

le discours de l'oralité:

Zohra MEZGUELDI :

Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khaïr-Eddine.

Thèse de Doctorat d'Etat, Université Lumière-Lyon 2, janvier 2001

Sous la direction de : Charles BONN (Université Lyon2) & Marc GONTARD (Université Rennes2))

Chapitre III : le discours de l'oralité:

Nous abordons maintenant dans cette partie sur l'œuvre de l'oralité, un aspect qui va nous conduire vers la dimension culturelle et identitaire pour tenter de saisir dans l'écriture de Khaïr-Eddine, moins des éléments ethnographiques présents dans les textes que des liens étroitement et profondément établis qui non seulement travaillent la création mais ne sont pas étrangers à son origine.

Ce que nous désignons ici par discours de l'oralité nous servira à montrer que l'œuvre de l'oralité se rattache aussi au rapport de l'œuvre et de l'écriture à ce « legs » culturel, identitaire que l'écrivain a à gérer, qui nourrit sa création, quels que soient les rapports d'ambivalence, s'agissant de Khaïr-Eddine, qu'il entretient avec ce « legs » .

Partant du pacte d'écriture défini par Khaïr-Eddine en termes de « fonction organique de l'écriture »[1], qui établit ainsi un cordon ombilical entre l'écriture et son lieu d'émergence : le Maroc, peuple et espace, nous allons tenter de saisir le biais par lequel l'écriture communique avec son espace nourricier et à quels niveaux peut se situer l'ombilic avec l'univers de référence. L'entreprise consiste aussi à éclairer la face cachée d'une écriture dans ce qu'elle comporte de spectaculaire et par là même de provocant.

1) : La force de la parole.

Notre intention est de souligner en quoi la pratique scripturale de Khaïr-Eddine cherche à mettre en avant les caractéristiques disruptives de la parole. En effet, usant d'une langue désacralisée, celle-ci s'appuie sur la contestation pour se faire entendre. Il s'agira moins dans ce point de revenir sur un aspect trop ressassé de l'écriture de Khaïr-Eddine - la subversion - que de voir en quoi la parole contestataire use d'un dire autre et inscrit celui-ci comme contestation par sa

présence même. Autrement dit, il sera plus question ici de situer où réside la contestation et de montrer en quoi celle-ci est d'abord affaire de mots et pratique même de la parole.

Pris dans les contradictions et les déchirements de sa génération, à l'instar des écrivains marqués par l'esprit de Souffles, Khaïr-Eddine ne conçoit pas une littérature en dehors de l'engagement. Celui-ci correspond chez lui, non seulement à la prise en charge du mal collectif, à la remise en question des origines, de l'identité patriarcale et du pouvoir sous toutes ses formes, à la dérision du sacré et du divin, à l'ébranlement de tous les systèmes politiques, sociaux et identitaires mais aussi et surtout à un travail qui se situe au centre même de l'écriture.

Celle-ci fonctionne à la fois comme déconstruction des formes, des images et des savoirs, ici historique en ce qu'elle remet en question la légitimité du pouvoir à travers une problématique de la représentativité. La déconstruction qui a lieu ici atteint le pouvoir dans ses mécanismes les plus complexes, rendus par une circulation, une distribution et un fonctionnement de la parole, révélateurs des rapports de pouvoir et de ses enjeux.

Fondement de l'écriture, la transgression et la subversion s'exercent à l'encontre de l'interdit social et du pouvoir sous toutes ses formes. C'est à toute une chaîne d'autorité et de pouvoir, « intériorisée quasiment par tout le monde »[2] que s'attaque l'écriture de Khaïr-Eddine. La trilogie qui associe Dieu, le roi, le père dans un même pouvoir sacral[3] est l'objet d'une parole scatologique et ordurière. La subversion des trois principaux détenteurs du pouvoir dans la société vise une contestation du pouvoir en tant que tel.

Partie intégrante d'un même projet scriptural, Histoire d'un Bon Dieu amplifie l'histoire du « corps négatif » en introduisant la dimension collective dans laquelle s'inscrivait déjà le premier récit[4] qui prend ici un éclairage particulier et essentiel. Si l'éclatement est constitutif de l'écriture de Khaïr-Eddine et se manifeste à travers divers procédés de déconstruction du texte, en l'occurrence, il réside essentiellement dans la subversion du pouvoir, sa dérision iconoclaste et carnavalesque, dans le renversement qui transite par le processus scriptural.

La construction de Histoire d'un Bon Dieu s'effectue autour d'un discours satirique, violent, caricatural, relatif à la déchéance et au délire d'une figure de pouvoir. La provocation iconoclaste marque l'amorce de ce récit dont le narrateur s'inscrit d'emblée dans le blasphème et la carnavalesque des signes du pouvoir et de la sacralité. Tout le récit va consister à travers le portrait et la mise en spectacle de ce « Bon Dieu » à faire voler en éclats l'image emblématique de l'omnipotence absolue de ce Dieu/Roi autour duquel s'élabore le discours iconoclaste qui caractérise le livre. Celui-ci s'ouvre sur l'objet principal de la diégèse, matérialisé et représenté - ce qui constitue déjà un sacrilège au vu de la religion musulmane - en personnage romanesque, toutefois héros négatif. Cette entrée en matière du récit donne le ton subversif qui va gagner l'ensemble du texte.

Telle autre scène de *Moi l'aigre* (p. 82-85) vient démanteler le dispositif énonciatif du pouvoir en pointant la violence du langage de la répression, caractéristique du pouvoir : « je frappe, refrappe, tue et retue jusqu'au jour où on m'assène des coups à mon tour. » (p. 82) . Les coups de feu ne cessent d'éclater tout au long de cette séquence, scandant les différentes apparitions du « ROI » dont le verbe dictatorial trouve un prolongement dans ces coups de feu réitérés. La stratégie développée à travers ces différentes scènes vise à rendre la violence inhérente au verbe de pouvoir, tout en déconstruisant les discours officiels et les images trompeusement positives qu'ils véhiculent.

Le « MOUVEMENT IX » (*Moi l'aigre* , p. 85-94) qui fait suite à la réplique du « ROI » sur la représentativité semble être une réponse d'une terrible dérision dans la mise en scène de la répression ainsi définie : « c'est la loi de la représentativité absolue ! Sans bavures ! » (p. 91) . Ici, les interférences avec des événements politiques, réels et similaires[5] ne manquent pas de donner à la fiction théâtrale une valeur hautement dénonciatrice.

De ce point de vue, retenons ce tableau de *Moi l'aigre* qui donne en spectacle un « ROI » dont les propos sont contradictoires, désordonnés et incohérents, qui ne se rappelle même plus des ordres qu'il donne (p. 89) . Face à sa parole décousue et irresponsable, celle du « GÉNÉRAL » s'impose à travers une rhétorique de l'affirmation : « C'est moi (. . .) Je n'en doute pas (. . .) Je suis » (p. 89-90) et une stratégie langagière qui montre bien qu'il est en fait celui qui décide en ayant l'air d'exécuter (p. 93) .

Aussi, le personnage du « ROI » apparaît-il comme une caricature du pouvoir dont il trahit lui-même la réalité : « les choses vont très mal dans le royaume. Le soulèvement des étudiants et des chômeurs a servi de prétexte à un carnage sans précédent. » (p. 89) ; réalité qui le plonge dans un état extrême : « Assez, ça me soulève le cœur ! Quel bled pourri ! Je gère une fosse à merde. »(p. 94) .

Le dernier « MOUVEMENT » (*Moi l'aigre* , p. 96-100) de cette séquence théâtrale constitue un ultime regard porté sur les dessous d'un pouvoir qu'il n'épargne pas en exhibant l'effondrement et la décomposition d'un ordre politique rongé de l'intérieur par les complots internes, à l'instar du corps royal atteint par la maladie : « Je suis malade. Beuh ! Je suis blessé ! Des hémorroïdes sans doute ! » (p.98) .

