

La poétique de l'hétérogénéité ou la corporéité de l'écriture dans Body Writing de Mustapha Benfodil
The poetics of heterogeneity or the corporeality of writing in Mustapha Benfodil's Body Writing

TEMHACHET Khaoula *

Laboratoire Poétique Algérienne, Université
Mohamed Boudiaf de M'sila, (Algérie)

Tamhachet.khaoula@univ-misla.dz

Dre. SOUAMES Amira

Laboratoire LISODIP Bouzaréah, Université
Mohamed Boudiaf de M'sila, (Algérie)

Amira.souames@univ-msila.dz

Résumé:

Body Writing se situe à la croisée de divers genres d'écriture, littéraires ou non. Il apparaît comme une suite de collages littéraires. Cette pratique intergénérique est, par ailleurs, transcendée par une mise en collusion de l'œuvre avec des éléments artistiques disparates. A travers cet exercice de collage, l'auteur accède à une écriture pluri-sémantique et protéiforme lui permettant de dire l'indicible.

informations sur l'article

Reçu

03/03/2023

Acceptation

24/05/2023

Mots clés:

- ✓ Hétérogénéité
- ✓ Collectivité
- ✓ Corporéité

Abstract :

Body Writing stands at the crossroads of various genres of writing, literary or not. It appears as a series of literary collages. This intergeneric practice is, moreover, transcended by a collusion of the work with disparate artistic elements. Through this collage exercise, the author accesses a plurisemantic and protean writing allowing him to say the unspeakable.

Article info

Received

03/03/2023

Accepted

24/05/2023

Keywords:

- ✓ Heterogeneity,
- ✓ Collectivity
- ✓ Corporeity

* Auteurexpéditeur

1. INTRODUCTION

Les littératures maghrébines postmodernes en général et la littérature algérienne en particulier, se présentent comme des littératures d'urgence et de combat (contemporains) vu leur contexte de production caractérisé par une instabilité politique, économique, sociale et religieuse. C'est ainsi qu'elles se sont tournées vers l'hétérogène, l'interdit, le transgressif... avec lesquels elles partagent un rapport équivoque, car ils leur permettent d'atteindre la satisfaction de *tout dire* non seulement par les mots mais par la forme, la structure, la fragmentation, la déconstruction, la transgression, etc. Mustapha Benfodil s'inscrit dans cette sphère littéraire algérienne postmoderne où l'hétérogénéité n'est plus un simple procédé d'écriture mais elle permet d'accéder à un autre niveau de compréhension qui se situe au-delà du texte et des mots. Comment dire donc l'indicible à travers la poétique de l'hétérogénéité chez Benfodil ?

Mustapha Benfodil, journaliste, poète, metteur en scène et écrivain algérien contemporain. Ayant vécu la décennie noire, les réformes politiques -et religieuses- qui ont touché l'Algérie pendant cette période ; il n'en est pas sorti indemne. Le grand ensemble de sa production littéraire est traversé par une critique virulente, implicite ou explicite, du système politique algérien, des conditions socio-économiques de l'Algérie et de la liberté d'expression : « l'arme du peuple ». Pour dire l'indicible et pour décrire l'indescriptible, il pratique une écriture singulière traversée par des voix multiples, des registres et des tons troublants ; même la typographie y est révélatrice et ayant une voix à part entière. Or, dans son dernier roman *Body Writing : vie et mort de Karim Fatimi (1968-2014)* il ne s'est pas contenté de rompre avec les règles scripturales normatives ; mais il a procédé à une double transgression en introduisant le collage d'éléments hétéroclites qui semblent, à première vue, anodins ; mais qui sont porteurs de sens elucidant à la fois la trame de fond générale et racontant des histoires à part entière. Ces observations nous permettent d'analyser les différentes formes d'hétérogénéité qui traversent le roman ainsi que leur rôle dans la construction du discours romanesque dans *Body Writing*

¹ afin de permettre une expression plus explicite de l'indicible. Pour ce faire, nous nous appuyons, au cours de cet article, sur les travaux de Jacqueline AUTHIER-REVUZ (concernant la notion de l'hétérogénéité), ceux de Bakhtine sur la polyphonie ainsi que les travaux de Jürgen Müller sur la notion de l'intermédialité.

