi, je suis ton serviteur, parle et je t'écouterai » ! Il s'est déclaré immortel, délivré de tout assujettissement à un Grand Sujet. Il a fusionné en Dieu et peut désormais, comme El Hallaj, déclarer : « Je suis le vrai ».

Si dans la perspective lacanienne comme dans la perspective althussérienne l'individu se constitue en sujet par son entrée dans une configuration de sens contraignante, l'impérialisme du langage semble dans ce contexte pris de court ou plutôt passible de servir une réversion des codes. A d'autres moments et plus prosaïquement il est acculé à déraiper et à tourner à vide comme dans ce « bulletin d'informations » qui rappelle à s'y méprendre la langue de bois des médias dans le pays de l'auteur : « Alp Arslan accorda une audience à l'émir de Boukhara. Nizam al-Mulk effectua une visite d'amitié au Mongolistan à l'issue de laquelle une déclaration commune de bon voisinage fut signée. Alp Arslan accorda une audience à l'ambassadeur du Calife. Nizam al-Mulk inaugura l'Institut de sismologie appliquée à Ispahan. » etc (p. 64).

De toute évidence il s'agit moins de la cour seldjoukide que d'un de ces Etats nouveaux « cul de jatte et langue pendue » (p. 93) où il est possible de s'enrichir en confectionnant des drapeaux et où les mu'allaqat sont des « banderoles poussiéreuses aux slogans ternes, mal calligraphiées » (p. 21). Univers où le symbolique, à l'instar du social est perturbé.

Quant à l'insane, le sujet possible du contre-ordre qui était le prolétaire (15) pour Althusser ou le fou (16) pour Lacan, c'est, ici, le poète ou, plus précisément l'intellectuel : Omar Khayyam, érudit, athée en pays d'Islam, qui chercha son identité dans l'ivresse et la poésie. La solitude de cet original est moins le recueillement du génie que le repli du raté, d'un dépossédé qui a tout perdu et surtout le sens de sa positivité. Face à la décrépitude, il réalise trop tard qu'il a surtout manqué la promesse d'amour, possibilité surdéterminante d'une unité au-delà de l'individu, rêve de fusion susceptible de donner prise sur le monde et sur l'être. Et il agonise en soufflant à contre-temps : « Je t'aimerai, toujours je t'aimerai » (p. 112). Déclaration précédant la formule canonique « Il était une fois » qui, en violation du scénario invariable du conte de fées clôt l'histoire, laissant Badra (Aube, femme magicienne des légendes arabes), merveilleusement « indescriptible comme la femme aimée » (p. 19) — seule. Badra qui, comme Nedjma a cristallisé l'amour des trois compagnons, leur survit investie de la mission de transmettre à la postérité « le souvenir d'objets égarés dans la soudaine extase » (fin — p. 114) elle qui n'a pas su perpétuer la lignée de son auguste époux Nizam al-Mulk n'ayant mis au monde que deux filles. Ce faisant elle contribue, elle aussi, à brouiller les cartes du jeu symbolique tout en concrétisant la place minime à la fois et démesurée qu'occupe la femme dans cet univers romanesque... Comme d'ailleurs dans ceux des aînés, voire dans le réel psycho-sociologique que, chacun à sa manière, ils narrent.

« L'épreuve de réalité » à laquelle le texte de Tengour (et plus généralement la littérature algérienne de langue française) soumet le sujet en l'embarquant dans une expérience de socialisation de type particulier, se déroule dans un milieu où les postes parentaux sont loin d'être solidement occupés. Et si elle s'accompagne de / se manifeste par une mise en crise du discours social hégémonique, elle laisse clairement entrevoir que l'action ne se heurte pas à une Loi (langagière ou idéologique) préexistante dans sa structure à toute histoire. Et le procès de production du sens fournit une forme d'illustration du dépassement toujours à recommencer du couple antagonique : sujet assujéti vs. sujet du contre-ordre et/ou « conservatisme » vs. « révolution ».

D'un autre côté, la référence culturelle puisant aux sources de totalitarisme ennemis, conteste par sa seule présence que l'opacité de l'individu et/ou de la société soit à chercher dans l'aliénation à une structure symbolique préexistante.

