



Volume: 09/ N°: 04 (2024),

P 639-656

*Transgression et banalisation dans L'Etrave, Voyages à travers l'islam de Nabile Farès*

*Transgression and banalisation in The Bow, Travels trough islam of Nabile Farès*

Cheraga Farid\*

Université Mohamed Lamine Debaghine Sétif 2 Algérie

[fa.cheraga@univsetif2.dz](mailto:fa.cheraga@univsetif2.dz)

Pre Abadlia Nassima

Université Mohamed Lamine Debaghine Sétif 2 Algérie

[n.abadlia@univ-setif2.dz](mailto:n.abadlia@univ-setif2.dz)

**Résumé:**

*L'écriture romanesque de langue française en Algérie, connaît une évolution incontestable durant la période postcoloniale. Des écrivains iconoclastes comme Nabile Farès, transgressent le texte du roman par l'oralité. L'auteur tend à banaliser cette forme scripturale et confie le récit à un narrateur subjectif. Dans L'Etrave, Voyages à travers l'islam, publié posthument, Farès semble prendre en charge l'acte de promouvoir le texte écrit par des aspects de l'oralité afin de mieux expliquer un "monde tumultueux" et intolérable. Il recourt à l'oralité comme si l'écriture seule ne lui aurait pas suffi pour exprimer les équivocités d'une société qu'il juge déraisonnable. En intégrant le conte kabyle et une ponctuation excessive, Farès anime le récit de L'Etrave et le théâtralise, voire il lui souffle la vie.*

**informations sur l'article**

Reçu

17 Mars 2024

Acceptation

17 Juin 2024

**Mots clés:**

- ✓ Oralité
- ✓ Transgression
- ✓ Banalisation

**Abstract :**

*The field of french fictional writing has witnessed an undeniable evolution during the postcolonial era. Nabile Farès is one of many iconoclast writers who transgress the usual textual convention, using the orality. Farès tends to simplify this scriptural form, he displays a subjective narrator, so the text becomes lively. In « The Bow, Travels trough islam », published posthmously, the writer seems to take over the act of promoting the text written using aspects of orality in order to better explain « tumultuous and intolerable world ». He uses orality as if the scriptures weren't enough to express the equivocities of a society that he considers "unfair". While intergrating the kabyle oral novel and an excess of punctuation, Farès animates the fiction of "The Bow", dramatizes and gives it a breath of life.*

**Article info**

Received

March 17;2024

Accepted

June 17;2024

**Keywords:**

- ✓ Orality
- ✓ Transgression
- ✓ Banalisation

\* Auteur expéditeur

## 1 INTRODUCTION

Il semble devenir banal d'introduire des normes et d'en abolir d'autres dans l'écriture romanesque. Cette dynamique transgressive prend de plus en plus de l'ampleur et n'est banalisée que lorsqu'un auteur s'y permet et que son œuvre soit introduite dans le temps. Justement, l'écriture du roman assiste à un renouvellement catégorique depuis la venue sur la scène littéraire algérienne d'une vague d'écrivains iconoclastes qui prennent l'initiative de déstabiliser la forme du roman et la mettent dans un état de mutation continue. Depuis *Nedjma* (Kateb Yacine, 1956), le roman algérien d'expression française ne cesse de subir la transgression de la part de la plume d'une autre génération d'écrivains algériens d'expression française.

Ainsi, s'il faut désigner l'écriture romanesque comme étant un champ d'exploitation de tous les procédés scripturaux, quelques uns de ces moyens seraient équivoques et suspects si on met en évidence les apports de la transgression au roman postmoderne. Effectivement, après le changement de la vision du monde et la banalisation des faits et des événements, la littérature comme étant un phénomène social n'échappe pas à la transgression des règles conventionnelles du roman.

Le texte romanesque se charge de la description et l'explication du monde, notamment après le développement et l'émancipation qu'a connus la planète le lendemain de la Seconde Guerre Mondiale. Transgresser dès lors, devient comme une agression du corps du texte romanesque, aussi bien à son niveau structural qu'à son

niveau esthétique. Cette écriture postmoderne atteint une liberté excessive dans la subjectivité et dans la pensée et même dans l'imagination.

De son côté, Michel Houellebecq<sup>1</sup> explique la dynamique transgressive comme un art efficace qui remet au réel le texte romanesque, par le profane et le tabou. Il dit dans *Interventions*<sup>2</sup> : « *L'art de la transgression sert avant tout à mettre en question cette banalisation tout en reconnaissant son efficacité.* » Houellebecq se donne complètement raison lorsqu'il adopte positivement l'ambition transgressive et la catégorise telle une forme de création artistique.

D'un autre côté, le roman algérien de langue française connaît des écrivains contestataires et révoltés, pour ne citer que : Rachid Mimouni<sup>3</sup>, Rachid Boudjedra<sup>4</sup>, Boualem Sansal<sup>5</sup>, Maïssa Bey<sup>6</sup> et Nabile Farès<sup>7</sup> qui transgressent l'espace romanesque pour arriver à peindre un monde dont les lois ne conviennent pas à leurs convoitises et leurs convictions. Ces écrivains et d'autres livrent leurs sorts à leurs plumes, subvertissant ainsi les normes reconnues du roman afin de dire ce qui était, auparavant, dissimulé et tu. Même contraints à la censure et l'éloignement, ces écrivains adoptent la transgression comme étant un moyen d'esthétique et banalisent la nouvelle forme scripturale du roman.

L'universitaire algérienne Faouzia Bendjelid<sup>8</sup>, s'intéresse à l'un des écrivains algériens phares de langue française et note que : « *Le projet littéraire de Rachid Mimouni s'inscrit dans la revalorisation de l'Histoire et l'écriture de la modernité, c'est-à-dire que le texte mimounien a l'aspect de continuité et de*

renouvellement. »<sup>9</sup> Dans son roman *Une peine à vivre* (1991), Le personnage que Mimouni ne nomme pas s'attaque à la réalité en tentant de choisir entre le pouvoir et l'amour : « *Justement à quoi me sert d'être Maréchalissime si je ne peux influencer sur ce qui m'importe le plus ? Un paysan aimé de sa femme est plus heureux que moi.* »<sup>10</sup> Mimouni prend l'initiative de rénovation en écartant des dogmes révolus, en faisant des "va-et-vient" entre le passé et le présent, manifestant une hostilité au totalitarisme par le biais d'une écriture claire et limpide.

L'écriture romanesque renaît de nouveau entre les plumes d'écrivains postmodernes qui lui redonnent un nouvel élan et une nouvelle texture. Dans *L'Etrave, Voyages à travers l'islam*<sup>11</sup>, avec des idées inaccomplies et des phrases inachevées ainsi que des jeux de mots si significatifs, et une ponctuation hors du commun, Nabile Farès revient au passé lointain à travers des stations historiques et religieuses au cours de son périple virtuel dans la méditerranée. L'étrave du navire fend les eaux de la mer, transgressant un espace paisible qu'elle envahit comme une intruse.