2. Hétérogénéité énonciative : un moi pluriel

Par la délicate notion linguistique d'hétérogénéité, on désigne la présence de la voix de l'Autre dans le discours du locuteur (scripteur), ce qui constitue selon l'expression bakhtinienne le principe dialogique du langage humain. Bakhtine entend par dialogisme : tout discours « habité » ou « saturé » par la parole de l'Autre, à l'exception d'Adam -le Premier Homme- qui présente une parole neutre et vierge (Bakhtine, 1975 : 102). En ce sens, les textes

La poétique de l'hétérogénéité ou la corporéité de l'écriture dans Body Writing de Mustapha Benfodil

littéraires interagissent sans devoir se rencontrer : ils se parlent et se répondent du moment où la parole du locuteur est inévitablement tournée vers le discours de l'Autre qui la précède ou celui à venir.

L'Autre dans le discours constitue la notion fondamentale de la linguistique énonciative². La manifestation énonciative de l'Autre dans le récit du locuteur-narrateur consiste en l'introduction de la subjectivité dans son propre discours-énoncé dans le but de connoter ou modaliser ce que l'on dit.

Une analyse des modalités linguistiques mises en œuvre pour dire et marquer la présence de l'Autre dans *Body Writing*, tels que le discours direct (DD), discours indirect (DI), discours indirect libre (DIL) ainsi que la présence de différents marqueurs de modalisation autonymique³ ; met en exergue le choix privilégié des narrateurs pour le discours indirect libre.

En effet, *Body Writing* est le roman qui met en scène la vie de l'écrivain et astrophysicien Karim Fatimi : son enfance, sa jeunesse, son âge adulte, ses rêves, ses échecs, ses pensées enfouies, etc. racontés à titre posthume par sa femme Mounia qui a entrepris de déterrer ses journaux intimes après sa mort dans un accident de voiture. Diariste engagé comme il était, il a mis noir sur blanc tous les moments de sa vie même les plus insignifiants.

J'avoue qu'elle me manque cette teigneuse concubine, ta maîtresse suprême : l'écriture et ses avatars, déclinée sur tous les supports. [...] Je ne compte pas le nombre de fois où tu t'es levé de table, en plein dîner, pour aller noter quelque chose fébrilement comme si ta vie en dépendait. (Benfodil, 2018 : 50)⁴

C'est ainsi que témoigne Mounia du rapport vital qu'entretenait son mari avec l'écriture, la prise de note et la collection de toute forme de papiers, laissant derrière lui un « corps de papier » qui a préservé sa présence spirituelle auprès de sa femme.

La police l'avait extrait de la carcasse de la voiture, [...] en même temps que toi. Mais lui, intact. Ton égo de papier. [...] Alors, je fais comme toi. J'écris. Sur ton journal⁵. Oui. TON journal, ce n'est pas très catholique, je sais. [...] mais il était sur toi, ce cahier, sur ton corps, sur tes genoux ; il portait encore ton odeur, tes empreintes, les ultimes traces de tes mains. C'était encore tout chaud, ces lignes. Tes toutes dernières notes. (Benfodil, 2018 : 14)

Comme le montre la citation ci-dessus, Mounia avait entrepris une sorte de *contre-journal-intime* pour répondre au journal de son mari et le commenter dans le but de préserver encore la présence de cet être qu'elle a tant aimé. Or, se faisant plus de mal que de bien, elle décide, enfin, de rompre le fil de la narration qui alterne leurs voix, son mari et elle.

Je me relie depuis le commencement de ce contre-journal, et il n'y a que toi qui parles depuis le début. Même mort. Tu m'as vidée Karim Fatimi. [...] Mais maintenant je dis basta ! et j'écris en toutes lettres : KARIM FATIMI EST MORT ! (Benfodil, 2018 : 234)

Se libérant ainsi de son chagrin, de ce corps de papier qui la tire vers les abîmes de la douleur, elle arrive enfin à dire « je » et « il » sans « nous » ni « tu », dans le dernier chapitre intitulé « Je » où elle admet finalement qu'« il » est « mort ».