Constatons que le détour par le théâtre dans *Moi l'aigre* permet la verbalisation du conflit socio-politique, à travers une dénonciation virulente et iconoclaste du pouvoir en général et du personnage du roi en particulier. Il est donc intéressant de rappeler par rapport au théâtre que

l'une de ses fonctions tient à un usage contestataire de la parole mise en scène.

Dieu et le roi sont liés dans *Le déterreur* - et dans toute l'œuvre - dans une même image répressive : « (...) sachant qu'un bouffeur de morts n'a pas à demander à Dieu et à sa police une clémence de quelque nature qu'elle soit. » (p. 9) et, dans un même discours blasphématoire ayant trait à la putréfaction.

La parole sur Dieu et le roi, satirique et allusive, se constitue en discours dénonciateur d'un système dynamité par le sarcasme virulent et démystificateur, situe une réalité violemment récusée, par la fantasmagorie et l'affabulation. Il dépeint la déchéance d'un dieu qui « pendant qu'il parlait (...) faisait des bulles et bavait. Quand il se permettait d'écrire, c'était une kyrielle de fautes d'orthographe qui le poursuivaient parsemant son ère de détritrus et de scories. » (p. 114) ainsi que le grotesque carnavalesque et théâtral d'un monarque, « Dieu qui n'existait plus qu'à travers ses prêtres rapaces et dans le pourrissement de la morale d'une civilisation (...) roi torve qui dégueule ses langoustes et sa majesté assassine. » (*Le déterreur*, p. 49-51).

Cette violence verbale tourne en dérision le sacré et le divin à travers le prophète et le fquih : « N'eut été ce don céleste qui l'enveloppait, je n'aurais donné pas même un grch pour sa peau ! » (*Le déterreur*, p. 18). Personnage marquant l'enfance maghrébine et dont toute la littérature maghrébine et la causticité populaire dénoncent les vices, liés à la bonne chair et au sexe, la tyrannie ainsi que la cupidité et la tartuferie, le fquih semble bien être la figure sociale la plus prise à partie, après celle du père, par les écrivains ayant pour la plupart transité par l'école coranique.

A travers cette dénonciation du fquih que la société investit d'un pouvoir de dévotion, de rigueur morale et de vérité que lui confèrent son savoir religieux et son statut social, c'est toute une pratique détournée de la religion qui est ainsi mise à nu. De ce point de vue, un parallélisme avec la figure paternelle s'impose, le fquih étant une autre image inconsciente du père, au Maghreb.

Les propos mordants sur le fquih qui « gloussa et se tapota le ventre » (*Le déterreur*, p. 31) à l'annonce d'un repas mortuaire, visent aussi la parole qui sort de sa bouche, il « débitait des versets interminables, la bouche écumante et les yeux très brillants (...) et perdit la voix à force de prier, mais il mangea pas mal de viande et but des centaines de verres de thé. » (p. 33). A travers l'autorité religieuse : Dieu, le prophète, le fquih, l'écriture s'en prend aussi à « la religion, la péroraison ahanant trouant si peu le ciel, s'acharnant surtout sur les vivants, les tannant et les enchaînant à merci, les aliénant. » (p. 126).

A l'anathème proféré contre le sacré, s'ajoutent la profanation de ses lieux : « ils fêteront mon

élimination au bordel et à la mosquée » (p. 41) et la violation des sépultures par le « mangeur de morts »/déterreur. La provocation est poussée jusqu'à la déclaration publique dans un langage délibérément trivial de la transgression de la loi socio-religieuse : « Ici, dans le Sud marocain, on nous interdit tout : femmes, vin et cochon (. . .) Je bouffais dans le Nord (. . .) du jambon et je buvais du vin rouge (. . .) je baisais très bien également. » (p. 13-14) .

La rumeur politique évoquée au début de la longue séquence qui s'ouvre dans Une odeur de mantèque (p. 125) se transformera au cours de cette conversation insolite de « je » avec un « tu », sans parole, en un discours accusateur : « Et puisque nous en sommes là, nous dirons tout sur ces fabricants de cadavres » . La parole dénonciatrice assassine à son tour ceux dont le pouvoir « consiste à écraser le peuple, à le museler, le maltraiter souvent pour qu'il ne puisse jamais relever la tête et demander des comptes. » (p. 130) .

Cette condamnation verbale du pouvoir tueur est pour ainsi dire autorisée puisque : « je les connais bien, figure-toi » (p.125) . Notons que cette connaissance et cette fréquentation des rouages du pouvoir, cette proximité avec ses agents sont choses fréquentes dans l'œuvre de Khaïr-Eddine et fondent cette parole et ce regard intérieurs et impitoyables, jetés sur un système socio-politique.

Les références à l'histoire politique marocaine[6] qui apparaissent tout au long de ce réquisitoire, soulignent le glissement de la fiction vers une réalité qui la dépasse en violence. Cette violence est crûment rendue par l'écriture de la dénonciation qui ironise, non sans cynisme : « Douze balles dans le corps, c'est plutôt agréable, hein ! t'as pas le temps de sentir les crocs des bestioles (celles des viviers romains) ! Tu tombes et le tour est joué. » (Une odeur de mantèque , p. 128) . Elle énonce aussi : « Revenons à nos moutons ! Nos enfants je veux dire, ceux qu'on vient de crever avec des balles » (p. 130) pour calculer froidement ce que coûte un fusillé (p. 131) .

Ces sordides calculs d'épicier permettent en quelque sorte au vieux d'Une odeur de mantèque , d'en venir à sa propre histoire laquelle se greffe sur l'histoire collective (p. 131-133) . Il y règne le pouvoir corrompteur de l'argent, des relents de trahison, une avidité exterminatrice ainsi qu'une menace constante. En somme, ce que le livre ne cesse de raconter de diverses manières.

Ces propos sur soi que livre « je » à un « tu » dont il sollicite l'écoute silencieuse, à plusieurs reprises (Une odeur de mantèque , p. 125-131) concluent ce passage sur la face sombre du pouvoir par une mise en garde qui cache en fait le dévoilement réitéré du drame intérieur de celui qui parle : être séparé de soi, être son propre ennemi : « Je connaissais ce genre d'individu depuis longtemps. Oui je savais à quoi m'en tenir. C'est pourquoi je le réprime en moi, oui, je le désarticule quand c'est possible. J'aurai mieux fait de le bouffer carrément. » (Une odeur de mantèque , p.133) .

Dire « je », parler de son intimité : le corps, les rêves, les fantasmes, se livrer dans sa nudité au regard collectif, mettre en avant son individualité constituent un acte hautement subversif et fortement réprimé par la société. On se demande dans quelle mesure la parole contestataire analysée ici ne ramène pas toujours chez Khaïr-Eddine à la question du « je » en tant que drame de la séparation de soi. Une mise en relation entre la problématique du pouvoir et celle du « je » se pose de façon cruciale. C'est sans doute la raison pour laquelle, la parole contestataire proférée par « je » exprime une violence tellement forte parce que justement liée à la question de l'identité.

Cette frénésie langagière va exploser dans la suite du texte d'Une odeur de mantèque pour donner lieu à un discours contempteur et vindicatif (p. 138-149) où ce que nous pourrions nommer le récit de Tanger constitue le théâtre d'évènements politiques et sociaux. Ce discours fustige tout un système de pouvoir fondé sur l'exploitation, la corruption et le complot.

Il pulvérise toutes les illusions, celles de ces « batraciens venus de l'Occident, seuls messagers possibles de ce monde déjà mort » (Une odeur de mantèque, p. 141) comme celles de « ceux qui veulent aller ailleurs » (p. 141). Stigmatisant ceux qui « veulent sans doute que tout le peuple s'exile pour qu'ils puissent faire du Maroc un énorme bordel, un hôtel pour touristes quoi ! » (p. 143), la voix qui fuse dans ce passage dont on ne sait si c'est celle du narrateur ou des jeunes du Nord ou les deux à la fois[7] prête d'autant plus à confusion qu'il se termine par : « Ainsi me parlaient les jeunots du Nord. » (p. 143), cette voix exhorte à « étriller le pays et le décharger de ses parasites. Car il faut en finir avec ces insectes qui vous bouffent le sang (. . .) » (Une odeur de mantèque, p. 143).

