

L'écriture du désarroi dans *La couronne du diable* d'Alexandre Nejjar

Dr. Hanène LOGBI

Département de Littérature et Langue française , Laboratoire SLADD, Université Frères
Mentouri Constantine, loogbi@yahoo.fr

Soumis le: 23/06/2022

révisé le: 26/09/2022

accepté le:06/10/2022

Résumé

La couronne du diable, roman écrit « dans l'urgence » représente la situation mondiale au cours de la pandémie de coronavirus. Dès la scénographie, ce roman porte la marque de l'ambiguïté. Néanmoins, il s'inscrit dans une vision totale et authentique de la crise sanitaire qui a bouleversé le monde. L'analyse montre que le factuel et le fictionnel constituent des composants importants qui seront secondés par les apports de la mémoire collective, de l'intertextualité, de l'intermédialité et des énoncés aphoristiques pour confirmer une écriture fragmentaire, écriture adaptée à la représentation des peuples et des gouvernants.

Mots-clés : *Pandémie, factuel, fictionnel, écriture fragmentaire, écriture du désarroi*

كتابة الفوضى في تاج الشيطان لـالإسكندر نجار

ملخص

تاج الشيطان ، رواية كتبت " على عجل " تمثل الوضع العالمي خلال جائحة فيروس كورونا . من السينوغرافيا ، تحمل هذه الرواية علامة الغموض . ومع ذلك ، فهو جزء من رؤية شاملة وحقيقية للأزمة الصحية التي قلبت العالم رأساً على عقب . يُظهر التحليل أن الواقعية والخيالية تشكلان مكونات مهمة ستساعدنا مساهمات الذاكرة الجماعية والتناص والوسيطات والعبارات المأثورة لتأكيد كتابة مجزأة ، كتابة تتكيف مع تمثيل الشعوب والحكام .

الكلمات المفتاحية: جائحة، واقعية، خيالية، كتابة مجزأة، كتابة الفوضى.

The writing of disarray in *La Couronne du Diable* by Alexandre Nejjar**Abstract**

The Devil's Crown, a novel written "in a hurry" represents the world situation during the coronavirus pandemic. From the scenography, this novel bears the mark of ambiguity. Nevertheless, it is part of a total and authentic vision of the health crisis which has turned the world upside down. The analysis shows that the factual and the fictional constitute important components which will be supported by the contributions of collective memory, intertextuality, intermediality and aphoristic statements to confirm a fragmentary writing, a writing adapted to the representation of peoples and rulers.

Keywords: *Pandemic, factual, fictional, fragmentary writing, writing of disarray.*

Auteur correspondant: Dr. Hanène LOGBI, loogbi@yahoo.fr

Introduction:

En 2019, s'installait une pandémie qui allait bouleverser le monde, le faire tressaillir dans ses assises les plus solides, remettre en question mœurs et habitudes de vie, faire basculer l'économie mondiale, secouer les systèmes de santé en finissant par emporter bon nombre de vies humaines parmi les familles, les amis et les proches de tout un chacun. Un tel événement ne pouvait ne pas être consigné par la littérature.

Dans un autre ordre d'idées, la littérature algérienne, née pendant le traumatisme colonial et en relation avec la guerre d'indépendance, a été consacrée à ces événements marquants. Aussi traditionnellement, cette littérature reste en contact étroit avec le contexte social et historique. Il convient de souligner que dans les années quatre-vingt-dix, l'Algérie ayant connu une période sombre appelée la décennie noire a vu la naissance d'une «littérature de l'urgence». De fait, beaucoup d'écrivains confirmés et d'autres moins aguerris, secoués par les événements ont pris la plume pour décrire cette période de bouleversement. Il fallait rendre compte immédiatement de la violence du vécu et du ressenti.

Mais, très vite cette appellation «littérature de l'urgence» a été remise en question à propos de son aspect esthétique.