(15) Le prolétaire n'a pas encore accédé à la parole romanesque dans la littérature algérienne contrairement au fellah qui dès *l'Incendie* de M. Dib (1954) avait conquis la scène romanesque — ce qui n'est pas sans rapport avec le nombre et la force que l'un et l'autre représentent dans la réalité.

Il faut cependant signaler que le prolétaire a fait une « entrée triomphale » sur la scène théâtrale ces dernières années avec les deux dernières pièces de Abdelkader Alloula en arabe algérien : *Lagwal* (les dires) et *Lajjad* (les généreux), respectivement en 1982 et 1985.

(16) Le fou est une figure assez envahissante dans sa version traditionnelle de « possédé » ultra-lucide proférant des paroles prophétiques ou révélant des vérités « inavouables » — notamment dans le cinéma algérien. Dans le roman, Arfia dans *la Danse du roi* de M. Dib figure la marginalité dans une conception plus moderne (femme — clocharde — contestataire de l'ordre établi) que les autorités de la ville relèguent dans la folie.

Il semblerait plutôt que ce soit dans l'organisation complexe, voire contradictoire des pouvoirs au sein de la société qu'il faille en voir la cause (17).

Et si le travail de l'écriture peut prétendre à agir sur le système — fût-il cohérent ou hétérogène — en s'attaquant à l'ordre symbolique; c'est en raison de sa spécificité même en tant qu'il opère sur des signes et produit de la signifiante, non pour une illusoire possibilité de déplacement du lieu du vrai combat social.

C'est en tous cas ainsi que semble l'entendre Tengour qui tout en construisant sa fiction proclame ses convictions esthétiques.

IV. — UN ART POÉTIQUE EN ACTE

L'exergue de Novalis :

« La poésie est le réel absolu.

Plus une chose est poétique plus elle est vraie ».

Inscrit d'emblée l'entreprise poétique de Tengour dans la mouvance d'une pensée audacieuse que son ancrage historique dans le siècle des Lumières oppose à la contemporanéité « obscurantiste » en matière d'art de l'auteur comme il la garantit du formalisme pur — celui qu'allait afficher, plus tard, une certaine « avant-garde » européenne victime d'illusions (politiques) perdues.

C'est ce même Novalis qui avant l'imposante montée du réalisme affirmait la similitude du fonctionnement linguistique et des formules mathématiques qui sont si expressives que se reflète en elles le jeu étrange des rapports entre les choses. Loin de tout mirage mimétique se trouve alors reconnu le hiatus entre le monde et le langage qui l'exprime en même temps qu'est affiché le rapport analogique qui se joue entre eux.

Imprégnée de cette conception, la poésie pour Tengour, vecteur d'un changement nécessaire, est conçue dans une radicalité si absolue qu'elle ne peut admettre la lisibilité pré-codée et se trouve, comme chez Rimbaud, mythifiée en voie prioritaire d'accès à l'essence d'une réalité qu'elle contribue à construire. « La poésie n'est certainement pas la voie unique mais c'est la seule issue à mon sens » est-il dit dans le texte introducteur (p. 11).

Le Vieux dela Montagne fonde un trajet (« Longtemps je n'ai pas compris le trajet » — p. 14), passerelle entre le fictif et le réel à l'intérieur duquel le poète fait du matériau ancien un moyen d'exploration du présent et vice versa. Si l'on ne saurait prétendre qu'il livre par une quelconque magie verbale l'authenticité des mutations les mondes représentés, on peut affirmer qu'il use du dévoilement intentionnel des textes hérités (Novalis ou Khayyam indifféremment) pour produire ce qui lui est propre. Il laisse venir dans le poème le flux des images en un cortège, certes plus contrôlé que celui de l'écriture automatique qui

(17) De tels textes interrogent les théories de l'inconscient et de l'idéologie telles que Lacan et Althusser (auxquels j'ai été amenée à me référer) en ont projeté la constitution et signalent d'une certaine façon leur enfermement dans leur clôture socio-historique.

prévalait dans *Tapapakitaques*, mais néanmoins porté par elle, pour construire ces figures glissantes, figures de la conscience devenant l'analogie d'événements du monde.