Toutefois, le processus de la démultiplication et de la dépossession de soi, à l'œuvre dans Une odeur de mantèque semble trouver dans les figures marginales, - comme celle de ce « Tikhbichin, trafiquant spécialisé dans le transport de la main-d'œuvre vers l'étranger » (p. 145) - l'expression même du mal être et de la rébellion qui en découle : « Je suis plutôt un chasseur de rois. Un hère pour mieux dire. » (p. 147). Ce monde de violence et de corruption génère des rebelles dont le narrateur de ce récit.

Par ailleurs, la fonction du récit consiste non seulement à éclairer l'association - déjà constatée dans la littérature maghrébine entre la figure du Roi, celle du père et de Dieu ou de tout représentant de cette figure - autour d'une même problématique de la parole et du pouvoir, mais aussi d'exorciser une histoire individuelle et familiale violente, elle-même marquée par de nombreuses ruptures[8].

Principale thématique de l'écriture maghrébine, la verbalisation du conflit avec le père donne lieu à une lutte des discours et à de nouvelles dénonciations qui érigent l'écrivain en transgresseur.

Loin d'être une absence, le père chez Khair-Eddine est une figure centrale sur laquelle se focalisent la contestation du pouvoir et la parole transgressive. Le mot sur le père est corrosif, impitoyable et dénonciateur.

« Papa, je te dis immédiatement que notre séparation remonte à la première gifle que tu m'as donnée. Il est en conséquence inutile que tu te hasardes plus avant dans cette région de mon sang aigre que je déballe et inspecte pour n'y rien gagner que de nouveaux tracassés. » (Moi l'aigre , p. 107) . Douleur exploration du « sang aigre » , « porteur d'enfer » (p. 108) , l'entreprise scripturale engagée ici[9] reste travaillée par la destruction et la disparition auxquelles le narrateur-scripteur de Moi l'aigre ne peut échapper : « Je devais commencer par ma propre destruction » (p. 108) .

Animalité monstrueuse : « papa-le-mauvais-zèbre » (Le déterreur , p. 11) est tenu pour responsable d'une anomalie subie par le fils, il est même contesté dans sa paternité remise en question : « Quelle est la goutte de sperme qui pourrait jamais me déterminer ? » , s'interroge le narrateur du Déterreur (p. 14) . Ce doute exprimé par le fils, répond au rejet du père qui n'a pas accepté la naissance de celui-ci : « papa-le-mauvais-zèbre attendait quelqu'un d'autre et c'était moi l'arrivant ! » (p. 11) ni sa différence : « on tua en moi l'amour. On m'assassina moi-même, délicatement. » (Le déterreur , p. 119) .

La révolte contre le père se répand en invectives contre son avidité pour l'argent : « voulez-t-il que maman-la-vieille-chienne lui pondit un coffre-fort ? » (p. 12) et sa cruauté, le souvenir ainsi évoqué dans Le déterreur : « Mais son père le gronda et mouilla une corde toute une nuit. Le lendemain, il le zèbra. » (p. 117) revient dans plusieurs textes.

Le père apparaît comme un despote exerçant son pouvoir répressif et abusif sur le fils et aussi sur la mère. C'est le fils qui se révolte et dénonce la répudiation de la mère (p. 69) , qu'il ne pardonnera jamais au père dont le comportement scabreux est pourtant légalisé. Par ailleurs, il révèle : « A cette époque, son père forniquait dans le Nord (. . .) Et comme il lui faut toujours plus jeune que lui, il n'a sans doute pas pu s'empêcher de renouveler son matelas de chair. Qu'il s'y frictionne (. . .) avec les dards du cactus ! » (Le déterreur , p. 108-119) .

La subversion de la figure patriarcale passe encore par l'accusation de collaboration avec le colonisateur dont le père « n'était que l'instrument (. . .) une marionnette sans plus. » (p. 45). La trahison et la lâcheté du père accusent un peu plus le reniement du fils qui va jusqu'à reconnaître comme père, le colon lui-même, autre pouvoir, supérieur celui-là, « Paradoxalement le commandant passait pour être mon vrai père, m'ayant souvent soigné (. . .) présenté aux instituteurs de l'école (. . .) où l'on passait sous silence les événements terribles qui se déroulaient chez nous et dont mon père et ses sbires essayaient de réduire la portée en éliminant à tour de bras leurs adversaires. » (Le déterreur . p. 45) .

Ce père honni, le fils en souhaite scripturalement la mort, fortement exprimée dans le rêve, maintes fois évoqué dans l'œuvre, telle une obsession, « Mon père hante pourtant mes rêves. Quand je le rencontre, je lui tire dessus (. . .) Impossible de le tuer, il me renvoyait tout le temps mes projectiles. » (p. 57) , lit-on dans *Le déterreur* . Le père se dresse comme un spectre persécuteur, véritable dictateur contre lequel s'insurge le fils dans l'exil géographique et dans celui de l'écriture car la chaîne a fini par se rompre.

La rupture avec la lignée a pris des allures de fuite du pays et de la société rejetée à travers le père, de refus d'assurer la continuité du pouvoir patriarcal, rejet du commerce et de l'argent, héritage du père, pour plonger dans l'écriture qui devient espace et arme de la remise en cause de ce pouvoir : « il a fallu partir, (. . .) écrire un poème un seul dans quoi se désossait ce petit monde ravi d'être béat et nuisible, il a fallu nuire à ma famille, la terrorer, déterrer, l'atterrer, me penchant dessus comme sur une loche sachant qu'elle resterait elle-même ou qu'on l'écraserait. » (p. 118) . Voilà qui éclaire le titre même du livre du *Déterreur* et donne un fondement au projet d'écriture.

Si malgré tout, c'est une relation d'identité qui lie le fils au père, il en est ainsi de « cette image du père tellement obsédante » dans toute l'œuvre sur laquelle l'écriture revient pour proférer un discours réquisitorial contre les Berbères. L'apparition du père, « c'est encore vers lui que mène le rêve » dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* (p. 80) , provoque l'irruption soudaine d'une parole en colère qui se cristallise sur une filiation berbère à la fois revendiquée et rejetée : « Pourquoi revenir encore vers lui, moi tenu d'aller ailleurs, de vivre ailleurs (. . .) Je n'y arrive pas, je suis dur mais il m'est impossible d'en finir, papa étant l'ombilic réel qui me relie encore aux berbères, à cette engeance qui ne se torche le cul qu'avec un caillou sec. » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* , p. 80) . Il reste que l'identité par le père est mise en question. Le discours sur cette identité patrilinéaire traduit la perte que l'affirmation.

On retrouve cette ambiguïté relationnelle avec les ancêtres. Si les ancêtres et le passé sont souvent « cadavérisés » et irrespectueusement traités dans *Agadir* ou dans *Le déterreur* , par exemple, si la considération sociale qui leur est due, est subvertie en tant que contrainte donc pouvoir lui aussi sacralisé, le rapport avec eux est paradoxalement traduit, à son tour, en termes de perte : « Je ne tiens des ancêtres qu'une rupture, un enterrement. Une immense et sereine solitude sans plus. » (p. 118) , peut-on lire dans *Le déterreur* .

Les derniers mots d'*Agadir* : « (. . .) je construirai un beau rire s'égouttant des rosées ancestrales » marquent l'attachement - manifesté par ailleurs par l'amour témoigné aux grands-parents dont la mort est souvent retracée comme une immense perte - au passé : « souvenir mais réinventé passé aux couleurs d'une nouvelle vision, et partant sain neuf. » (p. 143) certes, mais passé tout de même accepté et intégré au présent.