De la même manière le séisme social et humain provoqué par la pandémie Covid 19 a eu des répercussions sur la production littéraire qui pourrait s'inscrire dans l'urgence. La question qui se pose est de savoir si dans cette situation de similitude il est possible de produire des textes répondant aux normes esthétiques de la littérature? Peut-on écrire dans l'urgence des textes littéraires? Ecrire à chaud, dans l'immédiateté de l'événement, pour rendre compte des faits comporte des risques et, peut-être une gageure. Quelle valeur esthétique ces textes prennent-ils, s'ils sont fortement marqués par le factuel et l'actualité? Dans quelle mesure l'écrivain échappe-t-il à l'écriture blanche du simple compte-rendu journalistique, s'il n'a pas mesuré la distance nécessaire, s'il n'a pas attendu le temps de la décantation?

La couronne du diable, texte paru au moment du pic de la pandémie du coronavirus, 2020, remet à l'ordre du jour ces questions, puisque celle-ci n'a déçu que vers la fin du printemps 2022, après la venue du variant Omicron moins mortel que le variant Delta.

Alexandre Nejjar a pris à bras le corps le sujet d'une actualité éprouvante avant même que la pandémie n'ait pu être endiguée ; il fallait consigner les faits avant qu'on ne les oublie. Peut-on en conclure qu'il a écrit dans l'urgence?

Quels sont les moyens mis en œuvre pour rédiger *La couronne du diable* en évitant d'en faire un simple compte-rendu, et quelles implications sur les modalités génériques et les qualités littéraires du discours ces moyens entraînent-ils?

Pour tenter de répondre à nos questions, nous ferons la distinction entre la part réelle et celle de la fiction, en nous fondant sur l'analyse du discours littéraire, l'énonciation et la sociologie en général. Nous relèverons différents éléments qui contribuent à ancrer le texte dans l'imaginaire collectif.

1-Scénographie et construction auctoriale

L'analyse du discours littéraire telle que conçue par D. Maingueneau permet d'aborder d'une manière nouvelle certaines questions que les études littéraires n'avaient pas soulevées.

Parmi ces questions celle de la scénographie. Ainsi la scénographie construit la scène narrative à partir de laquelle le discours narratif peut se déployer.

La scénographie est «la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qu'en retour, il doit valider à travers son énonciation même»⁽¹⁾.

Elle installe le cadre de la communication littéraire en assignant une place précise au lecteur et en définissant la scène générique.

Dans *La couronne du diable*, l'auteur met en place la scénographie par le prologue qui consiste en une lettre adressée par un auteur du nom de Gaudens à son éditeur, Marc, pour accompagner le manuscrit qu'il lui envoie. Ce manuscrit qui n'est pas nommé, est bien entendu *La couronne du diable*.

L'objectif annoncé par cette scénographie est de produire dans ce manuscrit «une œuvre d'imagination», mais aussi de témoigner, «je me suis démultiplié pour faire parler des témoins...en observateur intégré (Embedded disent les anglo-saxons), un peu comme ces historiographes qui accompagnaient les conquérants...»⁽²⁾

Le discours du roman, en principe tient sa cohérence de l'auteur qui «détient une forme d'autorité puisqu'il sait». La responsabilité auctoriale est transférée par le prologue à Gaudens qui se pose comme le responsable du texte. Néanmoins, même si l'auteur véritable s'efface devant Gaudens, c'est lui qui, hors du texte concerné, décide et établit les indications de lecture, notamment celles portant sur la qualité générique de son texte. On pourrait donc penser que l'auteur fictif et l'auteur véritable ont la même position vis-à-vis du manuscrit, or, il n'en est rien.

En revanche, ce prologue laisse planer l'ambiguïté, il explique qu'il produit une œuvre d'imagination, mais qu'il fait parler des témoins, et que Gaudens se place également comme historiographe.

En outre, notons que l'auteur, Alexandre Nejjar, en accord avec son éditeur, Plon, fait porter sur la première de couverture la mention «roman».

Les indications paratextuelles (prologue et première de couverture) ne sont pas en adéquation.