En effet, ces voyages (avec s) sont, pour Ahlan Blech (personnage principal de *L'Etrave*), comme une redécouverte des religions célestes. Là, l'écriture romanesque postmoderne, assez turbulente, se prosterne devant le mélange hétérogène des genres littéraires et met le roman postmoderne dans un état de métissage imposé tout en y incluant d'autres procédés. Faouzia Bendjelid ajoute, à propos de la modernité, « que lorsque le texte romanesque est en rupture avec les lois du roman, il serait préférable

d'y introduire d'autres procédés comme la dérision et l'humour, l'érotisation pourquoi pas convoquer d'autres genres narratifs à ne citer que le fantastique, le policier et déliriel. Cette injection fragmente la texture narrative et l'ouvre à de multiples lectures. »<sup>12</sup>

Bendjelid affirme que pour transgresser le texte romanesque, il s'avère indispensable d'y inclure une sorte d'ironie et d'humour pour éviter au lecteur l'inappétence d'une écriture déjà illisible. Le délire aussi semble omniprésent au niveau d'un narrateur ayant subi le trauma et la violence sociale. C'est là où la narration se fragmente et s'interrompt par ces éléments transgressifs comme la ponctuation excessive qui anime le texte romanesque farésien et indique les faits de la langue orale comme l'intonation et le débit narratif.

Ayant subi l'écart de la vie professionnelle, culturelle et politique dans son pays, Nabile Farès, dont nous allons focaliser la recherche, recourt à l'écriture romanesque après avoir été consacré à l'écriture du poème et bien avant, à la collection du conte oral kabyle. L'écriture romanesque lui facilite l'expression des maux qu'il enfouit dans ses entrailles. L'auteur de *Yahia pas de chance*<sup>13</sup> dérape sa plume et stationne en pleine écriture postmoderne, or dans quelles conditions Nabile Farès transgresse-t-il le texte romanesque postmoderne? Comment banalise-t-il cette forme d'écriture? Que rajoute la transgression à son écriture? Lui, qui a été violemment écarté de la scène culturelle et professionnelle dans son pays, il s'exile volontairement fuyant les multiples agressions et transgressions.

Dans son exil, où tout paraît justement banal, Farès dont les droits ont déjà été transgressés, se rebelle encore à travers l'écriture romanesque et publie ses peines et ses amertumes sans qu'il ne confronte des menaces et des poursuites de toutes sortes. Il écrit et décrit un monde, un pays transgressés de toutes parts. En violant les règles de l'écriture romanesque, Farès rappelle l'efficacité de la transgression du fait qu'elle intervient dans la création littéraire en tant qu'un des traits de la littérarité. Elle contribue également à élaborer une écriture qui détermine une spécificité propre à l'auteur en transcrivant son style innovateur.

Ainsi, pour tenter de vérifier ces réponses provisoires, nous nous proposons d'interroger la transgression de l'écriture farésienne, notamment par des traits de l'oralité dans *L'Etrave, Voyages à travers l'islam* dans le but d'essayer d'aboutir aux causes de ces dépassements, ceci, dans un cadre analytique, stylistique en liaison directe avec la théorie psychanalytique lacanienne.

Cette conception lacanienne de : inconscient/subjectivité oriente la recherche vers la posture de l'auteur lorsqu'il ouvre droit à son narrateur d'incarner sa personnalité dans le roman. Elle n'est qu'une des facettes de la transgression des normes de l'écriture traditionnelle. Ce cadre analytique et psychanalytique est mis en œuvre dans ce contexte et la possibilité de structuration d'une explication méthodique qui répond à cette problématique profonde de l'écriture romanesque et qui aboutirait à une synthèse au bout de laquelle devrait déboucher une interrogation en perspective.

## 2 *Projet postmoderniste*

### 2.1 *Ecriture et transgression*

Si l'on part de la signification de la notion "transgression" qui renvoie à : « *passer par-dessus (un ordre, une obligation, une loi).* »<sup>14</sup> Si l'on part de la notion même du terme, l'on se rend déjà compte qu'il s'agit de violation de l'interdit, donc, l'on va devoir respecter ce qui reste de cet interdit longtemps en protection. Cet intouchable au nom de la loi est désormais violé, aboli et même saccagé.

Dans *L'Etrave, Voyages à travers l'islam*, publié posthument en 2017, Nabile Farès arrive à une écriture chaotique, en rupture avec les conventions romanesques. Subversée, l'écriture farésienne dans *L'Etrave* manifeste l'état d'âme de son auteur aux derniers moments de sa vie, par le biais de son personnage principal Ahlan Blech (un nom qui connote plusieurs significations), affaibli par la maladie du cœur et les événements qui se succèdent dans sa vie comme un feuilleton.

Nabile Farès puise dans le passé et manifeste une coupure avec ce monde et se crée son "NOUVEAU MONDE", celui de son imagination et c'est là où la transgression de la pensée semble évidente ou encore indispensable comme chez son contemporain Mourad Bourboune qui, dans *Le Muezzin*<sup>15</sup> écrit à l'autre et ouvre la texture narrative à de multiples lectures. Bourboune qui cherche à trouver à travers la rupture, une issue à l'impossible, brise toutes les conventions et déconstruit le discours et le théâtralise tout en contestant contre l'ordre établi.

Quant à Jean-Michel Foucault<sup>16</sup>, il désigne la transgression comme des

retrouvailles entre le texte récepteur et cet élément qui se permet l'intrusion tel l'éclair qui illumine la nuit ou (qui agresse l'obscurité paisible de la nuit). Cette métaphore de Foucault qui qualifie la dimension transgressive comme rajouter "le sublime au beau". Elle n'est, selon lui, qu'un paramètre esthétique qui ressemble à un feu d'artifice illuminant le ciel dans la fête. L'acte transgressif enjolive le texte romanesque, auparavant hermétique et le transforme en une zone frontalière où les frontières closes s'entrouvrent à de probables franchissements transgressifs mais comme même embellissants :

« Quelque chose peut-être comme l'éclair dans la nuit, qui du fond du temps, donne un être dense et noir à ce qu'elle nie, l'illumine de l'intérieur et de fond en comble, lui doit pourtant sa vive clarté, sa singularité déchirante et dressée, se perd dans cet espace qu'elle signe de sa souveraineté et se tait enfin, ayant donné un nom à l'obscur. »<sup>17</sup>

Foucault semble admirer la transgression et ose élogier cet acte qu'il décrit comme une lumière magique qui colore la nuit et entremêle les limites entre l'extrême noir et l'extrême blanc. Cette vision de Foucault consolide celle de son précepteur Georges Bataille. Ce dernier donne à l'acte transgressif dans l'écriture du roman, une légitimité d'un point de vue qu'il s'agit d'un trait d'esthétique et d'ouverture. Bataille dit :

« L'interdit donne sa valeur à ce qu'il frappe. Souvent, à l'instant même où je saisis l'intention d'écarter, je me demande si, bien au contraire, je n'ai pas été sournoisement provoqué ! L'interdit

donne à ce qu'il frappe un sens qu'en elle-même, l'action interdite n'avait pas. L'interdit engage la transgression, sans laquelle l'action n'aurait pas eu la lueur mauvaise qui séduit. [...] C'est la transgression de l'interdit qui l'envoûte... ».<sup>18</sup>

Cette théorie bataillienne reconnaît la productivité et la créativité de la transgression. Bataille lui attribue un rôle innovateur et modernisateur vis-à-vis de l'écriture du roman. Sous ce rapport, la création romanesque serait tentée par de différents moyens scripturaux subversifs à l'exemple de l'oralité animée par une ponctuation hors du commun. Une perspective adoptée témoigne d'une série de signes de ponctuation innovateurs et très significatifs :

... le silence et la guerre, des disparitions dans les villages sous prétexte d'islamisation- quel mot terrible ! - ou de re islamisation - mot, encore plus terrible, si c'est possible ? Une guerre d'islam dans l'islam, ton pays...--... Mon pays ? Ce pays dont je devrais dire les guerres, les disparitions, les peurs, les exécutions...<sup>19</sup>

Des signes intentionnellement ou inintentionnellement répétés, témoignent d'un excès dans la ponctuation et d'un taux très élevé d'oralité dans le texte écrit. Ils témoignent également d'une intonation instable et mouvante du texte farésien. Farès sculpte son propre style en se servant de ces signes de ponctuation comme étant une marque personnelle qui exprimerait le peu de conviction, la timidité, le sarcasme, encore mieux la tristesse mais pas nécessairement un manque dans la

production de la parole et le potentiel lexical.