Dans Une odeur de mantèque , l'écriture qui évoque les ancêtres et notamment les figures marginales, rebelles et mythiques, en vient à arracher l'une d'elles à « un vague souvenir d'enfance » (p. 149) , « le chanteur berbère l'Hadj Belaïd » (p. 147) , « chanter des chleuhs » (p. 148) . C'est alors la mémoire culturelle berbère que les femmes s'acharnaient à transmettre au narrateur (p. 147-148) qui incarne la résistance à travers lui : « Ils lui ont fait bouffer le bâton mais la poésie ne voulut point le quitter. » (p. 148) .

Remarquons, par ailleurs, que si le père et les ancêtres tiennent une place si grande dans l'œuvre, c'est que l'écriture n'en a justement pas fini avec eux. Il est en effet, hasardeux de vouloir liquider le problème en termes catégoriques de rejet et de refus, sans saisir le caractère problématique du rapport au père et aux ancêtres lequel est aussi, rappelons-le, un rapport d'identité culturelle.

Il est vrai que nous assistons chez Khaïr-Eddine à un retournement du discours idéologique qui fonde l'identité patrilinéaire, immuable, comme étant un bien et une affirmation, introduisant la virilité scripturaire de cette identité en une parole du continu dont nous allons développer le sens et le symbolisme.

L'étude de la subversion du sacré et du pouvoir à travers la hiérarchie de l'autorité de type sacré conduit à constater, une fois de plus, la puissance de la parole qui s'inscrit comme contre-pouvoir. Non seulement elle transgresse l'interdit de parler du sacré mais, de plus, elle le subvertit par l'agression sémantique. A la violence du pouvoir oppressif qui s'exerce essentiellement par l'imposition du silence et de la censure, s'oppose la révolte langagière. Celle-ci passe par la langue désacralisée et la parole imaginaire. L'écriture du rêve et du fantasme qui restitue tout un imaginaire de l'enfance par le récit mythique et le conte, contrevient aux convenances sociales et morales. Il est significatif de ce point de vue que cela soit exprimé par le biais de la langue française, celle du discours transgressif.

Le discours rebelle transite donc par le biais de la langue française. L'usage dans l'écriture de cette langue désacralisée laïcise celle-ci, contrairement à l'arabe, langue du Coran, le livre par référence et par excellence qui, du fait de sa sacralité première et fondamentale, transcende et sacralise l'écriture et ne permet pas la parole transgressive.

Avec la langue française, « il y aurait en quelque sorte passage du sacré, valeur première de l'écriture dans la culture maghrébine, au profane et profanation de la Parole, du Livre par l'écriture laïque » ce qui « s'accompagne nécessairement d'une violation de tabous dans laquelle le coupable puise la sombre jouissance de plaisirs défendus. »[10] .

Paradoxalement, la langue française, langue de l'Autre, ancien agresseur, apparaîtra comme l'instrument de subversion, révélateur du négatif de sa propre société. Le Français va véhiculer tout le discours transgressif sur soi-même et formuler les tensions conflictuelles d'une société en crise, s'instituer enfin en langue du dévoilement.

Cette divulgation à l'Etranger, à l'Autre, s'apparente à une nouvelle violation, à une agression répétée par le regard de l'Autre à travers sa langue. Du fait même de la marginalisation que connaît la littérature de langue française au Maghreb, le Français permet à l'intellectuel maghrébin d'imposer sa parole contestataire, accusatrice et hérétique et de dire l'indicible sur soi.

Le dynamitage étant un principe interne et inhérent à l'écriture de Khaïr-Eddine, il s'en suit que tout est subverti et que tout est instrument de subversion ; la langue française n'échappe pas à cette règle. L'énonciation d'une parole imaginaire qui puise dans un contexte très éloigné de la langue, rend, par son intrusion, la langue, étrangère à elle-même et constitue un autre degré de subversion. Cette parole imaginaire envahissant l'écrit qui, culturellement, a, « comme le Coran, avant tout valeur sacrale, et (est) toujours symbole de forte affirmation, valeur sacramentelle, pourrait-on dire (. . .) »[11] nous semble être en dernier lieu et fondamentalement la véritable désacralisation et l'ultime subversion.

Mohammed Arkoun écrit à ce propos : « L'axe de l'évolution historique du Maghreb est constitué par une dialectique intense et continue entre deux grandes solidarités fonctionnelles de quatre puissances s'opposant terme à terme. Les flèches verticales expriment la situation de domination des quatre puissances (Etat/Ecriture/Culture savante/Orthodoxie) constituées au temps de l'islam classique sur les puissances d'en bas (Sociétés segmentaires/Oralité/Culture « populaire » /Hérésies) qui, à la limite, sont vouées à la disparition par absorption dans l'espace socio-politico-culturel « officiel » .

Mais on sait, historiquement et sociologiquement, que les puissances d'en bas vouées à devenir des « survivances » , des « substrats » , n'ont jamais cessé de résister à l'action centralisée « jacobine » de l'Etat. On trouve là toute la signification actuelle de la résistance « berbère » (. . .) Plus généralement, les notions de culture populaire, de dialectes, d'hérésies sont toujours vues et définies à partir du « centre » qui veut réduire les marges sociales, culturelles, linguistiques et religieuses à ses propres définitions. »[12]. L'écriture de Khaïr-Eddine théâtralise cette résistance de multiples façons.

Écrire dans ce cas, c'est oser la parole frappée d'interdit, la parole répudiée et censurée. Notons que le terme de censure est commun à la politique et à la psychanalyse. C'est donc à juste titre que nous nommons imaginaire une parole qui s'oppose au discours du pouvoir sacré et moral en même temps qu'elle s'indique elle-même comme hérétique et fantasmatique. doublement

subversive.

Toute une parole de la transgression du sacré et du pouvoir manifeste le refus d'une identité que nous avons dégagée comme étant celle du père, figure symbolique du pouvoir sacré. L'écriture s'insurge contre le discours patrilinéaire sur l'identité, ainsi rejetée car, émanant d'une parole de pouvoir. Lutter contre ce verbe-identité univoque et oppressif constitue le fondement même de l'écriture et sous-tend son projet. De ce point de vue, la pratique scripturale met en place un véritable système langagier de contre-pouvoir par l'émergence d'un autre type de parole.

Il s'agit alors d'une révolte vue comme une profanation de la loi de succession des générations inscrites par et dans le jeu de la mort. La profanation devient acte de destruction symbolique d'appartenance, c'est une mise en exposition de soi sous le regard d'autrui, franchissement d'un interdit social. [13]

Cette entreprise s'effectue dans l'ambiguïté de la survalorisation et aussi la fascination de l'écrit et un rapport avec l'oralité empreint à la fois de fierté et de culpabilité. Que signifie alors écrire ? Que cherche l'écriture à transmettre ? Compte tenu du contexte culturel maghrébin où le signe écrit est en rapport étroit avec le théologique, ne s'agit-il pas alors de le « déthéologiser » ?

2) : « Le corps inaugural ».

Dans la première partie de notre recherche, nous évoquons l'importance de l'espace dans l'œuvre et l'écriture de Khaïr-Eddine, notamment dans sa dimension « sudique ». Celle-ci se dessine, pour nous, comme « corps inaugural » à la fois réalité géographique et culturelle : le Sud marocain et aussi dimension symbolique et imaginaire : le « sudique » en cela rattaché à l'espace de l'oralité et à son discours tels que nous nous proposons de le comprendre ici.

Parler de « corps inaugural », à ce stade de notre recherche, c'est montrer la présence, l'omniprésence d'un lieu dans l'œuvre dont on devine petit à petit, au fil d'une lecture analytique, attentive, qu'il est plus qu'un espace géographique, ce dernier constituant déjà un repère en tant que tel. En effet, si c'est à priori un pays marqué par la présence d'une montagne de plus en plus singulière, il apparaît comme un site associé à un corps physique, celui des femmes du Sud et plus symboliquement celui de la mère, on verra qu'il est surtout espace de parole et qu'il devient matriciel à différents points de vue. Comment le territoire physique, celui du Sud devient-il espace-corps, lieu de parole et d'écriture, c'est-à-dire une matrice scripturale en quelque sorte ? On le voit, ce « corps inaugural » nous projette au cœur même de ce que nous pensons être l'origine de l'écriture de Khaïr-Eddine.