Le lecteur, ne se voyant donc pas assigner une place bien indiquée définitivement, devra tenter de démêler s'il lui faut lire le texte comme fictionnel ou factuel, roman ou historiographie, bref il lui faudra distinguer ce qui est pure invention et ce qui relève de la réalité.

Nous pouvons avancer que les propos de Gaudens introduisent le doute sur la qualité générique du texte, ce qui conforte le lecteur dans son souci à déterminer les lieux du fictionnel et ceux du factuel.

2-Dispositif fictionnel

Le récit manifeste, de fait, des traits de la fiction et de l'imaginaire. Le texte est subdivisé en huit chapitres dont chacun est un récit raconté par un narrateur fictionnel soit autodiégétique, soit homodiégétique, qui rapporte une expérience vécue au moment de la pandémie et rend compte de l'atmosphère générale dans une des diverses régions du monde.

Ces personnages narrateurs sont ciblés avec soin, puisque nous retrouvons sur les huit chapitres, quatre médecins et un rédacteur de la rubrique santé, «Health», au journal du Washington post. Tous les cinq sont en étroite relation avec la pandémie.

Pour les autres personnages, nous relevons un étudiant dont la mère infirmière l'informe sur l'évolution de la crise sanitaire, une enseignante, un père jésuite et enfin, un couple en croisière dont le bateau sera mis en quarantaine dans les eaux du Japon.

On peut donc facilement avancer que cette structure du texte lui donne un aspect morcelé puisque chaque chapitre narre une histoire différente à partir d'un lieu différent, comme pour manifester la volonté de saisir le monde dans sa totalité.

Le choix de plusieurs récits, plusieurs narrateurs, au lieu d'un seul pour un unique récit, introduit la diversité des points de vue certes, mais provoque également le morcellement du récit et sa fragmentation. Cette polyphonie et cette superposition des sujets énonciateurs révèlent une pensée qui tient de la spirale et non du linéaire, elle permet d'utiliser le même contenu, mais à chaque fois de manière autre.

Par ailleurs, le prologue évoque un auteur qui se «téléporte», qui «se démultiplie», ce qui confirme l'effet-fiction et favorise le mouvement contre l'inertie, mais contraint à la fragmentation narrative et textuelle. Chaque chapitre construit sa propre logique. Et cet ensemble de matériaux donne à la fiction une forme discontinue qui apparente le texte plus au recueil de nouvelles qu'au roman.

Notons que si le fragmentaire concernait autrefois les formes brèves, aujourd'hui, il constitue une forme d'écriture qui peut concerner tous les genres littéraires.

3- Composants de l'effet de réel

A côté des indices de fictionnalisation, l'immersion du lecteur contemporain dans l'univers du texte est rendue immédiate grâce aux composants du réel.

La porosité entre la fiction et le monde référentiel fragilise la clôture et l'immunité du monde fictif, Meizoz distingue deux procédés à l'origine de cette fragilisation:

«1 - la mention de noms propres référentiels qui ramène le récit vers le monde commun du lecteur...

2 - Le second phénomène litigieux se manifeste lorsque, est troublée la distinction entre les instances fictionnelles (personnage et narrateur) et l'auteur».⁽³⁾

Nous verrons que le premier procédé cité est présent dans le texte qui nous intéresse, tandis que le second a été évoqué dans le paragraphe consacré à la scénographie, à la différence que la fonction de l'auteur est troublée par la présence de l'auteur fictif.

De fait dans le texte présent, la plongée dans le monde réel s'appuie sur deux types de composants. Ils dessinent deux niveaux d'appréhension du réel, une réalité de la pandémie et une réalité des contextes socio-politiques.

3-1-Le réel de la pandémie

Le dispositif mis en place pour déployer l'effet de réel est représenté par les lieux, noms de pays, avec à la tête la Chine et des espaces devenus symboliques, à l'instar de la province du Wu Han.

De la même manière des personnages référentiels sont convoqués à l'image des présidents Macron ou Trump. Leurs attitudes, leurs déclarations sont rapportées. Ainsi en est-il de la fameuse phrase du président français: *«Nous sommes en guerre»*.