En effet, la ponctuation dans *L'Etrave* témoigne d'un langage coupé mettant en valeur les trois paramètres : la rhétorique, la logique et la présentation grammaticale. Le narrateur farésien, en un hésitant, segmente ses paroles avant même que l'auteur ne fasse recours aux signes de ponctuation. Farès, entre théorie et pratique, ponctue son récit suivant le mode narratif de son personnage principal. Le texte de *L'Etrave*, si découpé, manifeste les hésitations de son auteur lorsqu'il introduit implicitement ses confessions et ses aveux.

## 2.2 Narration complexe et subjectivité du narrateur

En une omniscience totale, le narrateur de *L'Etrave* plonge le récit dans la complexité du réel et augmente l'impact émotionnel en démultipliant les intrigues par des procédés narratifs innovateurs. Jacques Lacan explique le rôle partial du narrateur. Lui, qui réfute l'existence de l'inconscient à l'intérieur du sujet et que la construction du langage dépend du déploiement du conscient. Pour Lacan l'inconscient qui regroupe tous les désirs refoulés par le sujet, est aussi une partie accessible, tout comme le conscient. A cet effet, le narrateur d'un roman est en capacité de se mettre dans la personnalité de l'auteur. D'ailleurs, une œuvre d'art surgit d'un moi profond qui obéit à une intention consciente.

Emile Benveniste<sup>20</sup> distingue deux systèmes qui « manifestent deux plans d'énonciation différents [...] celui de l'histoire et celui du discours » (Benveniste, 238). L'utilisation de

l'italique, les modalités d'énonciation (interrogation, exclamation), les modalités d'énoncé (les adjectifs), l'ironie et la tonalité affective renvoient implicitement à la subjectivité du narrateur.

Les relations d'identité, auteur/narrateur/personnage sont explicites et déterminantes dans l'identification du narrateur subjectif. D'un point de vue narratologique, le « je » dans la fiction, est reconnu comme un indice essentiel de subjectivité du narrateur tant que celui-ci porte un nom différent que celui de l'auteur. Dans un roman, un pacte autobiographique est doublé d'un pacte fictionnel, ce qui élimine nettement la supposition d'une probable autobiographie. Le lecteur établira une différence entre le narrateur et l'auteur et qu'il ne s'agit nullement pas d'un énoncé de réalité.

Dans le cas où le narrateur porte complètement ou partiellement le nom de l'auteur, un genre controversé s'annonce : c'est l'autofiction qui repose sur des faits et des événements réels. Pour rétablir la continuité de son discours, le narrateur ne se lassera pas d'incarner la personnalité de l'auteur. Jacques Lacan introduit cette théorie, et la met en liaison avec l'inconscient qu'il ne reconnaît pas, afin de mettre la lumière sur ce phénomène du narrateur subjectif.

Si l'on prend en compte la fonction narrative d'Ahlan Blech, le narrateur de *L'Etrave*, on constate que Nabile Farès l'autorise de privilégier sa situation communicative en disant « je » tout en citant des traits biographiques de l'auteur comme étant siens :

... je suis né après le 21 septembre de l'année 1940 – tombée dans les tourbillons

d'un torrent en pleine crue. Un rêve, très judicieusement, vint à mon secours, sous la forme d'une peinture chinoise sur laquelle figurait quelques unes de ces feuilles battues, tombant, mais vivantes, entre nuages, chutes d'eau, ombres, arbres, pierres, rochers, amours, peurs, fantaisies, islams, personnages, profils, paroles, écritures, souffles des vents.<sup>21</sup>

Sachant que Nabile Farès déclaré né un 25 septembre 1940, il serait très intentionné de sa part de rapprocher la similitude de dates de naissance avec celle de son personnage principal (le narrateur) en citant intentionnellement cet indice qui renforce encore une confusion stigmatisante auteur/narrateur, comme l'explique Jacques Lacan. Celui-ci insiste sur l'accessibilité de l'inconscient et que pour lui, l'auteur est dans toutes ses facultés mentales lorsqu'il donne au narrateur le consentement de se permettre ses traits biographiques.

Ce syndrome est psychanalytiquement définissable comme confusionnel et correspond à une affection cérébrale qui se traduit par des troubles cognitifs et comportementaux. Lacan contredit la théorie de Freud en se démarquant de celui-ci par sa théorie : « *L'inconscient est structuré comme un langage.* » Jacques Lacan avance que c'est dans le discours que se joue la vie de la personne :

Le conscient est formé de représentations de mots. L'inconscient est formé de représentations de phonèmes et de choses. Ce sont des choses qui concernent notre corps, et qui souvent furent vécues avant la parole, durant la petite enfance. [...] L'important est la façon dont on parle car la structure est plus importante que le contenu même du lapsus.

Le développement de la personnalité passe par l'acquisition du « *Je* ». Beaucoup de malades mentaux ne sont pas « sujet de leur discours ». [...] Parler, c'est affirmer son individualité, c'est se poser comme sujet de son discours. [...] L'existence de la personne se joue dans son discours car ici se joue sa vie.<sup>22</sup>

En réfutant la théorie freudienne qui assure qu'une partie du psychisme du sujet, lui échappe parfois, Lacan soutient la conception de l'intension consciente d'un sujet dans une situation de prise de parole ou lors même de l'inspiration. Il est alors maître de ses mots et de ses actions, excepté le cas d'un aliéné mental qui n'est pas responsable de ses propos. Ainsi, un auteur est inconscient lors de ses inspirations dans l'écriture romanesque, est une théorie réfutée selon le concept lacanien. renvoie au secret qui, à son tour renvoie à l'indicible.

### 3 *Texte vivant*

Notons que le système de ponctuation, sur le plan psychologique, loin d'être une activité de planification et de linéarisation, elle est dans le passage ci-dessus envisagée comme une représentation mentale. Une perspective où l'auteur se confesse et délibère des émotions qui consistent en des pauses qui viennent comme des interventions lorsque l'auteur ne s'adonne plus à ses aveux.

En lisant le texte de *L'Etrave*, On aurait l'impression d'assister à une pièce de théâtre, en face d'un protagoniste dynamique mais mourant. On l'entend s'exprimer, soupirer, grimacer et même agoniser. Il s'agit de la magie farésienne à animer le texte romanesque à partir de souvenirs et d'images indélébiles et recomposées d'une vérité historique. Un

écran subjectif se reconstitue son fantasme et lui permet de donner à son personnage une pulsion, une âme, le transformer en un être vivant.

Nabile Farès ne se contente pas de raconter le passé cruel mais il transmet à son lecteur une fiction qui incarne le monde. Tandis que sa plume trace ses mots, ses sentiments motivent son texte tout en mettant le lecteur dans une situation de mobilisation physique et psychique : il voit, goûte, sent, touche et surtout entend et croit les personnages. Cette perception sensorielle qui se charge de communiquer les sens au reste du corps, met celui-ci en état de mobilisation. D'ailleurs, une éventuelle adaptation cinématographique ou télévisuelle ne surprendrait pas le lecteur de Nabile Farès puisqu'il aurait déjà assisté à la scène en recevant des informations directes de sa proximité avec le roman, ainsi, il se rapproche d'un texte si vivant.