Ce jeu d'alternance des déictiques⁶ de la personne « je, tu » et celui de la non-personne « il » dans un monologue à la première personne de Mounia dans son contre-journal intime constitue la première marque de l'hétérogénéité énonciative où la parole de la narratrice et celle de son protagoniste (parfois narrateur et narrataire) Karim, se superposent dans le discours indirect libre, souvent attribué à Mounia. Ces déictiques lui permettent de décharger une partie de la responsabilité sur la source qu'elle cite (Karim), ou tout du moins diluer sa responsabilité énonciative, de la partager avec autrui (Doury, 2004). Ainsi, l'entrelacement des voix énonciatives *cadre* et *encadrée* -celle de la femme et de son défunt mari- explicitent la relation intime que partageaient les deux personnages. Autrement dit, ils vivaient l'un grâce à la présence et à l'amour de l'autre, ils trouvaient refuge l'un dans les bras de l'autre. Le rapport intime à l'Autre dans *Body Writing* est aussi essentiel que les énoncés et la parole de Karim (mort) qui dépend de la voix de Mounia pour exister et se faire entendre.

Il est également à remarquer que l'hétérogénéité énonciative traduisant la présence de l'Autre, se manifeste aussi bien à travers le DI libre qu'à travers le discours direct ou plus particulièrement les énoncés mis entre guillemets ou en italique qui jouissent d'une double connotation. Les fragments guillemetés et mis en italique sont d'ailleurs des procédés linguistiques de subjectivisation : en dépit de leur fonction d'« effacement [énonciatif] » (Authier-Revuz, 1993 : 11), ils participent à la création d'une rupture narrative et sémantique qui est marqué très souvent par un « changement de registre énonciatif » (Jørgensen, 1999 : 30) c'est ainsi que le discours du locuteur-narrateur s'opacifie devant les paroles qu'il rapporte, il devient donc plus hétérogène.

En effet, le discours romanesque dans *Body Writing* se caractérise principalement par ce que Jacqueline Authier-Revuz appelle, dans un article paru en 1978 : « l'îlot textuel ».

L'îlot textuel est un segment guillemeté, relevant de la modalisation autonymique. Mais il a la particularité d'apparaître au sein d'un discours indirect ou d'une modalisation en discours second sur le contenu, c'est-à-dire au sein d'un discours représenté plus étendu relevant, lui, du mode standard. (Authier-Revuz, 1978 : 29)

Au sein du monologue de Mounia et le DIL de Karim, l'on retrouve d'autres DI guillemetés parfois appartenant à d'autres instances énonciatives. On y retrouve également des mots et des expressions mis en exergue par les guillemets et qui représentent des îlots textuels selon

La poétique de l'hétérogénéité ou la corporéité de l'écriture dans *Body Writing* de Mustapha Benfodil

l'appellation de Jacqueline Authier, comme le montre l'exemple suivant : «il n'y a que cette photo de nous deux qui trône dans notre chambre, cette photo de nous prise chez le « *souar* »⁷ » (Benfodil, 2018 : 65). Le mot « *souar*⁸ » ici est doublement marqué par les guillemets et l'italique à la fois. Les guillemets le présentent comme un îlot textuel, car il porte en filigrane la présence de l'Autre ; cet Autre qui est à la fois le narrateur et le narrataire qui est supposé être bilingue pour comprendre la signification du mot « *souar* ». Le « *souar* » pour le couple n'est pas un simple photographe mais c'est aussi un lieu du passé où la présence d'un autre Karim est figée dans une photo à tout jamais. Cet îlot textuel met également en évidence la charge culturelle dont jouit le mot « *souar* » au sein de la société algérienne : c'est là où les souvenirs et la mémoire des Autres qui nous en quittés se figent dans le temps. L'italique, par ailleurs, marque l'appartenance du mot à une autre langue : l'arabe. Ce bilinguisme porte également des traces d'un Autre différent du narrateur-scripteur.

