

Avant-propos

Dans *le Livre à venir*, M. BLANCHOT écrit : « Il arrive qu'on s'entende poser d'étranges questions, celle-ci par exemple : "Quelles sont les tendances de la littérature actuelle ?" ou encore "Où va la littérature ?" Oui, question étonnante, mais le plus étonnant, c'est que s'il y a une réponse, elle est facile : la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition. » (1971 [1959], p. 285)

M. BLANCHOT nous invite à interroger la littérature pour ce qu'elle est, à nous intéresser à ce qui fait l'essentiel de la littérature, c'est-à-dire son essence. C'est cette essence qui pour M. Blanchot fait « disparaître » la littérature en ce sens où celle-ci n'est plus à considérer *exclusivement* comme émanant d'un contexte socio-historique bien déterminé. L'œuvre littéraire appartient avant tout à son écrivain, qui certes vit dans une société et en est certainement influencé, mais il ne faut pas perdre de vue une réalité, celle de voir dans l'écrivain ce qu'il *est*, c'est-à-dire un « créateur ». L'œuvre du « créateur » transcende les pesanteurs sociologiques et les déterminismes historiques ; l'œuvre est « le mouvement qui nous porte vers le point pur de l'inspiration » (BLANCHOT, 1971, p. 293)

Approcher l'œuvre dans son « mouvement » qui « porte » vers « l'inspiration » du « créateur » est loin d'être facile pour le lecteur. Mais est-ce de cette façon que ce dernier pourrait mieux en fin de compte comprendre « les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre » (p. 293) Par « formules » et « secrets », M. BLANCHOT entend tous ces moments flous, peu ordinaires, voire illisibles, qui sont présents dans l'œuvre littéraire et qui font sa singularité.

Cette entrée par M. BLANCHOT nous permet de mettre en relief la question centrale de notre appel à contribution, à savoir « l'écriture comme dissimulation ou l'écriture de la dissimulation dans les littératures contemporaines, francophone et française (fin du xx^e et XXI^e siècles) ». Il faut dire que si nous avons choisi de commencer par convoquer M. BLANCHOT, c'est en quelque sorte pour rendre hommage à un « théoricien de la littérature » qui a refusé de se « conformer au formalisme universitaire ». Et nous voyons dans cette *marginalisation* un point de départ important pour entamer les interrogations qui nous occupent. En effet, le fait même

de séparer « littérature française » et « littérature francophone » nous met face à un discours problématique. Comme le souligne Ch. BONN, le fait d'établir une différence entre locuteurs « français » et « francophones », « ne revient-il pas à faire de ces derniers des locuteurs du français de deuxième catégorie ? Des « utilisateurs » à qui le français est prêté, mais n'appartient pas ? Utilisateurs de seconde zone de ce fait, qui ne peuvent donc pas maîtriser le « génie » d'une langue dans laquelle ils ne sont pas installés depuis plusieurs générations ? » (« Pour un comparatisme français ouvert à la francophonie et aux métissages culturels. Plaidoyer en forme de polémique », dans *La francophonie aujourd'hui. Réflexions critiques*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 43)

Ch. BONN fait ce constat pour remettre en question le manque d'intérêt accordé à la littérature dite francophone dans les départements de littérature comparée dans des universités françaises. Comme s'il n'y a même pas lieu de comparer la littérature française avec la littérature francophone, marginalisant donc cette dernière. Or, c'est bien le contraire qui devrait se produire. « Si le comparatisme acceptait de se faire parfois descripteur des métissages culturels et littéraires actuels, et de leur prêter la voix d'une reconnaissance universitaire, il serait moins coupé du réel, et surtout il gagnerait un observatoire privilégié pour évaluer la littérarité en général. » (Ch. BONN, p. 46)

C'est donc en ouvrant le champ des études comparatistes que nous pourrions encore mieux saisir « le littéraire » ou plutôt l'enrichir. Si nous partons de l'essence de la littérature, nous ne nous préoccuperons plus de son origine géographique mais nous prêterons attention à chaque mot, à chaque « formule », présents dans l'œuvre, et qui sont le fruit d'un travail d'un être à part, l'écrivain. Et c'est cette manière d'envisager la littérature que nous voulons mettre en lumière. Car si nous rapprochons les deux mots, écriture et dissimulation, c'est d'abord dans le but de considérer toute écriture comme dissimulation en ce sens où celui qui écrit est à la quête d'un quelque chose (d'une pensée, de soi...) qui lui échappe. M. BLANCHOT déclare à ce propos : « Écrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point où rien ne se révèle, où, au sein de la dissimulation, parler n'est pas encore que l'ombre de la parole, langage qui est encore son image, langage imaginaire et langage de l'imaginaire, celui que personne ne parle, murmure de l'incessant et de l'interminable auquel il faut imposer silence, si l'on veut, enfin, se faire entendre. » (*L'espace littéraire*, p. 41)

M. BLANCHOT insiste ici sur le caractère obscur qui marque l'œuvre littéraire et qui fait d'elle une œuvre de « silence ». Écrire le silence, c'est

être capable de verbaliser par les mots ce qui est au plus profond de soi-même, c'est se laisser dire dans un discours fragmenté, un discours qui est à la limite du communicable. Le silence est cette parole qui est au stade du balbutiement ou du « murmure » venant d'un être « mystérieux » parce qu'écrivant dans un « langage imaginaire », un langage ouvert à tous les moyens de communication, le geste, la mimique, la danse...