Certes, il est convenu que l'écriture farésienne est inaccessible à la lisibilité et à l'assimilation mais elle offre à son lecteur le désir d'invoquer ses facultés intellectuelles, linguistiques et culturelles pour réussir à s'introduire partiellement ou complètement, en complicité à l'intérieur de l'histoire. Lorsque la crédibilité de la fiction est ancrée dans la réalité, elle accroche le lecteur farésien et le pousse à manifester sa part de dynamisme et offre davantage la vie au texte de Nabile Farès.

### 3.1 Une ponctuation excessive

En parcourant *L'Etrave*, une sur-ponctuation témoigne du dynamisme et de la vitalité du texte farésien. Des points d'exclamation, d'interrogation, des tirets, des guillemets ornent les lignes de *L'Etrave*. Ces marques récurrentes ordonnent les phrases et manifestent une

étrangeté dans l'écriture dont les causes seraient d'ordres psychologique et physiologique. Nabile Farès met abondamment des signes de ponctuation dans des emplacements de façon à évoquer des nuances affectives et à produire des effets expressifs. Cette poétique de l'expression donne à l'écriture farésienne une fluidité et une particularité qui rappellent la formation psychanalytique de l'auteur et son pouvoir de jouer avec la simple virgule comme il se comporte avec les complications de l'âme humaine :

Ce temps de mésestime et humiliation, d'exils et extermination, a entaché à jamais la vie, nos vies, ce temps où nous revivons, ou, plutôt, tentons de vivre, ce temps où j'écris, lis, parle, ce temps où je revis, lentement, très lentement, je lis, tout, avec attention, ces mots écrits, qui me regardent lorsque je les lis, aussi bien, silencieusement, mots qui parlent de silence, contre le silence, mots parlants, extraits de cette lecture que nous faisons et ré-écrivons de la vie, de la chute, de la mort, des (trous), mots d'un poète, très grand poète, mort, ici, en France, à Paris, probablement,<sup>23</sup>

Notons que le fonctionnement du système de ponctuation, au plan psychologique, loin d'être une activité de planification ou de linéarisation, elle est dans le passage ci-dessus envisagée comme une représentation mentale. Une perspective où l'auteur se confesse et délibère des émotions qui consistent en des pauses qui viennent comme des interventions lorsque l'auteur n'a plus l'intention de s'adonner à ses aveux.

En lisant le passage ci-dessus, le lecteur aurait l'impression d'être en présence d'une scène de théâtre, en face d'un protagoniste qui va et qui vient, il l'entend parler, soupirer et grimacer ou encore agoniser. Il s'agit, effectivement, de la



magie farésienne à animer le texte romanesque écrit à partir de souvenirs et d'images indélébiles et recomposées d'une vérité historique. Un écran subjectif se reconstitue son fantasme et lui autorise de donner à son personnage une pulsion, plutôt une âme, le transformer en un être vivant :

Regarde ce que j'ai trouvé, dit Rachel.

Elle flânait dans la librairie, un petit livre à la main, au format étroit, Editions de Minuit, rectangle soulevé parmi tant de noms, format semblable à celui des *Instantanés* d'Alain Robbe-Grillet, livre intitulé Premier amour de Samuel Beckett. Je suis contente de l'avoir trouvé, commença-t-elle à dire de ce livre, se promenant, comme si la librairie était un parc, les livres, leurs titres, un jardin offert à la promeneuse, la libre « *promeneuse* », livre qu'elle portait comme un trophée de la course aux armements ; le début de l'année 2011 fut riche en événements armés, nausées, douleurs abdominales, constipations, indigestions, maux de tête, douleurs musculaires, asthénies, réactions allergiques, douleurs articulaires, inflammations des voies nasales, douleurs dans la gorge, saignements de nez, insomnies...<sup>24</sup>

Les intonations de la ponctuation provoquent, au fil des pages, un taux d'émotion à un point où le lecteur n'a pas à s'ennuyer ni à s'éloigner du texte vivant. Il va même se projeter dans la narration et s'impliquer dans l'histoire. Ces signes graphiques créent du suspense et de l'animosité dans la trame narrative et induisent le narrateur à la vigilance et l'habileté, ce qui donne la vie et du dynamisme au texte farésien. En cheminant ses idées, il rythme la narration en y incluant redondamment les différents

signes de ponctuation. Le narrateur est alors comme un chef d'orchestre qui agence une belle mélodie.

Nabile Farès ne se contente pas de raconter des faits du passé cruel or il transmet à son lecteur une fiction qui incarne le monde mais Il n'omet pas de lui offrir les clés pour y accéder. Sa plume trace ses mots et ses sentiments animent son texte. Il met son lecteur dans une situation de mobilisation physique et psychique, il voit, goûte, sent, touche et surtout entend et croit les personnages. D'ailleurs une adaptation cinématographique ou télévisuelle ne le surprendrait pas puisqu'il aurait déjà assisté à son adaptation personnelle lors de la lecture d'un texte farésien si vivant.

Certes, il est convenu que l'écriture farésienne soit inaccessible à la lisibilité et à l'assimilation, mais elle donne à son lecteur le désir d'invoquer ses facultés intellectuelles, linguistiques et culturelles pour s'introduire complètement à l'intérieur de l'histoire et devenir un complice de l'auteur et de ses personnages. Lorsque la crédibilité d'une fiction est ancrée dans la réalité, elle accroche le lecteur farésien et le pousse à manifester sa part de dynamique et offre davantage la vie au texte de Nabile Farès.

Lorsque l'homme d'esprit se fait un plan, il s'aperçoit sans difficultés quand est-ce qu'il est apte à saisir sa plume. Ainsi, il se rendra compte du taux de maturité et de facultés productrices nécessaires à la création. C'est là où il se sent pressé de les faire éclore, il n'aura pas le temps à éprouver du plaisir à écrire : les idées viennent d'elles-mêmes et s'enchaînent, et le style sera encore plus facile. Une intimité apparaît et se répand partout et donne de la vie à chaque expression ; tout s'animera de plus en plus.<sup>25</sup>

L'homme d'esprit évoqué est l'écrivain lui-même. Il doit structurer son texte après lui avoir, préalablement élaboré un plan qui assurerait l'enchaînement de ses idées et

leur donnerait le souffle vital. Ecrire serait alors, comme l'acte de la création que Gilles Deleuze<sup>26</sup> adopte en disant que créer, c'est résister à ce qui entend contrôler nos vies. Créer serait un plaisir où les mots seraient vifs et chaleureux et le texte vivant et vivace. Si l'on considère le texte farésien dans *L'Etrave* comme étant un texte dynamique, l'on va dire que la ponctuation en excès, rythme le récit et organise l'émission des émotions dans l'esprit du lecteur. C'est en partie, une méthode de faire vibrer auteur et lecteur.

Parallèlement, un signe aussi valable, les points de suspension qui fragmentent le texte de Nabile Farès et suspendent l'énoncé et surtout, rappellent une vieille figure de style "l'aposiopèse"<sup>27</sup>, où la parole trop littéraire perce l'émotion en passant de l'auteur au lecteur. Farès semble recourir à ces points de suspension pour gagner des pauses qui l'aident à aller doucement dans l'écriture, lui qui comptait ses derniers jours.

### 3.2 L'aposiopèse

Des points de suspension récurrents marquent des ruptures et des coupures qui seraient d'ordre émotif.