L'Autre dans *Body Writing* n'est pas uniquement celui avec qui l'on partage une relation intime, il peut être également quelqu'un avec qui on partage une collectivité ou une universalité. Cette dernière peut être observée à travers une autre manifestation de l'hétérogénéité énonciative et la plus flagrante dans les deux journaux intimes (celui de Karim et celui de Mounia) autour desquels se construit le roman, c'est l'intertextualité : la reprise des paroles d'autrui sous toutes ses formes : citation, allusion, référence, etc. selon la définition genettienne.

Je préfère citer Duras : « j'ai beaucoup parlé de l'écrit, je ne sais pas ce que c'est. » (Benfodil, 2018 : 233)

Tu hurlais, tu hurlais des mots, des mots chamaniques, et tu récitais Darwich à tue-tête, et tu lisais مديح
الظل العالي, et tu lisais حضرة الغياب في, et tu lisais عابرون في كلام عابر, et tu disais :

احملوا أسماءكم وانصرفوا

واسحبوا ساعاتكم من وقتنا، وانصرفوا

وخذوا ما شئتم من زرقاة البحر ورمل الذاكرة

وخذوا ما شئتم من صور، كي تعرفوا انكم لن تعرفوا

كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء⁹ (Benfodil, 2018 : 75).

En effet, le discours romanesque dans *Body Writing* ne cesse de convoquer des citations de philosophes, d'écrivains ou de poètes tel que le témoigne les deux exemples insérés ci-dessus. Dans le premier exemple, Mounia mentionne clairement que la citation appartient à Marguerite Duras avec le marquage typographique du discours direct propre à l'insertion des citations : les deux points et les guillemets. Le deuxième exemple en revanche, présente deux types d'intertextualité, celle de la référence (ou l'allusion) direct et de la citation. L'allusion

est le deuxième paramètre des échanges intertextuels. Gérard Genette la définit comme étant « un énoncé dont la pleine intelligence suppose le rapport entre lui et un autre auquel renvoie telle ou telle de ses flexions » (Genette, 1982 : 8). L'allusion ou la référence peut s'effectuer de deux manières différentes : directe et indirecte. L'allusion ou la référence directe consiste à nommer explicitement un écrivain ou une œuvre comme montré dans le deuxième exemple cité plus haut, la narratrice fait référence à Mahmoud Darwich et à 3 de ses poèmes dont les titres sont mentionnés en arabe. Le reste de notre exemple, en arabe, sont des vers du poème de Mahmoud Darwich intitulé : *عابرون في كلام عابر*.

Ainsi, Tout texte doit être lu, dès lors que l'on prend en considération sa dimension transtextuelle, comme un ensemble polychrome et pluri-référentiel dont le lecteur déchiffrera autant que sa culture lui permette. L'intertextualité dans *Body Writing*, en sus de son apport esthétique indubitable, témoigne de la gratitude de l'écrivain envers ses prédécesseurs. Elle témoigne également de sa volonté de graver l'altérité au cœur de son œuvre pour une vision plurielle du monde : une vision interculturelle et universelle.

L'universalité dans *Body Writing* est assurée par l'hétérogénéité énonciative basée sur l'intertextualité ; quant à la collectivité est assurée par l'interdiscursivité qui se manifeste majoritairement à travers l'insertion dans le discours romanesque de phrases volées de la bouche des citoyens algériens qui sont parfois remodelées selon les exigences esthétiques de l'auteur ; telles que « *سامحونا كي رانا عايشين*¹⁰ » ou « CHABAATOUNA MAQROUTE¹¹ » (Benfodil, 2018 : 134). Ces insertions interdiscursives, parfois plurilingues, sont souvent présentes dans le texte sans marquage typographique et elles présentent des énoncés de révolte et d'indignation très populaires en Algérie, ayant un poids culturel, économique et politique. Les pratiques interdiscursives s'allient, d'un côté, aux proverbes, aux expressions figées et aux dictons algériens décontextualisés qui poursuivent le décloisonnement énonciatif : « *je ne bougerai pars d'ici. H'NA YAICHE KACI*¹² » (Benfodil, 2018 : 196) et d'un autre côté, aux pratiques discursives modernes tels l'hymne national algérien et les dépêches journalistiques notamment celle annonçant l'accident de route de Karim Fatimi ou les attaques terroristes pendant la décennie noire.