L'omniprésence du Sud dans l'œuvre constitue l'écriture du retour vers ce lieu qui devient de ce fait non fixe, espace migratoire de va-et-vient. C'est pourquoi, comme nous l'avons relevé plusieurs fois, il y a toujours chez Khaïr-Eddine, par rapport au Sud, un car en partance ou de retour !

Rappelons ici le début d'Agadir, livre qui inaugure l'œuvre : « C'est le matin enrobant les derniers toits de ma ville natale tout à fait devant soi l'horizon moite percé de rayons aigus (. . .) l'autocar traîne sa carcasse poussive (. . .) » (p.9) . Notons l'éloignement du pays natal, la séparation qui va dans le même temps commander le retour incessant de l'écriture vers ce lieu. Constatons tout de suite, et c'est ce qui nous intéresse, que l'évocation du lieu inscrit constamment ce va-et-vient de la parole au lieu et du lieu à la parole et que ce mouvement effectue un détour par le corps féminin.

Une odeur de mantèque illustre ce mouvement qui s'accompagne d'une confusion du lieu et de la chair génératrice du « corps inaugural » . La mise en écriture de ce retour (Une odeur de mantèque , p. 156-171) à la fois vécu, rêvé et imaginé - pour l'écrivain, alors en exil - opère une plongée dans le corps inaugural de la mère : « C'est de là que t'es sorti. » (p.156) , dit-elle au narrateur de ce souvenir qui affleure le premier à la surface de sa mémoire. Celle-ci associe dans une même expression du maternel des images élémentales : « rivières, torrents, rochers » (p. 156) et le sexe maternel « vu » (p. 156) dans l'enfance.

Les mots pour le dire semblent provoquer une émotion telle que les nombreux points de suspension, d'interrogation et d'exclamation traduisent non seulement le bouleversement créé par cette vision mais aussi celui que fait renaître son émergence dans l'écriture mnésique. Poursuivant son investigation dans le matriciel et l'originel, celle-ci entreprend alors l'évocation de ce long, pénible et pourtant exaltant voyage vers le pays « sudique » , pays de l'origine, hautement féminisé.

Ce retour vers « le roc natal » (Une odeur de mantèque , p. 160) s'effectue toujours chez Khaïr-Eddine, en car. Celui-ci « porte tout le monde dans son gros ventre » (p. 157) . Il constitue ainsi un espace protecteur pour le voyageur qui doit subir un trajet pénible avant d'arriver chez lui : « Tout dévorait ici cette terre qui montait vers les vitres du car à l'assaut des voyageurs (. . .) mais tous tentaient d'oublier » (p. 158) . Enfin, le car partage avec le voyageur les émotions de l'arrivée au pays : « (. . .) en s'essoufflant vers l'Anti-Atlas ! » , en « s'ébranlant » [14] à l'apparition de « la montagne violette » .

Ici, la transformation métonymique qui assimile le car aux voyageurs permet d'inscrire le désir dans le mouvement et le mouvement dans le désir, tous deux constitutifs de cette écriture du retour. La mobilité du car est toute chargée du désir qui anime les voyageurs. La mise en branle

est mise en mouvement sous l'impulsion du désir.

La transformation agit aussi sur le langage qui livre l'émoi ressenti d'abord dans le désordre des sens, marqué par les nombreux points de suspension (p. 156-159) , puis, qui trouve une expression plus maîtrisée, plus poétique et plus précises des émotions éprouvées : « Et brusquement apparaît la montagne violette, le car s'étant ébranlé depuis longtemps. La montagne (. . .) Je me vois là (. . .) J'y suis (. . .) Je suis enfin chez moi (. . .) Pas encore, petit, du calme ! T'es pas encore arrivé (. . .) C'est vrai (. . .) Le car (. . .) L'enlaçant presque (. . .) Bras trop court pour cette masse énorme, trop lent et par là même chargé d'une énergie formidable, d'un désir qui se répercute dans tout le corps du voyageur, l'aveugle au point de maudire le fric, les petits plaisirs de la vie courante, tout, hormis cette montagne douloureusement incrustée dans sa peau (. . .) » (Une odeur de mantèque , p. 159-160) .

Ainsi, tout ce passage du livre forme un énoncé se déployant sur plusieurs lignes sans interruption, les propositions s'agençant dans un même souffle, sans heurt, les images jaillissant spontanément d'elles-mêmes, avec une puissance créatrice se nourrissant du renouveau engendré par la montagne régénératrice : « qu'il retrouve et savoure dans cet insecte de métal qui caresse doucement le roc, lui communiquant ses moindres pulsations, ses rêves les plus secrets, ses joies fastes, balayant ainsi en lui toute trace de honte, toute tristesse, le rééditant à nouveau, jeune homme lavé des doutes ne conservant de son ancienne vie que la douceur, la beauté, être derechef remis en circulation, être neuf qui ne connaît plus la peur, l'angoisse, homme nouveau giclant de cette montagne comme un feu follet, guilleret (. . .) » (Une odeur de mantèque , p. 160).

L'écriture retrouve ainsi un pouvoir d'évocation, une harmonie et une force poétique à la mesure de cette montagne vers laquelle elle est toute tendue dans une rencontre exceptionnelle. Féerique, magique, à la fois fuyante et changeante, la montagne « sudique » reste un point de repère fondamental : « La montagne s'assouplit quand on va vers elle (. . .) bleue le matin (. . .) A l'est, à l'ouest, où que tu regardes, elle va, vient, toujours plus haute, ne ressemblant jamais à l'image que tu en as gardée (. . .) Violette avec des diffractions simultanément jaunes et mauves quand le soleil l'embrasse par-derrière du côté du levant (. . .) » (Une odeur de mantèque , p. 159) . Objet de tous les désirs - « Tous reluquent la montagne » (p. 159) - elle est bien ce corps avec lequel toutes les retrouvailles sont célébrées par le rituel du sang sacrificiel et par le poème qui chante ces « Noces de soleil et d'ombres, de couleurs originelles qui ne procurent plus qu'un apaisement souverain, une antique gloire oubliée sous les fumées et les maléfices dont l'agitation du Nord pétrifie les villes (. . .) Ainsi commencent les retrouvailles de l'homme et du pays » (Une odeur de mantèque , p. 160) .

Le retour est ainsi rencontre virginale, comme le suggèrent ces « noces » et l'image de « l'exilé (qui) gagne sa maison à pied, portant en bandoulière un sac de toile blanche que le sang de la viande[15] imprègne d'auréoles brunes » (p. 162) . Retrouver la montagne natale, c'est donner libre cours au verbe poétique comme le montre la représentation mythique de la montagne, c'est libérer en soi la parole : « Et lui-même, enfin, prend la parole et raconte (. . .) Et il parle, parle

pendant que tous l'écoutent et se régalerent du moindre de ces mots (. . .) suspendus à cette toile d'araignée que son récit tisse progressivement autour d'eux (. . .) les enserrant en elle (. . .) les tenant à sa merci tout le temps qu'il restera dans le bled (...) C'est un dieu tombé du ciel, non pas tombé mais seulement descendu des nues pour quelques mois, le temps de voir comment c'est, de se régénérer un petit coup. » (Une odeur de mantèque , p. 163-165) .

Il apparaît alors qu'en se régénérant dans l'espace originel, la parole est elle-même régénératrice de l'être. N'est-ce pas ce qui a motivé un récit tel que celui d'Une odeur de mantèque comme la plupart de ceux qui constituent l'œuvre ? Très souvent, le récit débouche sur un retour chez soi qui ne manque pas de provoquer à la fois exaltation, régénérescence, interrogation et remise en question. Le lien ainsi établi permet d'aborder le récit à la fois comme un éveil de la conscience individuelle et collective et comme une réappropriation du verbe.