Justement, Antoine Volodine<sup>28</sup> établit un lien entre l'aposiopèse et la coupure du temps dans l'énoncé. Il dit « qu'en coupant la phrase, l'avenir de la parole se coups avec. Il explique que l'énonciation ne se complète jamais pour un locuteur dont le futur est inconnu tant que la phrase est interrompue. Ce même point, rajoute Volodine évoque une tension entre le présent de l'énonciation et le futur indéfini et hasardeux. Le romancier insiste à ce que le point qui interrompt la phrase, lui-même met devant un futur imprécis et pas facile à prévoir. »<sup>29</sup>

Néanmoins, ces écarts de la narration (interruption, répétition et digression) provoquent des obstacles au déroulement linéaire du récit bien que cette linéarité narrative demeure présente, même transgressée. Les points suspensifs passent d'une marque explicite à une autre implicite tout en provoquant une allusion et une interruption brusque du discours et traduisant souvent une hésitation et rarement une ignorance.

Dans le cas de l'écriture farésienne, les points de suspension seraient le geste qui complète l'acte. Les troubles du récit de Nabile Farès sont traduits par l'inaccomplissement de la phrase et du sens. Il met en doute ce qu'il vient de dire et l'assemble avec ce qu'il va dire, faisant un récit assemblé mais mal cousu. Le lecteur, lui, ressent une lenteur dans le débit narratif. A force de vouloir tout dire, rien ne vaut d'être dit. A cet effet, Farès n'achève pas ses propos et comble les failles par ces points suspensifs qui disent tout et rien. Dans ce cas, une ponctuation excessive serait introduite là où se néantise la parole, puisqu'aucun mot chez l'auteur ne traduirait des pensées noyées dans le passé toujours présent :

...oui... OUI... un jour ?... Vous parlez, vraiment ?...Quelle drôle d'idée !...Vous parlez !... Impossible ...Dans la maison...Au-delà de la cour...Sans ma sœur, mon frère...L'oncle...Impossible, sans l'oncle...Qui pour nous, avait la nuque raide...Quelle nuance...Quel détail...Raide...Impossible...La nuque raide...Il avait une tache rouge qu'il portait sur le côté droit de la nuque, près de la naissance du cou...Mon oncle ?...La nuque

raide !...Ce que tu  
penses...!...Boudiou...Et...Mon  
père, à ce moment là Où était-il ?<sup>30</sup>

Effectivement, les stations méditerranéennes historiques où stationne le narrateur Ahlan Blech, seraient derrière ces arrêts scripturaux que représentent ces suspensions inexplicables. L'auteur s'autorise une coupure à chaque fois que le "souvenir-écran", (nomination de Sigmund Freud) lui revient devant les yeux. Le narrateur revoit la maison, la cour, la sœur, le frère, l'oncle, il le décrit ; et vient la rupture : "l'absence du père". Des fragments de souvenir qui le hantent durant un voyage forcé dans un autre espace-temps par le biais de pensées attractives qu'exerce sur lui l'image du père absent que son esprit s'est fixé.

Concernant la dimension langagière à laquelle Jacques Lacan<sup>31</sup> accorde un intérêt majeur, il dit: « *L'inconscient est cette partie du discours concret en tant que transindividuel, qui fait défaut à la disposition du sujet pour rétablir la continuité de son discours conscient.* »<sup>32</sup> Lacan qui ne s'éloigne pas assez de Sigmund Freud<sup>33</sup> dans son rapport avec l'écriture littéraire comme une adaptation à la réalité, il exprime ses convictions que l'inconscient n'existe pas à l'intérieur de l'individu, il n'est qu'une dimension importante de la subjectivité.

La mémoire devrait reconstituer l'origine, le sens, rassembler les bribes avec les risques éminents de rupture et de brisure. Le narrateur n'échapperait, donc pas, à l'incertitude due à l'oubli et aux surgissements de l'émotion. En évoquant la maison de son enfance et tous ceux qui s'y trouvaient, Ahlan Blech semble avoir été atteint de séquences émotives

traumatisantes. Il s'agit d'une incapacité de retrouver ou de revoir un souvenir. Ce trauma lui cause ces ruptures mémorielles appelées en psychanalyse des "troubles mnésiques".

Cette altération de la capacité de la mémoire provoque chez le sujet des stimuli qui l'empêchent à retrouver un souvenir avec des répétitions et sans coupures. « Le psychanalyste autrichien approche ce qu'on appelle en psychanalyse le "souvenir-écran". Il s'intéresse à la partie matérielle du concept en tant que signe. Il situe la répétition comme une alternative au souvenir. Quant à son successeur Jacques Lacan, il souligne que le "souvenir-écran" est en possibilité de permettre à un micro-organisme confronté à la répétition à ne pas réagir à la seconde stimulation comme à la première. La mémoire selon l'auteur évite la répétition. Elle conserve le souvenir et fait référence à la trace qui l'emmagasine dans le cerveau. »<sup>34</sup>

Jacques Lacan qui compare "le souvenir-écran" à un objet qui porte un signifiant et que la mémoire lui fait signe pour éviter de reprendre les mêmes traces du souvenir. Ce processus de mémorisation reflète l'écriture farésienne, dans l'extrait ci-dessus où les points de suspension représentent cette amnésie lacunaire chez le narrateur qui ravive sa mémoire par la description minutieuse du portrait de l'oncle, afin de se convaincre que son souvenir est bien reconstruit.

Ainsi, l'absence du père qui le marque à jamais, serait à l'origine du surgissement de ce souvenir. Un retour à une enfance vécue, presque sans la présence du père, souvent en pérégrination qu'impose sa profession et plus tard absorbé par ses engagements politiques. Entre fidélité et

oubli, Blech revient sur ce “souvenir-écran” et dessine une fresque familiale que les pauses (désignées par les points de suspension), entravent et entrecourent.

### 3.3 *Un discours, un secret*

Du dicible à l'indicible, des figures réduites, particulièrement postmodernistes démontrent une capacité chez Nabile Farès de s'abstenir de dire ce qu'il pense indicible. Cette réduction dans le langage littéraire expliquerait un état psychologique chez l'auteur et une probabilité d'une faillite de mots, due à des peines et des souffrances qu'endure l'auteur au cours de son existence. Les points de suspension s'installent dans son texte comme une nouvelle économie du discours dans le roman farésien. De cette écriture réservée de Farès, se décline un discours secret derrière des signes suspensifs qui interpellent le lecteur à interpréter le sens ou le secret que l'auteur n'a pas eu l'audace littéraire suffisante de révéler. Beida Chikhi dit à propos du discours secret dans l'écriture farésienne dans l'un de ses poèmes :

Tout un discours secret se formule derrière ces points de suspension qui ponctuent chacun des trente-quatre vers du poème intitulé : “Départs, le premier jour” Mais quel est ce discours ? Celui de la douleur de l'enfantement, cri intérieur, étouffé. Celui de la souffrance des nouveaux-nés. Celui de “l'œuvre de l'hésitation stellaire” qui désoriente le chemin du voyage. Celui, encore, de cette femme “vibrante”, appuyée sur le bois, un cordage en main et qui dit : “Même l'orage ne peut arrêter notre...avance”.<sup>35</sup>