[CHOSSES ENTENDUES]

LAADES FEL BIBEROU

WEL MIZIRIA A EMPORTER

Une soupe aux lentilles dans un biberon

Et la misère à emporter

[Dans un café à Oued-Ouchayeh, 27 décembre 1998] (Benfodil, 2018 : 51)

Tel que le montre l'exemple ci-haut, les pratiques interdiscursives sont parfois mises en exergue par un marquage typographique et parfois sont intégrées directement dans le corps du texte. C'est pourquoi elles ne peuvent être comprises que dans leur contexte de production ou que par quelqu'un d'averti. L'interdiscursivité permet au narrateur/scripteur de joindre sa

La poétique de l'hétérogénéité ou la corporéité de l'écriture dans Body Writing de Mustapha Benfodil

parole à celle de ses compatriotes avec qui il partage un destin collectif. Autrement dit, Benfodil, à travers les voix de ses personnages, il fait vivre la voix d'un Autre pluriel qui est le peuple algérien.

La typographie devient ici un signe distinctif du dialogue textuel, une technique indicative permettant au romancier de souligner le décalage dans la prise de parole du narrateur et l'expression de ses personnages. (Blé Kain, 2016). L'absence du marquage typographique dans *Body Writing* brouille les instances narratives et crée un effet de déconstruction.

3. Hétérogénéité générique : vers une vision interculturelle du monde

Le roman de Mustapha Benfodil *Body Writing* une œuvre littéraire dont les ingrédients révèlent une hétérogénéité féconde entre le romanesque et les autres genres et arts. L'une des spécificités de *Body Writing* se manifeste dans l'imbrication des genres qui représentent un élément polémique mettant de l'avant le problème de l'intergénéricité. Cette dernière étudie, en effet, les processus de production de sens provoqués par l'union ou l'affrontement de plusieurs genres. François Harvey identifie trois processus d'interaction générique :

[...] La différenciation, l'hybridation et la transposition. La différenciation est une procédure de dérivation à partir des genres existants qui conduit habituellement à une variété nouvelle de genre, par exemple, l'autofiction émane de l'autobiographie. L'hybridation se présente comme la combinaison de traits génériques hétérogènes dans une même œuvre. (Dion, et al., 2001 : 128)

Body Writing se réalise principalement par hybridation à travers « une déconstruction genrologique »¹³ qui laisse découvrir une architextualité notable par le décloisonnement du romanesque, de la poésie et des pratiques modernes discursives, comme il a été montré plus haut.

Pour Mikhaïl Bakhtine (1975) , le discours romanesque se caractérise par le dialogisme, c'est-à-dire le dialogue des textes, la manifestation de voix plurielles qui sillonnent l'énoncé. Le roman est, en effet, un genre dont le fonctionnement intègre plusieurs genres littéraires. Aujourd'hui, en plus d'amalgamer les genres, il prend en compte des arts divers ; d'où la naissance des concepts d'intermédialité et d'interartialité dont les points communs ne devraient pourtant pas masquer le fait que ces termes conduisent sur des terrains de recherche différents.

L'intermédialité opère dans un domaine qui inclut les facteurs sociaux, technologiques et médiatiques, alors que l'interartialité se limite à la reconstruction des interactions entre les arts et les procédés artistiques. (Müller, 2006 : 100- 101)

Nous nous intéressons particulièrement à l'interartialité, certes considérée comme « une déclinaison spécifique de l'intermédialité » (Guiyoba, 2012 : 22), mais elle réfère également « [...] à l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciés » (Guiyoba, 2012). Il s'agit de voir comment Benfodil insère dans son roman différents éléments artistiques qui participent à l'hétérogénéité du discours romanesque.

Body Writing convoque, en effet, plusieurs arts qui se confondent au roman selon des procédés multiformes. Le premier procédé d'intégration de l'artistique au romanesque consiste à faire référence aux arts à travers les discours des personnages.