Dans ce sens Moi l'aigre constitue déjà une double prise de conscience et de parole, en marquant le retour à une parole réinvestie de sa force primale, celle de « l'autre transe » (Moi l'aigre, p. 6) , hors des « discours martelés au point de pourrir mon règne » (p. 6) , hors aussi de « l'introuvable papa qui jargonne ! » (p. 6) que récuse d'emblée le narrateur du récit. Nous sommes ainsi dans la contestation et la revendication !

L'exemple le plus significatif de cette écriture qui se nourrit du rapport avec le corpus « sudique » est sans doute Légende et vie d'Agoun'chich . Dès l'abord, le ton y est ainsi donné, celui de la connivence, de l'accord et de la réintégration d'un collectif que le « je » des autres textes avait rejeté avec violence. Au contraire, ici, la complicité s'instaure immédiatement à travers la langue, celle du guide-conteur qui s'adresse à « vous » , voyageurs dans l'espace du pays/texte avec lesquels il partage les sensations et les émotions de la (re)découverte d'un lieu : « Quand vous débarquez dans un pays (. . .) ce qui vous frappe avant tout, c'est la langue que parlent les gens du cru. Eh bien ! le Sud, c'est d'abord une langue : la tachelhit » (p. 9) .

S'énonce alors une parole de partage et d'intense communication émotionnelle. Sans doute, faut-il voir dans l'effacement du « je » , par ailleurs si mis en avant, l'expression d'une pudeur dans l'émotion ressentie par celui qui se dévoilera peu à peu comme « l'enfant du pays » . Or, cette parole fusionnelle du conteur va à la rencontre de ce qui s'associe prioritairement au lieu (re)découvert : la langue, dite maternelle : « le berbère tamazight » (p. 9) , dimension essentielle du pays « déserté » . C'est donc sous le double signe de la langue que prend naissance l'écriture du livre-voyage au cœur de l'espace « sudique » .

Le sens des propos sur l'arganier, élément qui symbolise à lui seul le Sud dans sa lutte pour la survie, sa capacité de résistance, son combat pour la terre, la culture et l'identité dans Légende et vie d'Agoun'chich rejoint ce que nous analysons ci-dessus dans l'approche qui se sert de la description et du commentaire. sans doute pour contenir l'émotion de la rencontre. Cette approche

n'en est pas moins emprunte de désir et de sensualité et semble différer l'instant de la fusion qui va totalement libérer l'imaginaire : « Cela vous émeut tellement que vous vous replongez malgré vous dans le passé. » (p. 21) .

Évoquant ces « arbres épineux, mille fois vaincus et mille fois ressuscités » , la parole saisit dans une même étreinte les éléments et les êtres : « L'arganier est sans doute le symbole le plus représentatif de ce pays montueux que la légende auréole de ses mythes patinés et de ses mystères dont le moindre effet est de vous nouer imperceptiblement la tripe lorsque vous rencontrez un de ces vieillards éternels dont les rides disent une histoire de sang versé, de lutte pour la survie entrecoupée de joies simples et fugaces. » (Légende et vie d'Agoun'chich , p. 10) . On aura noté au passage le parallèle entre les arganiers indestructibles, « Rien ne vient jamais à bout de leur résistance » (p. 9) et les « vieillards éternels (. . .) imperméables aux influences corruptrices » (p. 12) , tous deux porteurs et gardiens de l'histoire du Sud.

On le voit, cette évocation du Sud, espace concret, physique, n'échappe pas à l'emprise de l'imaginaire par lequel il apparaît à tout instant comme source et lieu narratifs où peut se déployer une parole chargée d'histoire, de mémoire et de mythe, « pourvoyeuse des significations cachées du monde » (Légende et vie d'Agoun'chich , p. 10) , à l'instar de la femme berbère, évoquée dans ces premières pages. Élément symbolique de ce lieu auquel elle est identifiée, la femme berbère inspire à l'énonciateur de ce commentaire anthropologique sur le Sud des propos dont la teneur trahit l'emprise de l'imaginaire sur cette parole « sudique » , caractéristique de l'écriture de khair-Eddine.

En effet, la femme berbère va générer une représentation physique et symbolique qui sera aussi la promotion d'une part identitaire enfouie, occultée et même sacrifiée dans l'individu, pourtant première puisqu'elle renvoie « aux significations cachées du monde (dont) de tout temps, la femme berbère a été pourvoyeuse » (p.10) et qui exalte donc cette dimension imaginaire qui fonde l'écriture.

L'énonciateur se lance dans un véritable hymne à la femme du Sud, à travers un tableau paradisiaque où domine une image très colorée et vivante, à l'instar de la montagne évoquée ci-dessus dans Une odeur de mantèque . Marquant le paysage du Sud, le rouge et le noir de ses vêtements colorent ce lieu qui est associé à elle : « Le Sud, c'est aussi l'habit des femmes (. . .) Comme on le voit, la femme chleuhe, qui vit toute l'année dans sa montagne, est d'abord un être doublement coloré : un être extérieurement rouge et noir. » (Légende et vie d'Agoun'chich , p. 10)

Fortement dominantes dans l'espace évoqué, ces couleurs introduisent - quand on s'arrête au symbolisme universel des couleurs - l'idée d'association du corps de la femme à la terre et au terroir à travers le thème de la fécondité et de la fertilité que sous-tend la couleur noire.[16] Le

texte souligne d'ailleurs l'abondance apportée par une nature hautement féminisée, à travers la présence « dans chaque maison d'une ou deux vaches laitières » (Légende et vie d'Agoun'chich , p. 11) .

Le symbolisme du noir est doublé par celui du rouge qui renvoie à la force vitale et au mystère de la vie.[17] L'assimilation de la femme berbère au terroir se poursuit dans ce tableau bucolique qui tisse un lien physique et symbolique entre la femme et la nature : « Elle composait avec les éléments, elle était les éléments (. . .) Elle se confondait avec la renaissance de la Nature. » (p. 11) .

Désir et sensualité caractérisent cet espace flamboyant où résonne le chant libre et épanoui d'un être féminin en accord avec la terre, vivant au rythme du monde et de la nature, donnant libre cours à son désir qu'elle exprime - à travers la scène des jeunes filles bavardant et s'épanchant au crépuscule - et qu'elle provoque aussi, laissant parler son cœur et son corps, circulant librement, travaillant dans la joie et la liberté !

Jeunesse, beauté, épanouissement et liberté sont l'apanage de « cette déesse bienveillante » (p. 11) trônant sur cette nature d'un autre temps que circonscrit tout le passage introduit par « De tout temps » et exprimé dans un passé lui-même porteur du mythe. « Les changements de saison se transformaient en festivités dionysiaques où le désir vital acquérait une dimension propre aux mythologies les plus envoûtantes. » (Légende et vie d'Agoun'chich , p. 11) .

Saisie par une profonde nostalgie, l'écriture puise dans la force du mythe qui transfigure la réalité, son propre pouvoir de renouvellement et de transformation de la nostalgie en dynamisme créateur. L'écriture devient alors plongée dans le corps inaugural, celui du « ça a commencé » , évoqué par Khatibi[18], corps de la langue, du lieu « sudique » et de la femme. C'est pourquoi, la perte et la quête du récit est à chercher dans celles du lieu en tant que symbole de ce « corps inaugural » .

Si Une odeur de mantèque puis Légende et vie d'Agoun'chich illustrent de façon significative le propos que nous tenons ici, un texte comme Le déterreur offre lui aussi une belle illustration de ce Sud qui y apparaît comme une parole mythique, celle de la parole-mère, qui est aussi désir. La terre « sudique » y devient alors espace maternel, coupé de la ville où se trouve le père qui répudie. Si dans un premier temps, le Sud est entaché de négativité parce qu'il marque la « répudiation » du fils par le père, il est ensuite vécu comme lieu paisible, exil sécurisant car associé à la mère : « Le Sud ! Le Sud ! Ma Mère, la vraie » , retour au « Ventre du torrent » (Le déterreur , p. 119) .