Composition synthétique d'éléments hétérogènes empruntés à divers langages et à plusieurs imageries qui promeut une forme-sens (Meschonnic) faisant contrepoint à la discontinuité référentielle; forme-sens qui récuse la narrativité naïve, la systématisme syntagmatique pour laisser le poème fonctionner en grande partie par lui-même, à partir du jeu croisé de bribes de récits, du primesaut des métaphores, de la divagation d'image en image, de l'intrusion de fragments versifiés, de l'incrustation de lambeaux d'autobiographie — érigeant le discontinu en principe qui empêche le flux textuel de se solidifier dans un ciment dogmatique et instituant, au lieu de la génialité vitale, la préoccupation de l'œuvre à réaliser.

Le parti-pris d'irréalité dû au télescopage des époques et des lieux, le règne de l'imaginaire qui autorise que tout soit possible et crédible n'empêchent pas que nous sommes, aussi, et sans rémission confrontés à la société et l'Histoire. Des notations au ras du réel restituent par pans entiers l'évocation de la vie quotidienne et de plus ou moins subtiles manipulations du texte font varier le degré de consistance de la fiction qui tantôt se dissout et tantôt « s'épaissit », tend à supplanter la réalité. De fait, dans les textes de fiction qui se donnent sciemment une visée esthétique, et sont donc libres vis à vis des règles constitutives de la recherche historique, la pénétration de la réalité peut être très aiguë.

Par cette démarche s'effectue un approfondissement de la mémoire contre le travail au burin pratiqué par un certain discours officiel démagogique. Et ce livre ironique, anticonformiste à souhait (18) se donne aussi comme réflexion sur le pouvoir, la fabulation et l'Histoire, l'onirisme et le réel. Ainsi la vertu reconnue à la poésie pour décrypter le (s) sens du monde, s'avère, à l'issue du livre, élaboration d'un horizon d'attente culturelle (produit en écho à une demande sociale diffuse) apte à transformer les mentalités. Mais cette figuration personnelle de la problématique de la mutation culturelle sur fond de crise ne deviendra libératrice qu'une fois partagée car aucune œuvre n'existe sans destinataire (19).

Ainsi la prédilection de Tengour pour la poésie n'est pas, en fin de compte, simple préférence pour une écriture réputée plus dense, plus altière ou plus autonome, d'une lecture plus exigeante que la prose, excluant la compréhension ordinaire et immédiate. Il s'agit d'un engagement plus fondamental qui fait de la totalité du texte un art poétique en acte où s'investit la question « comment je me découvre dans l'écriture ? » — « Moi » qui n'a bien sûr pas de réalité extérieure au texte qui le manifeste, l'essentiel dans ce jeu fictif étant de donner une scène et une forme à ce moi afin qu'il puisse y vivre et revivre pour les autres et pour lui-même.

(18) Cf. article de Abdelkader Djeghloul in *Algérie Actualité* n° 942 du 3 au 9 nov. 1983.

(19) Cf. le reproche fait par Hassan as-Sabbah à Omar Khayyam de s'atteler à une œuvre sans destinataire : « A quoi sers-tu, s'est écrié Hassan, suant une œuvre sans destinataire ». (p. 52).

Par le travail poétique l'auteur expérimente donc une nouvelle relation au réel qui assume la conscience souvent douloureuse d'une modernité encore à réaliser alors même que cette conscience se retrempe dans une sorte de rite psalmodique et chante un lointain familial. Le tout dans l'euphorie d'une appropriation qui passe par la représentation.

Si la poésie seule demeure porteuse d'espoir c'est qu'elle est projection imaginative et éclairage sur ce qui pourrait être, c'est qu'elle révèle un réel qui ne serait pas trompeur :

« Khayyam savait l'activité poétique un jeu solaire circonscrit et une ouverture au deuxième regard serré dans le scintillement des mots
Un rejet catégorique de la monotonie abyssale de la dictature
Une consolation du non-manifesté » (p. 76).

La poésie, en restant à distance de ce qu'elle décrit, en renonçant à le redupliquer, reproduit un de ses caractères : elle est mimesis du changement. Et l'idéologie, évacuée comme discours, s'inscrit plus implicitement dans la textualité comme condition de ses procédures d'autonomisation car c'est bien dans le langage et la représentation que l'idéologie opère... C'est aussi là qu'elle nous piège.

Naget KHADDA*

* Université d'Alger.