Tu as sillonné tous les chantiers en te tenant à mes côtés. Et on a labouré le pays dans tous les sens à traquer les grues, ces grues géantes que je prenais en contre-plongée¹⁴, tels des monstres de fer, des génants d'acier. (Benfodil, 2018 : 91)

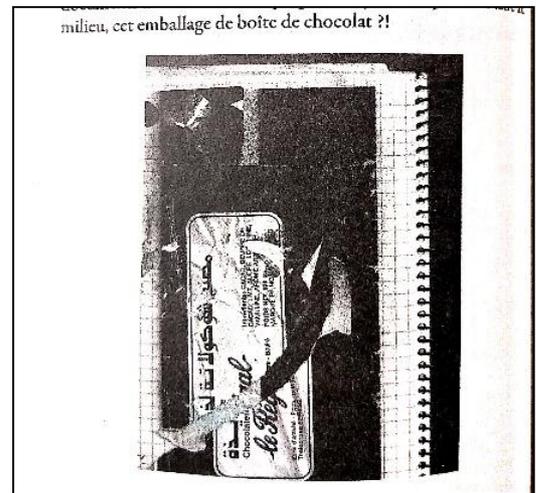
Dans le roman, l'obsession de Mounia par l'architecture des immeubles et les machines gigantesques est explicite dans des passages où elle se délecte en les prenant en photo (car elle est photographe), comme le montre l'exemple ci-dessus. En décrivant ces immeubles, les techniques de photographie utilisées pour les prendre en photo ainsi que le processus de montage que fait Mounia, le narrateur fait ainsi allusion au 1^{er} art qui est l'architecture et à la photographie considérée comme un art médiatique, appelé communément le 8^{ème} art. La musique (ou le 4^{ème} art) est aussi mentionnée à plusieurs reprises dans le contre-journal de Mounia lorsqu'elle se remémore les chansons et les compositions musicales dont son mari et elle se partageaient la passion. *Body Writing* comporte aussi des références filmographiques le rattachant ainsi au 7^{ème} art : le cinéma.

Le second procédé d'intégration de l'artistique au romanesque consiste en l'insertion d'illustrations. En effet, l'art visuel ou le 3^{ème} art n'est pas décrit textuellement comme est le cas des autres formes artistiques préalablement mentionnées, mais il est représenté. Autrement dit, le roman offre un patchwork composé de texte et d'illustrations : des dessins, des portraits et des images qui participent au partage de la culture algérienne et universelle et garantissent au roman son « effet du réel » (Barthes, 1968), en empruntant la terminologie à Roland Barthes.

La poétique de l'hétérogénéité ou la corporéité de l'écriture dans *Body Writing* de Mustapha Benfodil

Effectivement, l'effet du réel est maintenu à travers un double collage de bouts de papier de toute sorte : dans le journal fictif de Karim, repris par sa femme, et dans le roman de Benfodil. Ce double-collage participe à la construction du récit de vie de Karim, à titre posthume. Il permet également le partage d'une culture accessible uniquement à un lecteur averti. Tel l'emballage de tablette de chocolat (figure1) qui représente une marque de chocolat très connue par les algériens des générations 70, 80 et 90.

Figure N°1: Benfodil .M, *Body Writing*, page 86



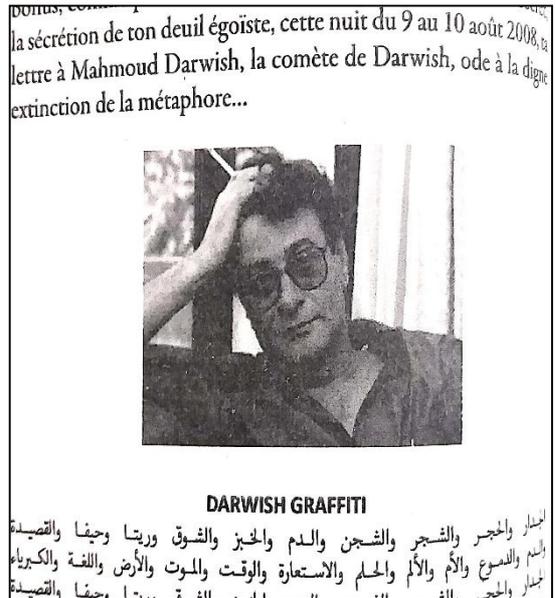
Tout cela, tous ces documents collés sur les pages, je les comprends parfaitement. J'entends que tu consignes ces événements cruciaux, et que tu te donnes la peine d'archiver les documents afférents. Mais explique-moi juste ce que vient faire au milieu, cet emballage de chocolat !? (Benfodil, *Body writing*, 2018 : 86)