«Ce procédé n'est pas sujet à controverses tant que les personnalités sont citées en arrière-plan, sans que leur soit attribué d'actions fictives.»⁽⁴⁾ mais il atténue l'effet de fiction.

Pour donner plus de caution à la réalité, des épisodes marquants du réel viennent se surajouter. L'évocation de la polémique soulevée autour du professeur Raoult à propos du traitement à la chloroquine qu'il propose, remplit cette fonction. Cet épisode donne la valeur de témoignage au texte de fiction.

Le texte ne manque pas non plus de mentionner le rôle attribué au pangolin et à la chauve-souris dans la propagation du virus, faits véridiques.

Donner les vrais noms de lieux, de personnes, de produits, d'espèces animales renforce l'aspect factuel.

D'autres éléments sont puisés dans une réalité encore vivante dans les esprits et confèrent l'aspect de témoignage au texte. L'auteur évoque des situations qui ont marqué les mémoires individuelles et collectives. Il s'agit de l'application du gel hydroalcoolique, des masques devenus introuvables, du danger représenté par les postillons, des nouvelles manières de se saluer, et enfin et surtout, de la quarantaine et du confinement. Tous ces éléments évoqués marquent comme une volonté de tout dire en une seule fois.

Ainsi le réel semble dépasser de loin en authenticité la fiction. En outre, il faut rappeler que si la fiction est le produit de l'imagination, nous savons, depuis Kant, que l'imagination repose sur la mémoire de ce qui a été perçu. De plus, la mémoire possède un pouvoir synthétique qui permet de retenir en procédant par sélection de quelques traits, selon Sartre⁽⁵⁾

Le texte de fiction serait donc une forme de transaction entre une expérience vécue de sensation et/ou de perception, et un univers textuel imaginaire, ce qui a pour effet d'accentuer l'impression d'un grand effort de mémoire.

3-2- Contexte socio-politique

Chaque chapitre souligne l'aspect sociopolitique du pays dans lequel se déroule l'action.

Pour ce qui est de la Chine, le narrateur évoque un Etat policier en racontant les soucis occasionnés au lanceur d'alerte, le docteur Li Wang, mis en prison pour avoir divulgué la nouvelle de la pandémie sur les réseaux sociaux. L'auteur notera le revirement des autorités qui libèrent le médecin, Li Wang et l'hommage populaire qui lui est rendu à la suite de son décès. Des événements véridiques répercutés par les chaînes de télévision du monde à l'instar

de la construction d'hôpitaux en dix jours à Wu Han montrent des capacités de prise en charge du problème par la Chine sont consignés dans le roman.

En France, la situation dramatique vécue par les personnes âgées dans les EHPAD, maisons de retraite plus ou moins médicalisées, fait l'objet du récit de la professeure de français qui se voit interdite de visite à sa mère, pensionnaire testée positive. La narratrice évoque également les difficultés créées dans l'accomplissement de son travail par l'enseignement à distance.

Par ailleurs, elle souligne l'ostracisme dont sont l'objet les habitants asiatiques du quartier de Belleville.

Ainsi trois problématiques posées par la société sont recensées dans ce chapitre, le sort des personnes âgées dans les pays développés, les difficultés de l'enseignement au moyen des technologies de l'informatique et le racisme ambiant du pays concerné.

Ces problématiques ne sont pas une vue de l'esprit, elles sont bel et bien attestées dans les faits.

Au Liban, l'embargo décrété par «le satan américain» ne fait qu'aggraver une situation rendue explosive par les manifestants qui veulent renverser le gouvernement. L'image renvoyée est également celle d'un pays en effervescence marqué par les conflits interreligieux.

En Iran, l'intervention de deux responsables qui demandent au médecin légiste de signer de faux certificats de décès pour camoufler l'étendue de la pandémie donne une idée sur la façon de régler les difficultés de la pandémie dans le pays.

Aux Etats-Unis, la règle est implacable. Elle voue au chômage le rédacteur de la rubrique santé, pour avoir suivi une ligne autre que celle du journal dans le traitement du sujet de la pandémie.