Il est ce lieu maternel, lieu de l'enfance, désormais inaccessible, auquel seules, l'écriture, désir tendu vers cette projection mythique et la parole imaginaire permettent le retour et la fusion harmonieuse : « Ma mère que je retrouvai qui n'appartenait plus qu'à moi seul errant dans la montagne chassant la perdrix, la colombe et les lièvres. Grâce à quoi je me suis nourri. » (Le déterreur, p. 119) . On aura remarqué au passage, l'association à la mère de la nature nourricière ainsi que celle de l'errance et de la liberté, rencontrée aussi dans Légende et vie d'Agoun'chich .

Le rapport avec la mère nous semble aussi suggéré dans le symbolisme et la signification du texte. En effet, la situation de claustration dans laquelle se trouve le narrateur dans son corps-prison, coupé du temps et du monde extérieur, est tout à fait symbolique de l'univers fermé de la femme maghrébine. Que font les femmes cloîtrées dans le monde clos qui est le leur ? Elles racontent des histoires, elles s'échappent par l'imaginaire.

C'est aussi ce que fait la narratrice dans Les mille et une nuits pour déjouer ce temps carcéral qu'est la mort et son attente. Le pouvoir sacré qui cloître la femme et enferme le mangeur de morts dans sa tour/prison, son corps, objet de censure tout comme le corps de la femme, ce pouvoir oppressif est ainsi subverti par l'imaginaire. Là encore, le Sud, où se trouve la tour-prison, lieu d'émanation du récit, se fait parole et corps, lieu féminin, maternel, d'un dire, désir et manque, générant le récit même.

Notre étude s'est attachée à montrer comment le verbe du conteur-déterreur restitue par son propre fonctionnement un espace et une symbolique de l'oralité, marqués par la figure maternelle, essentiellement à travers une symbolique de l'espace « sudique » . En cela, l'écriture inscrit ces deux éléments comme parole maternelle, parole-mère, en opposition avec le discours sacré, évoqué précédemment.

En effet, le récit se trouve au cœur de ces lignes consacrées à la femme berbère, célébrée comme initiatrice et nourricière d'imaginaire, porteuse et transmettrice du « désir vital » , détentrice du mystère de la vie et de la création. « Pourvoyeuse des significations cachées du monde » , donneuse de « la culture ancestrale » par « un travail de patience et de méthode qui consiste à nourrir le cerveau de l'enfant de légendes symboliques tout en lui faisant connaître les beautés diverses et immédiates de la terre » (Légende et vie d'Agoun'chich , p. 10) , elle est cette voix et ce corps auxquels renvoie le récit premier et qui « maintiennent la mémoire d'un récit et sa primauté généalogique »[19]. C'est bien à partir, autour d'elle et vers elle que se déploie l'énonciation de ce tableau introductif dans lequel elle occupe une place centrale.

Elle incarne à la fois un récit premier et perdu ainsi qu'un Sud originel qui s'est décomposé dans l'oubli et la perte de ce récit inaugural et essentiel. La femme apparaît au fil du commentaire comme l'archétype d'une société, autrefois forte et glorieuse mais aujourd'hui en pleine décomposition. de sa splendeur passée et de sa déchéance actuelle. « De fines et sveltes au'elles

étaient, elles deviennent adipeuses et lourdes. Et peut-être oublient-elles de communiquer à leur progéniture ce que leur avait transmis leur mère. » (Légende et vie d'Agoun'chich , p. 12) . N'est-ce pas à restaurer cet espace-récit premier que s'attache l'écriture du livre et de l'œuvre tout entière ? La reconstruction du lieu qu'opère cette première partie du livre oscille entre « l'oubli » et la « renaissance » dans « la recherche inlassablement recommencée de soi » (Légende et vie d'Agoun'chich , p. 16) .

Entre l'approche initiale du lieu, faite à la fois de lucidité analytique et de vive émotion (p. 9-10) et la plongée dans la terre-mère qu'annonce déjà le tableau hautement symbolique sur la femme berbère (p. 10-12) , pointent la menace et l'inquiétude devant l'abandon du lieu, du « corps inaugural » qui est aussi abandon de soi (p.12-16) . « On ne peut efficacement communiquer avec les autres qu'en étant soi-même bien ancré dans sa culture, le mot culture signifiant ici terre et connaissance viscérale de cette terre. » (p. 12) . L'écriture de khair-Eddine ne cessera de dire cet abandon, cette perte de l'espace « sudique » , espace de l'oralité, lieu maternel. Rappelons que pour l'écrivain, quitter le Sud, c'est abandonner la mère et cette « culture terrienne, organique, qui est la base de toute connaissance » (Légende et vie d'Agoun'chich , p.15) dont elle est l'initiatrice.

La terre « sudique » , « terre orpheline » (p. 14) , à laquelle est rivée toute la production de khair-Eddine, s'inscrit comme espace de la parole et comme parole elle-même, comme « culture terrienne » qui, s'inquiète de dire le narrateur « tend à s'effriter comme sous l'effet d'un rejet collectif » (p. 15) . N'est-ce pas d'ailleurs cette inquiétude qui travaille l'écriture lorsque celle-ci s'emploie à restituer par son propre fonctionnement cet espace et cette symbolique de l'oralité ? « La perte de l'identité a pour cause profonde la perte des racines. » (p. 16) , dit l'énonciateur de ces menaces et de ces inquiétudes.

La fin de la première partie du livre (Légende et vie d'Agoun'chich , p. 16-21) marque l'arrivée de « l'enfant du pays » dans son village « Tafraout » . Ces retrouvailles sont scellées dans « un sentiment de paix » et « baignent dans une torpeur chaude et quiète » (p. 16). Elles donnent lieu à une redécouverte du familier, favorisent l'ouverture du « cœur » (p. 20) . Autant dire que ce retour au pays de l'enfance est incontestablement une plongée dans le lieu maternel : « Quel régal après les vins forts de l'errance que le broc de petit-lait saupoudré de thym moulu ! » (p. 21).

C'est dans la chaleur et l'émotion des retrouvailles, autrement dit un éprouvé corporel intense, que s'opère le passage du lieu à la parole, que va naître le récit de la légende : « On est véritablement à l'écoute des musiques de l'enfance (. . .) Cela vous émeut tellement que vous vous replongez malgré vous dans le passé. » (p. 21) . Le passé évoqué est celui de la légende de l'ancêtre fondateur. C'est alors que le texte change de registre avec l'énonciation du rituel « Il était une fois » (p. 22) qui inaugure le récit fondateur, à l'instar de l'ancêtre, nomme le lieu originel, « appelé Tamda n'Ouqqa, ce qui signifie mer intérieure. » (p. 22) , évoque le « grand cataclysme » auquel échappèrent l'ancêtre et sa famille à travers une longue errance.

Ainsi, tous les éléments du mythe fondateur sont mis en place dans cette séquence (Légende et vie d'Agoun'chich , p. 22-23) , introduite par le rituel du conte, situant un temps non temps, celui des origines, de l'imaginaire et de l'oralité à laquelle il est fait référence ici. « La légende » , « on raconte encore de nos jours » , « la chronique dont on ne possède aujourd'hui que des bribes » , « on rapporte » et enfin « la mémoire et le cœur des hommes » (Légende et vie d'Agoun'chich , p. 22-23) sont autant d'expressions multipliées de l'autre origine revendiquée cette fois-ci par l'écriture, celle de l'oralité en tant que modalité du dire. Il s'agit donc de désigner une double origine, celle de la tribu et celle du récit qui fonde son histoire.

De ce point de vue, la signification des mots qui désignent l'ancêtre et le lieu originels éclaire la portée symbolique du récit né de la plume de l'écrivain. En effet, « Oufoughine » , nom de l'ancêtre fondateur, renvoie au pluriel de « oufough » exprimant en berbère « ce qui sort de quelque chose ». Quant au mot qui inscrit le lieu originel, le narrateur l'explique lui-même, c'est « mer intérieure » (p. 22) . Il ajoutera plus loin que c'était « une cité florissante au milieu d'un désert de pierre (. . .) elle devint redoutable, si inquiétante même qu'on dut la détruire. De là sans doute l'origine de ce fameux cataclysme si vite confondu avec une guerre. » (p. 24) . Nous sommes bien dans l'ordre de la parole qui engendre et dans celui de la question de l'enfantement liée à la création comme vide et en même temps nourriture, mère nourricière, dont la fonction est maternelle et aussi dans l'ordre de cet objet dont l'absence et la présence travaillent l'écriture.