Ceci dit que le discours de l'écriture de Nabile Farès, y compris ses recueils de poèmes, est un discours qui s'articule autour d'un espace sémiotique stimulé par la discrétion qui renonce à la transparence des signes. De là, s'annonce une subjectivité en crise chez l'auteur, où domine le secret sur toutes ses formes. Et c'est en effet, derrière ce secret que se

banalise la transgression dans le texte farésien à partir de dépassements et de répétition inlassable des mêmes thèmes, à travers le retour inconditionnel au passé à travers un geste fondateur issu de la séparation et de l'exil. Le discours n'est qu' : « une “insatiable querelle de l'échange”, thème-clé de l'œuvre de Farès, avec ses corrélats d'inégalité sociale, de civilité dominatrice, de refoulement des paroles minoritaires. »<sup>36</sup>

Du thème majeur de l'exil, Nabile Farès soutire ses thèmes récurrents, ceux qui le marquent à jamais. C'est en adoptant ces sous-thèmes (totalitarisme, censure, injustice sociale...) qu'il aurait accès au sens ou au non-sens de l'exil, passant par des dépassements dans l'écriture qui lui permettent une expansion pragmatique dans la liberté de dire l'indicible dans son contexte. L'acte de transgression aide à retisser le sens en se concentrant sur le secret lui-même, tout en sacrifiant la linéarité du texte néanmoins, elle lui donne une multiplicité sémantique et énigmatique :

« La complexité et l'énigme dans les textes précédents n'obscurcissaient pas le sens. Elles le démultipliaient dans le mouvement de ses compositions auditives, visuelles, tactiles ; le feuilletaient mais ordonnaient son enchevêtrement, pour une lisibilité la plus large possible du sens idéologique à faire valoir. »<sup>37</sup>

Dans *L'Etrave*, le secret impose la lecture afin d'aboutir à son dévoilement. Bien que séduisante, la figure du secret chez Farès est infinie, voire persistante. Il a le pouvoir de dire et de taire les propos, notamment ceux concernant sa vie et celle de ses proches, même par le biais de ses personnages, derrière lesquels, il se déguise pour voiler ce qui n'est pas à dévoiler, ce qui ouvre une définition nouvelle de la subjectivité. Et même si parfois, le secret lui échappe, il met le lecteur dans un état d'avidité à lire et à savoir : « Avions-nous le droit de parler de ce qui se passait,

surtout ici, dans ce pays, le faisait-on alors à voix basse, jusqu'au moment où parler ne serait plus possible, murmurer, chuchoter, peut-être, et puis, ensuite, oublier, ne plus parler de cette histoire, sauf, peut-être, ensuite ? »<sup>38</sup> Ahlan Blech n'oublie jamais les moments où la parole se transforme en mutisme, en secret à ne plus en parler, à ne pas diffuser, à ne jamais dire.

Cette prédisposition au secret met parfois le narrateur dans une situation de mutisme banal par insuffisance d'intrépidité et de courage de révéler ce que représentent pour lui les secrets. Certes, écrire est lié à une impossibilité de dire et de voiler le secret : « *Tout écrivain digne de ce nom sait qu'écrire est impossible, mais qu'il lui faut passer outre à cette impossibilité.* »<sup>39</sup> Face à cette impossibilité

#### 4 Un droit au dépassement

##### 4.1 Indices d'oralité

L'oralité que conserve Nabile Farès de la tradition orale berbère serait l'une des formes qu'il instrumentalise pour transgresser sa propre écriture. Bien-entendu, une ponctuation atypique, des interjections et des onomatopées ici et là tout au long des lignes du texte de *L'Etrave*. Ils marquent un témoignage de la dominance de l'oralité dans l'écriture de Nabile Farès, celui-ci qui se consacre d'emblée à l'écriture du poème et à la collection des contes kabyles oraux avant de se pencher sur l'écriture du roman.

Farès n'omet pas de citer "L'Ogresse" et "Mqidech", entre autres "La Kahéna" dans ses romans pour alimenter sa fiction. Ces figures emblématiques de la tradition orale berbère transgressent le texte romanesque et le rapprochent de la structure du conte :

Et oncle Saddek avait continué de parler ce même langage par

lequel il aimait traduire des jours en terre de Kabylie et il avait demandé à Yahia tu te rappelles l'histoire de M'Qidech-la-misère et de l'Ogresse aveugle, celle de M'Qidech, père de malheur/ qui ne dort, et n'a pas sommeil...<sup>40</sup>

La résurgence du conte oral dans l'écriture romanesque de Nabile Farès fonctionne comme un marqueur de l'identité d'une culture menacée. Lors des veillées autour du feu, Yahia l'enfant écoute et apprend le conte kabyle et le préserve. Ce rituel ne quitte pas les pensées de l'auteur, il l'introduit dans tous ses textes au point d'introduire ces histoires qui le passionnent dans son écriture, mais couvertes d'une illisibilité qui laisse le lecteur en état de contribution dans l'interprétation du texte farésien. « Lors d'une interview avec Algérie-Actualité (N° 916, du 05 au 11 mai 1983), Farès n'hésite pas à redire qu'il n'est pas responsable de l'illisibilité de ses textes. Il dit que s'il est porteur des valeurs de l'avenir, il n'est pas forcément porteur de valeurs de lisibilité. Il reconnaît qu'en tant qu'écrivain, qu'il travaille dans la cassure des miroirs car il n'attend aucune reconnaissance en retour. Il ajoute qu'il n'a pas besoin qu'on le perçoive par le biais de ce qu'il écrit et qu'en écrivant clairement peut compliquer au lecteur l'attitude, il va se perdre entre la confusion les sens. »<sup>41</sup>

Cette illisibilité qui rajoute à l'écriture de Nabile Farès une sorte d'attraction plus porteuse d'ambiguïté que de sens. Farès estime qu'un porteur de valeurs ne doit pas forcément être clair comme un miroir, lui qui considère que les miroirs sont cassés et que l'illisibilité de ses propos s'offre à un lecteur élitiste, lui fournissant plus de

chance à assimiler ses textes, à découvrir le secret. Une probable possibilité de transgresser le texte du roman se manifeste par ce mutisme qui ressurgit comme étant un dévoilement du tu.

#### 4.2 Une écriture animée

Notre écrivain, Nabile Farès fait partie de la vague d'écrivains qui assistent au passage inévitable du monde de la littérature, vers le début des années 1980, du modernisme au postmodernisme. En parallèle, l'écriture romanesque fait un saut vers une liberté dans le dépassement des normes conventionnelles. L'auteur est alors maître de son œuvre, il en fait une œuvre d'« Art » où se réunissent littérature, sculpture, peinture, théâtre et poésie. Le récit romanesque est alors comme une pièce théâtrale où le lecteur n'est plus lecteur, il est le spectateur doué qui apprécie cette œuvre postmoderne décrivant le monde et lui redonnant son aspect profond et réel.