En définitive, le texte montre que quel que soit le régime en place, les attitudes des gouvernements diffèrent peu. Désarmés, ils tentent de cacher la vérité ou de minimiser l'ampleur de la pandémie par la force ou par la ruse.

D'une part, la réalité des faits est bien rendue par tout un lexique formant l'isotopie de la pandémie, d'autre part, le contexte socio-politique propre à chaque pays est un autre élément venant cautionner l'effet compte-rendu de la réalité pandémique.

En revanche, la structure fragmentaire permet tout à la fois d'introduire la souplesse de la pensée et la richesse sémantique, comme elle favorise la capacité de synthèse pour reproduire une vue d'ensemble.

4- Mémoire collective, dimension intertextuelle et intermédialité

Outre la fictionnalisation et l'effet de réel, d'autres éléments constitutifs viennent s'ajouter aux moyens mis en œuvre dans l'élaboration de *La couronne du diable*. Ils tiennent de la mémoire collective. Ainsi l'on peut relever les énoncés suivants:

«On croyait révolue l'époque des fléaux, on pensait qu'on ne connaîtrait plus ni peste, ni choléra, ni grippe espagnole.»⁽⁶⁾

«Le coronavirus est venu nous catapulte au moyen-âge.»⁽⁷⁾

Ces énoncés sont à attribuer à l'expérience ancestrale marquée par les épidémies qui avaient autrefois imprégné l'imaginaire populaire, et dont les traces sont restées gravées dans l'esprit des générations suivantes. Ils font partie de la mémoire collective et l'auteur ne manque pas de nous les rappeler.

D'autres catégories d'énoncés relèvent plutôt de l'intertextualité. Tout en restant attachés à la mémoire collective, ils forment une sorte de passerelle entre la mémoire collective et l'intertexte:

«A l'époque de Shakespeare, les maisons contaminées étaient marquées par la croix de Saint André».⁽⁸⁾

«Flaubert, en son temps, suspecté d'être atteint de choléra avait été mis en quarantaine au Liban».⁽⁹⁾

Ces exemples visent à cautionner l'effet de réel, d'une part, puisqu'ils sont vérifiables, comme ils tendent à donner une valeur symbolique au texte de Nejjar qui rappelle, le retour cyclique des pandémies ayant marqué la condition humaine, d'autre part.

Les références intertextuelles nombreuses, quant à elles, octroient au discours une «dimension bibliothécaire», une dimension culturelle et littéraire.

«Tout livre (...) se nourrit, comme on sait, des matériaux que lui fournit la vie, mais aussi et peut-être surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé. Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut-être que le génie n'est pas autre chose qu'un apport de bactéries particulières, une chimie individuelle délicate, au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme et finalement restitue sous une forme inédite non pas le monde brut, mais finalement l'énorme matière littéraire qui préexiste à lui.»⁽¹⁰⁾

Les mentions de noms d'auteurs et/ou de titres d'œuvres, les citations donnent un aperçu sur l'imaginaire à l'œuvre dans *La couronne du diable*, un imaginaire nourri de lectures.

De Camus avec *La peste*, à La Fontaine avec *Les animaux malades de la peste*, en passant par Orwell dans *1984* et Voltaire dans *Candide*, pour ne citer que ceux-là, l'auteur bat le rappel de certaines œuvres consacrées. Ces textes désignent les référents auxquels il conviendrait d'apparenter *La couronne du diable*: productions intellectuelles à visée esthétique, les citer revient à s'en réclamer.

L'intertextualité se double d'intermédialité, posant le sceau de la culture cinématographique et filmique. Humphrey Bogart, l'acteur des années 50, Luis Bunuel, le cinéaste, la série *Gomorra*, le thriller d'anticipation, *The sound of music*, le film d'anticipation datant de 2011 *Contagion* ...constituent une autre catégorie de matériau donnant l'impression d'ancrer la fiction dans la réalité culturelle, mais, qui de fait, la confirme dans sa qualité de discours littéraire.