Celle-ci ne cesse de montrer que l'espace de l'oralité se situe du côté de la femme et reste marqué par la figure maternelle. Cette dernière est au cœur de scènes-récits, récurrents dans l'œuvre. Celle de la mère malheureuse, attendant le retour du fils, hante le champ scriptural. Elle y apparaît comme une figure soumise, sous des aspects négatifs qui semblent révolter le narrateur de la plupart des textes. Elle reste liée à la culture traditionnelle dite aussi « maternelle » .

En témoignent le micro-récit dans Légende et vie d'Agoun'chich (p. 36-39) , celui de Hmad Ou Namir[20] (p. 68-70) ou encore la légende même d'Agoun'chich qui va abandonner mère, femme et fille pour venger sa sœur et entreprendre un voyage vers le Nord, véritable marche vers la mort, en tant qu'éloignement de soi, du Sud et de « la culture terrienne, organique (. . .) base de toute connaissance » (p. 10-12) dont les femmes sont les initiatrices (p. 10) . De ce point de vue, le songe d'Agoun'chich (p. 69-70) qui se réfère à la figure mythique, berbère de Hmad Ou Namir éclaire une dimension du récit qui nous occupe - et sans doute de l'œuvre de Khaïr-Eddine - dimension liée à notre problématique et à la question du maternel.

Il semblerait que l'écriture cherche à reconstituer une sorte de lieu-temps matriciels, celui de l'origine et de l'ancestral, celui de la légende d'Agoun'chich, épopée primordiale et surtout, le sien, celui de sa propre parole. La multiplication des « on dit » , « on raconte » , « on rapporte » , tournures impersonnelles - n'excluant pas le dialogue, ni le monologue - , l'irruption de l'histoire, la description des villes, qui sont autant de commentaires de la part du narrateur, les diverses sollicitations adressées à « l'auditoire » - rappelons-nous le « vous » de la première page du livre -

tout ceci vise à faire du récit le lieu d'une véritable communion dans le voyage à travers l'espace, le temps, l'histoire et l'imaginaire.

C'est dans le plaisir du jeu que se nouent les liens avec « le corps inaugural », y compris à travers le ton épique de l'écriture de ce livre. Il faut aussi y voir un mode de résistance dans l'ambiguïté entretenue par le verbe du narrateur ! Nous ne nous départons pas de l'argument essentiel de l'épopée : chant d'un combat. La lutte pour la survie ne se trouve-t-elle pas en dernier lieu dans cette revanche de l'imaginaire sur le réel avec lequel il entretient pourtant des rapports ? Le texte devient réceptacle de la mémoire collective, rejoignant « la finalité de l'épopée, relative à la fonction vitale qu'elle remplit pour le groupe humain (. . .) pour l'auditoire à qui elle est destinée (qui se la destine) , elle est autobiographique »[21] .

Légende et vie d'Agoun'chich se donne à lire comme récit d'une vie collective, commune à Agoun'chich, au peuple du Sud et au conteur-écrivain, lequel insère dans la légende son propre retour au pays (p. 9-21) . La fiction instaurée ici constitue un bien collectif - la légende ne vient-elle pas de ce patrimoine culturel du Sud, de ce « corps inaugural » ? - , un plan de référence et la justification d'un comportement, exaltés à travers le chant de la valeur guerrière et la capacité de résistance.

De ce point de vue, la multiplication des micro-récits constatée dans le chapitre de présentation (Légende et vie d'Agoun'chich , p. 26-47) pose ces derniers comme des jalons, des repères, malgré leur fugacité, face à la constante menace de disparition qui pèse sur la mémoire, l'histoire et la culture du lieu. Ils figurent la préservation de cette « énergie vitale » maintes fois évoquée par l'écriture et qui transporte celle-ci, non pas vers la fin du chapitre mais plutôt vers son inachèvement grandiose qui a valeur d'éternité : « On alimentait constamment ces gigantesques foyers. Par-delà les siècles et les millénaires, les croyances des races et les tumultes de l'histoire, les hommes répétaient les gestes de leurs ancêtres communs, adorateurs de l'énergie vitale. Ils communiquaient secrètement avec le principe cosmique élémentaire comme si quelque atome essentiel reflétait en eux l'instant critique du « big-bang »[22] primordial quand l'univers fut créé à partir de l'explosion d'un noyau d'une densité incalculable dans un embrasement démesuré.» (Légende et vie d'Agoun'chich , p. 46-47) .

Opérant toujours dans l'imbrication du réel et de l'imaginaire, la narration rend bien compte de la proximité du sacré et du profane dans le monde de l'oralité qu'est l'univers des deux voyageurs que sont Agoun'chich et « le Violeur » (p. 55-58) , L'acte religieux lui-même est emprunt de paganisme et d'irrationnel. Elle fait apparaître la présence au sein des mêmes individus de l'instinctif - qu'illustrent bien les deux personnages dans leur aisance face à une nature rude mais aussi dans leur attitude de méfiance vis-à-vis des autres - et de la force, de l'honneur et de la virilité, incarnés par le vieillard qui parraine en quelque sorte le voyage d'Agoun'chich et du violeur.

L'espace génère le rêve et une parole faite de songes, de mythes, de croyances et d'obsessions. Avec ses mystères et l'imaginaire qu'elle suscite, la montagne est lieu de diverses rencontres avec les ombres qui l'habitent, rencontre avec l'Autre, le féminin en l'occurrence et rencontre avec soi. Dans cet espace magique, les êtres se structurent et gagnent en épaisseur. Pour ces êtres de légende que sont « le Violeur » et Agoun'chich, les manifestations irrationnelles, le rêve, le songe sont primordiaux. Or, le rapport avec l'irrationnel et le rêve - celui du « violeur » (p. 64-67) notamment - permet une triple révélation : l'ombre de la mort, ce qu'est Agoun'chich qui parle ici de lui-même, ce qu'est son double antithétique, le violeur et la double postulation de la figure qu'ils symbolisent tous deux.

Dans une telle insécurité, celle de l'espace scriptural figuré dans le livre par l'espace du voyage, espace féminisé de la nature[23], la parole va mettre en œuvre sa fonction protectrice. Ainsi, face au mauvais présage, le violeur, parti à la chasse, se parle à haute voix (p. 62-63) , parce que les mots prononcés ont une présence si forte qu'ils peuplent cet espace générateur d'imaginaire. Il suscite une écriture qui évolue d'apparitions en rêves et qui reste sous l'emprise de l'imaginaire.

Le récit se déroule entre songe et mythe (p. 69-70) et narre toujours l'exil, ici « l'exil céleste » (p. 69) et le combat sur soi. Une nouvelle fois, la figure maternelle surgit dans la narration d'un songe d'Agoun'chich qui s'inspire du mythe, récurrent dans l'oeuvre, de Hmad Ou Namir qui fonctionne comme une mise en abîme d'un autre mythe rapporté par l'écriture, celui de Hmad Ou Moussa. En instaurant la confusion entre songe et mythe, revisité par Khair-Eddine, l'écriture incite au parabolique, c'est-à-dire à voir dans les songes narrés, la métaphore de tout le récit ainsi qu'une similitude de situation avec la propre vie d'Agoun'chich. Nous avons alors en quelque sorte une forme de récit dans le récit. Celui d'Agoun'chich, qui est déjà une légende, se comparant au mythe, celui de Hmad Ou Moussa ou encore comme ici, celui de Hmad Ou Namir. Quoi qu'il en soit, c'est le symbolique et l'imaginaire, de façon générale, qui restent la référence dans cet univers de l'oralité.