L'insertion de ces bouts de papiers est commentée par Mounia Fatimi dans son contre-journal-intime où elle se pose des questions, dans son monologue, sans trouver de réponses ; en s'adressant à un narrataire qui ne répondra jamais. Elle s'exclame devant cet héritage de bouts de papiers insensé qu'a laissé son mari : des tickets de train, des emballages de chocolat, des morceaux de journaux ayant servis autrefois de cornet de cacahuète...

Body Writing, un roman plurisémiotique, plurilingue et pluri-artistique est également un roman de transposition de la réalité et à travers lequel l'écrivain n'a pas manqué de rendre hommage à certaines figures Historiques. L'auteur s'amuse à y insérer des photos tirées de la vie réel à Alger ou encore des photos à valeur historique relatives à des événements cruciaux qui se sont produits durant la vie de Karim Fatimi de 1968 à 2014. D'ailleurs, la dimension historique imprègne les pages du récit étant donné que le personnage héros est un écrivain engagé dans les causes politiques et sociétales de son pays et celles qui touchent les pays arabes, entre autres, la Palestine, l'Iraq et le Liban. Son engagement est resté, néanmoins, muet car il ne dévoile jamais ses écrits et ses réflexions au grand public ; du moins il a arrêté de le faire après l'université de peur de s'attirer des ennuis à sa famille et à lui. Ses engagements naissent sur le corps du papier qu'il a laissé derrière lui et disparaissent sur les étagères poussiéreuses de son bureau ou dans un tiroir oublié.

En exhumant son héritage de diariste fervent, Mounia est tombée sur les écrits engagés de son mari, sur le lien vital qui le liait à la cause politique arabe : son écriture se nourrissait des malheurs qui s'abattaient sur les pays arabes à cette époque, son chagrin et son pessimisme perpétuels puisaient dans la souffrance qui touchait ces pays comme si celle du sien ne suffisait pas à remplir son sceau de malheurs. Il prenait d'assaut, dans son journal intime, les dirigeants de ces pays et leur système politique, il s'automutilait en s'infligeant l'écriture de poème et de textes qui débordent de chagrin, qui saignent ; en joignant des photos qui amplifient la douleur comme la photo de Mahmoud Darwish (figure2) qui vient intensifier le chagrin que ressentait Karim le jour du décès de cette figure palestinienne de militantisme, qu'il considère comme son idole, au point de s'enfermer dans son bureau toute la nuit pour écrire, pour se libérer. L'écriture et le collage pour Karim Fatimi sont salvateurs, étant pessimiste, timide et misanthrope, ils le sauvent des griffes de la folie. Tenir un journal intime partagé entre texte et collage, lui permettait de se vider la tête et le cœur : le journal intime pour lui est une extension de son âme.

Figure N°2: Benfodil .M, *Body Writing*, page 76

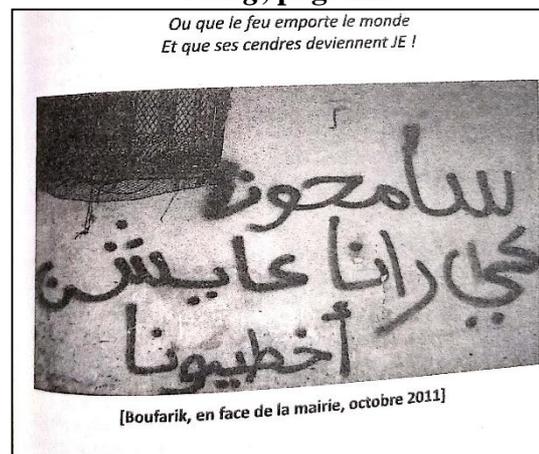


Non seulement, il nourrissait son journal intime d'événements historiques mais il y dénonce les injustices qu'on inflige au gens, plus précisément aux jeunes sous le nom de l'islamisation et du conservatisme ; il y exprime le mécontentement du peuple traduit par le collage de photos prises dans les rues d'Alger : *le street-art* ou les graffitis sont la *vox-populi* des algériens, comme le montrent les figures 3 et 4.