Ainsi et au-delà de toute mesure, le récit dans le roman algérien de langue française, serait un outil d'expression et de description très téméraires du monde. Il passe alors d'un horizon de stabilité et de certitude à un autre de chaos et d'incertitude. Le narrateur dans *L'Etrave* se rebelle en mettant en avant-garde « l'Homme » comme un « objet » prêt à exploiter dans des conditions où les valeurs humaines sont en dégradation continue. Cette réalité transforme l'écriture dans ce roman en un décor scénographique dans lequel le protagoniste principal est cet individu, tantôt seul, tantôt social et tantôt mis à l'écart :

... « *Alors, Monsieur l'étranger, êtes-vous bien, ici, chez vous ?* ». Et sans attendre une réponse qui

n'aurait eu aucun sens tant l'interrogation portée par cette phrase n'avait aucune valeur de touch, simple touch, dit Anna [...], j'ai écrit dans le texte que la professeure a noté 18, me dit-elle, que tout le monde a besoin d'un personnage qui l'accompagne dans la vie d'ici, je veux dire : celle que l'on vit...<sup>42</sup>

Ahlan Blech, n'échappe pas à cette appellation « l'étranger ». Écarté, même bien intégré, Ahlan se sent chez lui mais il n'est pas chez lui. Il demeure cet autre, vu d'un angle ethnique et géopolitique, différent. Cette altérité d'une seule part, met le narrateur dans l'embarras et traduit son émotion par un mutisme inexplicable. Rachel lui reproche de dévier la joute à chaque fois qu'il recourt à l'abstention de répondre :

Une joute oratoire s'instaure entre les deux psychanalystes sur les relations entre juifs et musulmans. Mais si Ahlan Blech cherche avec anxiété ce qui lui manque et constate que son savoir est lacunaire, l'autre, Rachel, sait ce qu'elle doit savoir, mais cherche encore, fait des hypothèses, explique, structure. Rachel prend l'ascendant et tente de faire advenir la part manquante de son interlocuteur au miroir de son propre judaïsme.<sup>43</sup>

Ahlan Blech qui vit dans le passé cruel évite la confrontation aux reproches de Rachel et exprime ses failles dans une écriture tourmentée pareillement à sa pensée. Il revient à ses souvenirs d'enfance, ses minimes connaissances sur la religion de ses parents dont il ne retient que quelques histoires dérisoires. Rachel

domine la joute et explique ce qui manque à Ahlan sur l'apparition chronologique des religions, sur les Livres Saints et sur leur fondement. « Dans la préface de *L'Etrave*, Beida Chikhi avance que Rachel, la compagne d'Ahlan Blech lui impose la loi d'un discours de la nécessité. Les deux personnages symboliques que Farès confronte, s'échangent or c'est Rachel, étant spécialiste de littérature orientale comparée qui l'emporte. Elle lui explique la gravité de l'approche historique de la croyance et de la rigueur d'un savoir structuré. Ahlan, étouffé, s'échappe du dialogue et se réfugie dans les tréfonds de l'Histoire, ces histoires de l'Histoire qui l'apaisent comme dans son champ des oliviers. »<sup>44</sup>

C'est sur ces séquences dialogales que s'anime le texte de *L'Etrave* qui se transforme en un espace où se joue l'histoire. Nabile Farès donne aux mots une texture, un mouvement et une âme. Ainsi, une autre forme de lecture plus expressive et réjouissante est à admettre et à concevoir, celle de lire en mobilisant tous les organes de sens. Cette perception où tous les organes sensoriels accèdent aux valeurs sonores, rythmiques ayant une puissance évocatoire de l'image dans le texte romanesque.

A cet égard, Farès impose son style et se procure un lectorat potentiel et se permet de détruire le modèle classique en créant de nouveaux procédés en mesure de mettre plus en évidence les problèmes d'actualité bien que l'écriture littéraire est, à son origine déjà, un "miroir du monde". En effet, le rôle essentiel de l'écriture romanesque c'est d'être en parallèle avec l'actualité et les transformations éventuelles qui font du monde et de

l'homme deux objets manipulables. L'écrivain postmoderne alors, met en exergue toutes ses potentialités et ses compétences préalablement acquises afin d'aboutir à la conviction d'un lecteur farésien de "haut niveau" de plus en plus exigeant.

D'autant plus que les indices d'oralité dans *L'Etrave* déstabilisent la norme et accentuent la transgression du texte écrit par ces signes de parole ancestrale et populaire. Le narrateur se transforme en un conteur en tissant sa texture narrative en plusieurs registres de langues ce qui contribue à articuler le texte et générer la fiction par des excès de la langue et de la parole.

#### 4.3. *Le dialogue ou le récit théâtralisé*

Dans *L'Etrave*, *Voyages à travers l'islam*, Ahlan Blech entreprend des joutes oratoires avec Rachel, une française convertie au judaïsme. Cette théâtralisation du récit n'est qu'une mise en œuvre du corps dans la narration. C'est aussi la mise en posture des personnages en prenant en compte leurs voix et leur gestuelle.

- La voix : ce moyen de communication sonore dispose d'un autre moyen d'expression visuel par le biais de mimiques et de gestes.
- La posture : est une action du corps du protagoniste toujours en complément avec une autre.

A ce propos, Camille Lacoste-Dujardin<sup>45</sup> nous invite à découvrir le texte romanesque conçu comme une pièce de théâtre. Des éléments qui n'apparaissent pas au niveau de l'écrit comme la voix et le corps, sont en capacité de se faire percevoir et sentir, lorsque le discours narratif est transgressé par l'art du dialogue et ses

modalités. « L'auteure rappelle que nous nous sommes habitués à juger avec sévérité les textes écrits leur reprochant un style pauvre et banal, sans se rendre compte de l'élément sonore et toutes les nuances de la diction comme l'on juge d'une pièce de théâtre lue mais non visionnée. »<sup>46</sup>

Lacoste-Dujardin avance que la séquence dialogale dans le roman ressemble à une pièce de théâtre pas encore représentée. Farès, lui, le psychanalyste qui joue des mots comme il se comporte avec l'âme humaine, fait du dialogue un théâtre et écarte, comme par enchantement, le récit.

L'auteur dépasse l'espace du texte en le ravivant par des scènes dialogales décrites qu'on visionne magiquement à travers les lignes comme un spectacle d'art. Farès s'approprie le théâtre et l'insère dans la trame du récit dans une focalisation externe comme un spectateur neutre. Il crée un univers artificiel où se fondent action dramatique et action romanesque dans un décor qu'il décrit par effet d'optique et d'illusion : « ... dans le salon, à côté de tableaux, toutes sortes de livres, de photographies qui montrent des paysages de Provence, d'autres, du sud marocain, algérien... ». <sup>47</sup> L'auteur finit par banaliser la description comme une mise en abîme d'un décor dans un autre.

### 5 Transgresser le temps du récit

Nabile Farès revient dans ses récits de façon elliptique aux divers événements historiques en transgressant le facteur du temps. Des prolepses et beaucoup plus d'analepses entrent en jeu dans l'écriture farésienne. L'auteur voyage à travers le temps en s'arrêtant dans diverses stations des tragédies d'hier : La Guerre mondiale, La Shoah<sup>48</sup>, La Guerre d'Algérie et la

Décennie Noire. Il ira même loin dans l'Histoire, au commencement, à l'histoire de la création, à l'ère de l'apparition des religions célestes, il y vit le moment :

... tous les noms de toutes les personnes, sont précieux pour chaque histoire et à plus forte raison pour cette histoire qui vient après celles des deux autres histoires et religions, judaïsme et chrétienté, celle des musulmans qui vient après, celle du Coran, qui vient après, la troisième religion, si l'on veut, qui n'est pas la première, qui est prise dans la première, incluse, pourrait-on dire...<sup>49</sup>

De l'anthropologue qu'il est, Farès s'appuie sur l'une des branches de sa spécialité, "l'anthropologie culturelle", pour revenir sur l'Histoire des religions et leur attribue un classement chronologique afin de citer l'importance de l'une par rapport à l'autre. Ce retour au passé semble comme une fuite du présent qui n'est autre qu'une vaste prison où il est perpétuellement condamné. Kamel Daoud<sup>50</sup>, ne s'attarde pas à faire de la transgression de l'écriture du roman, un outil d'affranchissement des barrières qui limitent son espace expressif.