En effet, on pourrait penser à l'instar de ce qui a été avancé pour les noms de lieux, de personnes, de produits, que, puisque les références culturelles sont authentiques, le récit est à interpréter comme fidèle à la réalité.

Cependant Maingueneau rappelle que *«le discours littéraire n'a pas de territoire prédécoupé, stable: toute œuvre est à priori partagée entre l'immersion dans le corpus alors reconnu comme littéraire et, l'ouverture à une multitude d'autres pratiques verbales. Le rapport au «non littéraire», est sans cesse redéfini, la délimitation de ce qui peut ou non alimenter la littérature, mais aussi relever de la littérature ne fait qu'un avec chaque positionnement et avec chaque genre à l'intérieur d'un certain régime de production discursive. Travail incessant sur ses frontières, nécessité de les outrepasser et nécessité de les renforcer, instabilité foncière qui est le moteur même du discours «littéraire» qui ne saurait tenir en son lieu»⁽¹¹⁾.*

Le discours culturel portant sur les œuvres cinématographique fait bien partie du discours littéraire et le confirme puisqu'il en est le moteur.

De plus, il faut noter qu'il existe une fragmentation par intertextualité. Elle mêle des textes littéraires et des fragments connus qu'elle agence par strates dans l'énoncé discursif romanesque. L'intertexte fonctionne comme une marque de la culture de l'écrivain dont les sources peuvent être multiples, textes, photographies, fragments et, chez Nejjar, filmographie. Cette autre forme de fragmentation constitue une performance littéraire.

5-La dimension aphoristique

Aux composants fictionnels, factuels et culturels, des énoncés sous forme d'aphorismes apparaissent, nichés, au fil du récit. Ils se présentent comme des sentences, leur valeur morale en fait des éléments de discours social:

«Ces réalisations littéraires très hétérogènes n'ont en commun que la brièveté de la forme, et leur valeur de vérité admise de tout temps en tout lieu...» Ces éléments «peuvent se présenter comme issus de la réflexion philosophique et morale d'un seul auteur.»⁽¹²⁾ Énoncés brefs, ramassés, ils répondent à une même fonction, fixer un savoir dans une formule facile à mémoriser (forme gnomique), à une même esthétique (énoncé frappant, souvent perçu comme

ayant de l'esprit). Il y a dans ce principe, une fonction didactique, selon les auteurs du dictionnaire du littéraire. ⁽¹³⁾

A titre d'exemple, relevons les énoncés suivants:

«La moralité de cette fable est double: à trop violenter la nature, on s'attire, par un effet boomerang, les foudres de ses créatures ; faire toujours preuve de modestie en ne se croyant pas meilleur que les autres !» ⁽¹⁴⁾

«Le coronavirus est comme le diable: on sent qu'il existe, il sème le mal, mais on ne le voit jamais.» ⁽¹⁵⁾

«La nature s'est rebellée, meurtrie par la pollution, les incendies de forêts – je pense à la Californie et à l'Australie -, les OGM et la maltraitance des bêtes.» ⁽¹⁶⁾

«Et là, face à un vulgaire virus venu du fin fond de la Chine, l'être humain se retrouve tout à coup impuissant, nu, désarmé.» ⁽¹⁷⁾

Ces éléments sont caractérisés par leur aspect argumentatif et parfois philosophique, à l'exemple de la formule expliquant le revirement du personnage italien, qui arrivé à la frontière avec la France décide de rebrousser chemin: «Partir, c'est trahir» se dit-il ⁽¹⁸⁾

Toutefois, leur dimension aphoristique rejoint le principe de l'hétérogénéité observé par ailleurs, et par là-même celui de l'écriture fragmentaire évoquée à propos de la structure globale donnée au roman comme aux éléments d'interculturalité.