Jusque-là, nous avons considéré que toute écriture peut être définie comme dissimulation dans le sens où l'entend M. BLANCHOT. Mais nous pourrions également formuler l'expression autrement et parler de « l'écriture de la dissimulation » dans le sens où l'écrivain lui-même a l'intention de faire de la dissimulation. Il n'est pas question ici de ce qui pourrait échapper à son auteur mais plutôt de ce que ce dernier manipule à sa guise pour nous révéler une sorte de « vérité » qu'il veut partager avec nous. Et l'écrivain choisit certains procédés et celui auquel nous pensons plus précisément est celui du « masque ». Écrire derrière un masque, c'est prendre la voie du déguisement. L'écrivain peut vouloir choisir cette voie pour dire autrement des questions des plus sérieuses. Des questions relevant de sujets divers relatifs à l'homme, à la société, à la politique... Il recourra donc au masque sous toutes ses formes, du masque « joyeux » au masque le plus « lugubre », l'essentiel étant pour lui d'exprimer son désarroi face à des situations ambiguës, des situations incompréhensibles qui débouchent parfois même sur l'absurde.

Il est à préciser que si nous avons proposé les deux formes d'expression, « l'écriture comme dissimulation » ou « l'écriture de la dissimulation », ce n'est aucunement pour les séparer. C'est au contraire une façon de rendre compte de la complexité que pourrait engendrer une œuvre littéraire. Il est possible qu'un écrivain, par exemple, choisisse « le bavardage » comme un masque ou comme une forme de silence. Il s'agit de vouloir « trop parler » pour taire des faits qui peuvent être importants pour une certaine compréhension de l'œuvre.

C'est Marc Courtieu qui ouvre le recueil en proposant une étude sur un nombre important d'écrivains. Pour étayer la question de l'écriture de la dissimulation, M. Courtieu choisit de réfléchir sur le thème du silence dans la littérature. Le silence fait *parler* les écrivains et les amène à écrire et à dire le monde qui les entoure, un monde qui est le plus souvent vague et obscur. Celui qui veut dire le monde est un être qui sait écouter, qui est capable d'entendre le moindre bruit qui s'offre à lui ; il est désormais en communion totale avec ce monde qui pourtant le tourmente.

Toujours dans la thématique du silence, Latifa Mezali tente, dans son étude des romans de Sylvie Germain, de définir un tant soit peu ce

qu'elle appelle la « parole errante », une parole qui est révélatrice d'un cri émanant de personnages vivant dans un monde à la limite réaliste. Ils évoluent au gré de leurs désirs, cherchant une issue afin de soulager une peine vécue dès leur enfance. Ils sont désormais victimes d'un destin tragique qui a fait d'eux des orphelins, ce qui ne leur a pas permis de mener une vie « normale ». Vu leur condition, les personnages choisissent de garder le silence mais sans pour autant s'isoler. Par leur apparition même, ils s'expriment et laissent entrevoir les traces de leur douleur profonde. Un élément essentiel va leur permettre d'assouvir leurs désirs, celui de la nature. Une nature qui prend toute son importance dans l'œuvre de Sylvie Germain et qui constitue selon L. Mezali un langage poétique qui demande à être analysé.

Zouhour Bessrouf dévoile dans « Écriture de la dissémination chez Malika Mokeddem », les techniques de brouillage (les lignes de partage, aussi) qui sont autant de masques servant à l'auteure de *La Transe des insoumis* de recomposer, dans l'opacité et le silence d'une écriture fluide et apaisée, la substance d'un moi traumatisé et défiguré par l'horreur. L'expérience d'une telle opération ne peut se faire qu'au moyen de techniques et de procédés savamment pensés. Ainsi, Malika Mokeddem parvient-elle à jouer avec les figures de ses différents personnages, à mêler différentes identités narratives et à confondre à dessein des fragments de vie, des époques et des lignes temporelles hétérogènes.

Amine Malouf adopte à peu de choses près les mêmes procédés et les mêmes techniques de dissimulation, ressort, nous dit Abdelmalik Atamena, de toute écriture autobiographique commandée par le « devoir de mémoire » ; caractéristique marquante des écrivains et des communautés migrantes qui ressentent constamment, note-t-il, « le besoin de donner un sens à leurs appartenances filiales qui se mythifient par la distance et la nostalgie ».

Myriam Brahimi revient sur une notion clé, celle d'« engagement », qui rythme en grande partie la production de deux écrivaines africaines, C. Bayala et L. Miano. L'écriture « libertine » de C. Bayala, qui intègre dans sa dynamique une épaisseur sémantique et syntaxique particulière, dissimule un potentiel de subversion sans égale.