Daoud n'hésite pas à son tour de détruire les frontières et à ouvrir de nouvelles pistes de réflexion cherchant la rénovation et l'émancipation de l'écriture romanesque d'expression française. Souvent avec un narrateur délirant, il transgresse le récit par le mythe d'un côté, et le naturel par le surnaturel d'un autre. Daoud s'engage dans l'écriture postmoderne par la violation des lois scientifiques qui gèrent le monde notamment, celles du temps où le récit



obéit à une relecture de l'Histoire et revient sur le passé lointain en transgressant les lois universelles du temps.

Dans son roman, *Meursault contre-enquête*<sup>51</sup> (2010), Haroun revient sur les faits de l'assassinat de son frère, l'Arabe comme le dénomme Albert Camus dans *L'Etranger* (1942) et lui redonne son identité perdue en lui attribuant le nom : Moussa. Dans ces conditions, comment explique-t-on ce phénomène, celui de redonner la vie à un homme assassiné de cinq balles dans son corps il y a plus d'un demi-siècle (1942) ? N'est-ce pas une transgression de toutes les lois qui gèrent le temps ? Ou encore la création d'un autre monde imaginaire. Il s'agit d'un monde pluriel où l'on peut tout taire et tout dire, tout faire et tout anéantir, autrement dit un monde idéal qui fuit le réel et se réfugie dans l'imaginaire.

## 6. Discussion et résultats

L'auteur se heurte, dans ses derniers jours contre une impasse dans son écriture. Dans son dernier roman *L'Etrave, Voyages à travers l'islam*, la transgression abusive du texte romanesque se manifeste tel un indice d'incapacité corporelle et mentale d'aller au bout de la pensée. L'auteur affaibli par la maladie du cœur écrit l'Algérie, l'islam et l'Histoire, à la recherche d'une vérité égarée. Il emboîte écriture et oralité, il transgresse, il banalise même la transgression de ses écrits afin d'écrire et donner à lire cette vérité qui demeure à jamais égarée.

Il découvre que les personnages des contes existent dans le réel, qu'ils sont plus cruels que ceux du conte. Ogres, Ogresses dévoreurs, tueurs vivent avec le peuple, au-dessus du peuple dans un monde transgressé de toute part, par une maudite

idéologie qui incite à rester dans le terroir, à le servir, à le défendre. Un monde où l'illégitimité et l'infraction font loi, notamment à l'encontre de cette meilleure partie du peuple, cette jeunesse qui part vers l'inconnu, une jeunesse hiérarchisée en bas de l'échelle sociale et de laquelle Nabile Farès aurait attendu une interaction après l'avoir lu.

Ahlan Blech qui est le personnage en "miroir" de l'auteur, n'hésite pas à révéler des détails relatifs à l'autre face du miroir. Tel un magicien, l'auteur souffle l'âme dans les corps de ses personnages (Ahlan Blech, Rachel, Anna), ceux-ci vivent dans un contexte qui lui échappe, une période qu'il aurait souhaité être précoce. L'auteur qui constate qu'autour de lui, par un point de vue philosophique et social, la banalisation passe de la conscience individuelle à la conscience collective.

## 7 Conclusion

Si l'on prend en compte l'écriture de Nabile Farès dans *L'Etrave, Voyages à travers l'islam*, comme étant une écriture transgressée par des séquences de l'oralité, on ne doit pas écarter les apports que rajoute cette dernière au texte écrit pour qu'il soit apte à transmettre le message sur sa forme la plus estimable. En revanche, la transgression des normes conventionnelles du texte romanesque ne fait pas tort à sa beauté, contrairement à ce qu'on pense mais, il ne devient que de plus en plus harmonieux en matière d'esthétique et stylistique. Ces dimensions transgressives aboutissent à la banalisation et ne sont désormais qu'une stratégie formelle de l'écriture du roman.

Nabile Farès interpelle des figures du conte oral kabyle, des séquences dialogales, une ponctuation excessive

relative à ce qu'il tend à exprimer vis-à-vis d'un lecteur qui, par nécessité se transforme en un spectateur en pleine complicité. La littérature, par cet effet est un remède à des maux psychiques et organiques suscitant des interactions insolites pour démentir la neutralité du texte littéraire.

Ce modèle littéraire ouvre le modèle social à l'acte de banalisation qui devient un affranchissement pour aller au-delà des lieux interdits. L'écriture de Nabile Farès n'échappe pas à cette tendance, puisqu'elle représente le reflet de ses aventures quotidiennes qui l'accompagnent jusqu'à sa dernière demeure. Comment aurait-il réagi face aux évolutions qui surviennent après son départ ?

#### Liste bibliographique

- 1 Farès, Nabile, 2017, *L'Etrave, Voyages à travers l'islam*, Barzakh, Alger
- 2 Bataille, Georges, 1961, *Les Larmes d'Eros*, Jean-Jacques Pauvert Ed. 10/18, Paris
- 3 Bourboune, Mourad, 1989, *Le Muezzin*, Editions Bouchène, Alger
- 4 Chikhi, Beida, 1997, *LITTERATURE ALGERIENNE*, Désir d'histoire et d'esthétique, L'Harmattan, Paris
- 5 Farès, Nabile, 1970, *Yahia pas de chance*, Seuil, Paris
- 6 Foucault, Jean-Michel, 1994, « Préface à la transgression », 1963, in *Dits et Ecrits*, 1954-1988, Tome I, Gallimard, NRF, Paris
- 7 Freud, Sigmund, 1981, « Remémoration, répétition, perlaboration », in *La Technique Analytique*, PUF, Paris
- 8 Houellebecq, Michel, 2020 *Interventions*, Flammarion, Paris
- 9 Jabès, Edmond, 1980- 1991, *Du désert au livre, Entretien avec Marcel Cohen*, Belfond, Paris
- 9 Lacan, Jacques, 1966, « Fonction et champs de la parole et du langage en psychanalyse », *Ecrits*, Le Seuil, Paris
- 10 Lacoste-Dujardin, Camille, 1991, *Le conte kabyle, étude ethnologique*, éd. Bouchène, Alger

#### Sites web

- 1 *A la cheville des temps, La construction du présent dans la littérature narrative française au tournant du XXI siècle*, Thèse de doctorat, Daniel Letendre, 2013, disponible en ligne sur : <https://papyrus.bib.umontreal.ca> , [consultée le 19 mars 2023 à 15 :30]
- 2 Bendjelid, Faouzia, « L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni », *Insaniyat/ إنسانيات*, en ligne sur : <http://journals.openedition.org/insaniyat/4211>, [consulté le 14 octobre 2022 à 22 :30]
- 3 Du grec aposiopesis qui signifie « cesser de parler », c'est une figure de style qui marque l'interruption inattendue dans le discours. Elle marque aussi l'hésitation, la menace ou l'émotion vive. Définition disponible en ligne sur : <https://www.cairn.info/les-procede> , [consultée le 2 octobre 2022 à 18 :30]
- 4 Giffard, D., *Langage et inconscient* Lacan-formation pour infirmier de secteur psychiatrique-cours et schémas- en ligne sur : <http://psychiatriinfirmiere.free.fr> , [consulté le 30 novembre 2023 à 14 :00]
- 5 Prudhomme, Sylvie, 2005, Plan et organisation du vivant « vie » et « lumière » dans *le discours sur le style de Buffon*, dans *Poétique* 2005/3 (n° 143), en ligne sur : <https://doi.org/0.3917/poeti.143.0343> [consulté le 3 décembre 2023 à 13 :00]