6-Plurilinguisme

Texte rédigé en français, le roman fait appel à diverses langues selon les chapitres concernés. En Italie, on relève des expressions telles que «Torniindiero, per favore ! » ⁽¹⁹⁾, lorsque le narrateur décide de faire machine arrière et de regagner Naples, alors qu'il avait décidé de partir à la suite du décès de sa sœur. Nous pouvons relever des expressions telles que «Oh, my God », ⁽²⁰⁾ le terme «baijiu» désignant une boisson en chinois ⁽²¹⁾. L'expression «Kellonyaanékellon» est traduite de l'arabe dans le texte par «tous, c'est-à-dire tous !» ⁽²²⁾ De même, lorsque l'auteur mentionne Salat al-Istikhara, il ne manque pas d'expliquer qu'il s'agit de «la prière de consultation » ⁽²³⁾.

Le plurilinguisme témoigne de la conscience de l'écrivain des conflits idéologiques et/ou linguistiques créées par l'utilisation des langues. En tout état de cause, l'infiltration d'une langue autre provoque une modification langagière qui risque de déstabiliser l'équilibre textuel en introduisant des failles dans le discours,

L'écriture fragmentaire est confirmée par ces types de procédés. Elle peut être un choix esthétique étudié comme chez Baudelaire, toutefois, elle est souvent liée à une insuffisance, à un sentiment de manque, d'impuissance selon Françoise Susini Anastapoulos.

A notre sens, le choix de la forme fragmentaire est bien délibéré également chez Nejjar, elle reflète les effets de la perturbation à l'échelle planétaire causée par le virus. Elle se veut être en adéquation avec, d'une part, l'étendue de la crise provoquée par le virus, et d'autre part avec l'impuissance des nations et des gouvernants à juguler la pandémie, l'absence de réponse à donner. La fragmentation répond à l'hétérogénéité du monde.

Il fallait montrer l'image d'un monde désarmé, désemparé, en proie à un désarroi absolu, en manque de solutions face au «sentiment de ne pas savoir de quoi sera fait demain ». ⁽²⁴⁾ Seule l'hétérogénéité constitutive pouvait rendre cette image, cette impression de désarroi.

Ce n'est pas un hasard si le roman s'achève sur la volonté des Etats-Unis à obtenir en premier le vaccin contre le coronavirus, quitte à l'acheter aux laboratoires allemands. L'Etat proclamé comme la plus grande puissance au monde se résigne à se procurer ailleurs, par tous les moyens possibles, le vaccin, pour mettre fin au «dérèglement du monde ».

De fait, la première réaction de déni des autorités que donne à voir l'auteur dans chaque chapitre, n'est que la manifestation du désarroi du monde.

Les populations sont inquiètes, angoissées, freinées dans leur vie quotidienne, décimées par le mal. Cependant, face au défilé des chiffres macabres, des pénuries, des restrictions des libertés individuelles, des hôpitaux submergés, les pouvoirs en place semblent démunis et mis en échec par le virus.

Pour exorciser la peur et les privations, des chorales sont organisées spontanément par des anonymes à partir des balcons, le soir, brandies comme une arme dérisoire, preuve de l'échec de la puissance technologique de l'homme face au virus. Alexandre Nejjar manifeste la volonté de tout dire, tout raconté au moyen cette écriture fragmentaire.

L'échec est représenté, dans le roman, par la forme fragmentaire qui devient le symbole de l'écriture du désarroi.

Conclusion

Guidée par les indications paratextuelles, nous avons observé une ambiguïté générique dès la scénographie mise en place, ambiguïté mise en rapport avec une certaine fragmentation structurelle. Le balancement entre faits réels et fictionnalisation nous a conduites à tenter de circonscrire les différents éléments constitutifs. C'est de cette manière que nous avons pu voir se détacher divers composants constitutifs. Le fictionnel, le factuel, l'intertextuel, les énoncés aphoristiques (parangon du fragmentaire).

Ainsi, si nous avons souligné que même la part d'imaginaire, qui reste en contact avec la mémoire, n'est pas totalement indépendante du réel, le texte n'en demeure pas moins solidement ancré dans la sphère littéraire. La qualité littéraire du texte de Nejjar se forge à l'aide des références à la mémoire collective, des éléments d'intertextualité et d'intermédialité, des énoncés aphoristiques, une composition savamment étudiée, dans une volonté de tout dire, avec vision synthétisante.