L'écriture de la dissimulation peut aussi se signaler et se concrétiser autrement, comme le montre la contribution de Laurent Musabimana Ngayabarezi qui s'appuie sur la notion de « débrayage », à travers l'élément matériel de la langue. Le débrayage, qui constitue l'une des stratégies de l'effacement énonciatif par laquelle l'instance narrative et/ou énonciative

choisit de ne pas marquer les traces des partenaires de communication, les marques de temporalité et de spatialité énonciatives, semble être une marque de fabrique de l'écrivain congolais Pie tshibanda wamuela bujitu. La réflexion isole trois types de stratégies qui s'articulent sur plusieurs marques formelles et matérielles : stratégies de débrayage actantiel, stratégies de débrayage temporel et stratégies de débrayage spatial. Cette façon de faire assure au discours de l'auteur de *Ces enfants qui n'ont envie de rien*, conclut l'auteur de l'analyse, une meilleure saisie et de grandes chances d'emporter l'adhésion de son énonciataire.

Lamia Oucherif choisit quant à elle d'explorer le sens de cette énigmatique expérience qu'elle appelle « écriture de l'eau », telle qu'elle est vécue dans *Amour nomade* de Youssouf Amine Elalamy. L'expérience fonctionne sur le double mouvement logiquement contradictoire qui consiste à effacer et à recouvrir des traces d'écriture aussitôt fomentées. Lamia Oucherif explore le réseau de relations complexe et dense que tisse l'expérience esthético-mystique et relie la quête du personnage principal à l'énigme même de la création littéraire. Elle convoque, pour lever un tant soit peu le voile sur la « réalité » de cette pratique impossible, Maurice Blanchot pour qui toute production littéraire se réfère à l'expérience d'écrire, à la recherche interminable de la littérature, à « la clarté mystérieuse qu'elle propage », et dont l'essence est précisément, comme on peut le vérifier avec ce geste qui écrit et qui efface, « d'échapper à toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou même la réalise ».

Après avoir exploré dans toutes ses dimensions l'écriture de Nina Bouraoui, ses fracas et ses silences, ses ruptures et ses bifurcations, ses vertiges sémiotiques et ses « buissons de sens propres et de sens figurés », Goucem-Nadira Khodja parle « des voiles épais de l'écriture » qui séparent le « je » parlant et le « je » écrivant, et qui assurent, paradoxalement, entre ces deux instances une forme de solidarité, de proximité agissante. On y voit, précise-t-elle, se déployer une réflexion dense et compacte ; ce qui relève assurément du pur mouvement périlleux de l'activité scripturale qui est la mesure de sa condition même, inscrit d'autorité dans le sens du prénom du personnage « Alya », dans *Sauvage*, et qui signifie *hauteur, firmament, vertige, constellation* ; sens et substance qui font « apparaître dans la clarté solaire du texte l'amorce possible de significations jusque-là tapies dans le royaume des ombres » (J. Garelli).

Fettouma Quintin considère la dissimulation comme une « métaphore de l'écriture féminine ». Elle se propose ainsi dans son étude de l'œuvre d'Assia Djebar de montrer les stratégies discursives et scripturales qui

sont autant de procédés d'écriture qui construisent la métaphore de la dissimulation. Selon Fettouma Quintin, la femme en tant qu'écrivaine occupe elle-même le statut de l'être dissimulé dans le sens d'être effacé. C'est cet effacement qui amène Assia Djébar à vouloir s'affirmer et à partager avec ses lecteurs son rôle en tant qu'écrivaine.

En plus des articles portant sur l'écriture de la dissimulation, les lecteurs retrouveront en annexe trois autres articles, en littérature, en sciences du langage et en didactique.

En littérature, Khedidja Benammar nous propose une réflexion autour de l'autobiographie dans deux romans d'Assia Djébar, *l'Amour, la fantasia* et *Ces voix qui m'assiègent*. Elle montre comment l'écrivaine a du mal à écrire son autobiographie ; elle est dans une sorte d'entre-deux qui l'amène à s'intéresser à la fois à son moi intérieur mais aussi à autrui. Elle ne peut envisager son œuvre sans convoquer sa patrie. En se référant à un certain nombre de procédés d'écriture liés à l'autobiographie, Khedidja Benammar rend compte de la difficulté de les analyser dans l'œuvre d'Assia Djébar. En effet, l'écrivaine semble mettre en place une écriture assez particulière qu'elle appelle elle-même « écriture de creusement ».

En sciences du langage, Azzedine Malek se penche sur une étude lexico-sémantique des « noms désignateurs de commerce ». Après avoir passé en revue quelques définitions de quelques notions clés, telles que le nom propre et le nom commun, Azzedine Malek tente de montrer la place des noms relatifs aux enseignes commerciales. Il en analyse quelques exemples et rend compte de leur signification sociale.

En didactique, Sabah Bouarour examine le rôle du « texte d'appui » dans l'apprentissage de la production écrite dans la classe de fin de cycle primaire. Pour mener à bien sa réflexion, elle s'attarde particulièrement sur une notion didactique, celle d'étayage, telle que définie et développée par J. Bruner.

Lamia OUCHERIF
Bélaïd DJEFEL