Il apparaît en définitive que l'aspect factuel, présent de façon importante, n'ôte en rien la dimension littéraire du texte qui ne relève ni de l'écriture blanche, ni du simple compte-rendu, mais a tendance à s'inscrire dans une tradition littéraire, celle des romans consacrés aux grands maux.

Dans sa structure en spirale, le texte mime le retour cyclique des pandémies.

La pratique fragmentaire marque la volonté de conserver le littéraire et le romanesque en tant que principe d'écriture, mais présente une part d'ambiguïté que nous avons pu relever.

Si l'hétérogénéité constitutive de la structure générale introduite par une forme de fragmentation s'est manifestée au niveau d'énoncés intertextuels et aphoristiques, cela a confirmé le caractère fragmentaire d'une écriture du manque, de l'absence, manque de certitude, absence de solution à apporter à la situation de crise sanitaire.

Cette forme d'écriture fondée essentiellement sur le factuel et le fragmentaire, choix délibéré de l'auteur, exprime le désarroi du monde représenté face à la gravité exceptionnelle et inédite de la situation mondiale, à l'époque contemporaine. Ce monde représenté englobe aussi l'auteur fictionnel, Gaudens, qui, à l'instar du véritable auteur, s'inquiète des possibilités et conditions de parution de son roman, dans l'épilogue. C'est sur cette note d'angoisse que se referme *La couronne du diable*.

L'écriture dans l'urgence, loin d'invalider la dimension littéraire du texte de Nejjar, confère au discours une ouverture dépassant les frontières de l'immédiateté. Cette forme d'écriture, nous pourrions la nommer, écriture du désarroi.

Référence

- 1-Maingueneau Dominique, (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, A. Colin, Paris, p. 192
- 2- Nejjar Alexandre, (2020), *La couronne du diable*, Plon, Paris. p 13.
- 3-Meizoz Jérôme, (2004), *L'œil sociologique et la littérature*, Slatkine Erudition, Genève. Pp 190- 192.
- 4- Idem. p 191.
- 5-Bloch Béatrice, (2017), *Une lecture sensorielle : le récit poétique contemporain*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, p 56.
- 6- Nejjar Alexandre, (2020), *La couronne du diable*, Plon, Paris, p 46.
- 7- Idem. p 46.
- 8- Ibid. p 41.
- 9- Ibid. p 46.
- 10- Maingueneau Dominique, (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, A. Colin, Paris. p 128.

- 11- Maingueneau Dominique, (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, A. Colin, Paris. p 129.
- 12- Aron Paul, Saint-Jacques Denis, Viala Alain, (2002), *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris. p 245.
- 13- Idem. p 246.
- 14- Nejjar Alexandre, (2020), *La couronne du diable*, Plon, Paris. p 37.
- 15- Idem, p 66.
- 16- Ibid., p 85.
- 17- Ibid., p 85.
- 18- Ibid., p 60.
- 19- Ibid. p 60.
- 20- Ibid., p 28.
- 21- Ibid., p 24.
- 22- Ibid., p 62.
- 23- Ibid., p 75.
- 24- Ibid., p 67.

Bibliographie

- Aron Paul, Saint-Jacques Denis, Viala Alain, (2002), *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris.
- Bloch Béatrice, (2017), *Une lecture sensorielle : le récit poétique contemporain*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- Maingueneau Dominique, (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, A. Colin, Paris.
- Maingueneau Dominique. Et Ostenstad I., (2010), *Au-delà des œuvres. Les voies de l'analyse du discours*, L'Harmattan, Paris.
- Meizoz Jérôme, (2004), *L'œil sociologique et la littérature*, Slatkine Erudition, Genève.
- Nejjar Alexandre, (2020), *La couronne du diable*, Plon, Paris.
- Susini-Anastapoulos Françoise, (1997), *L'écriture fragmentaire : définition et enjeux*, PUF écriture, Paris.