Figure N°3: Benfodil .M, *Body Writing*, page 180



Figure N°4: Benfodil .M, *Body Writing*, page 219



La poétique de l'hétérogénéité ou la corporéité de l'écriture dans *Body Writing* de Mustapha Benfodil

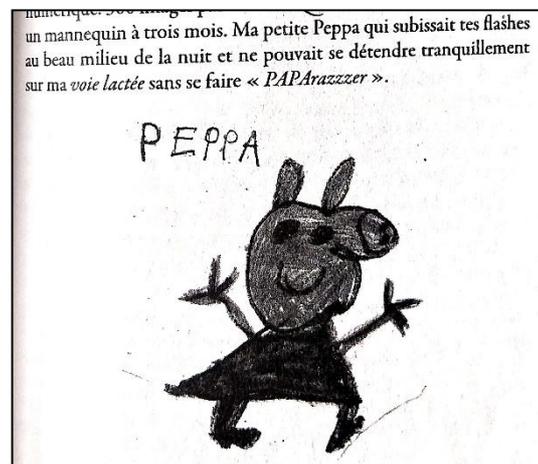
« ممنوع ممارسة الرومنسية »¹⁶, « سامحونا كي رانا عايشين »¹⁵ sont autant de phrases volées des bouches des algériens pour exprimer leur désaccord avec ce qui se passe en Algérie et qui sont souvent griffonnées sur les murs par des jeunes qui ne trouvent plus aucune issue pour s'exprimer. Karim insère ce *street art* dans son journal intime et le commente ce qui aide à la construction du sens de la narration. Le roman devient pour ainsi dire une ekphrasis de la réalité ; le lecteur est donc mis dans le bain de l'histoire : il lit et il voit ce qui est décrit.

D'ailleurs, ces insertions hétéroclites et hétérogènes créent un effet de déconstruction de sens et de bouleversement chez le lecteur, elles créent une rupture dans l'ordre représentatif du monde romanesque et obligent le lecteur à rester attentifs ou à relire pour trouver un lien logique entre ce qui est écrit sur la page et le Cut-up inséré. Elles permettent néanmoins un brassage culturel entre le collectif algérien et le collectif universel, telles que les images du dessin animé « Grandäizer » (figure 5) ou celle de « Peppa Pig » (figure 6) ; deux dessins animés qui reflètent, non seulement l'aspect interculturel de l'œuvre mais font également cohabiter l'imaginaire de deux générations différentes : celle des années 60 et 70 et celle des années 2000. Ainsi l'hétérogénéité dans *Body Writing* ne se présente plus comme un simple procédé d'écriture, elle devient la matrice même du roman.

Figure N°5: Benfodil .M,
Body Writing, page 44



Figure N°6: Benfodil .M, *Body Writing*,
page 95



4. Corporéité de l'hétérogénéité : quelle finalité ?

Comme il a été démontré plus haut, l'hétérogénéité énonciative et générique dans *Body Writing* font interagir l'Autre qu'il soit personnage, une référence littéraire ou artistique ou une entité plurielle dont la voix fait écho dans le discours du locuteur-scripteur. C'est ainsi que la notion de l'hétérogénéité, dans toutes ces formes précédemment citées, acquiert un corps non-matériel dans le discours romanesque ; d'où la nécessité d'étudier sa corporéité et non sa corporalité. En effet, selon le dictionnaire Larousse, la corporéité désigne la : « qualité

de ce qui est corporel, de ce qui constitue un corps mais dans un sens moins matériel que corporalité ».

A travers l'exercice de collage textuel, générique, discursif et artistique ; l'auteur accède à une écriture plurisémantique et protéiforme lui permettant de dire l'indicible par les mots. Autrement dit, là où la parole échoue l'image et la forme réussissent. Dans un monologue alternant la voix d'une narratrice et de son mari, parfois narrateur lui aussi quand elle lui cède la parole ; l'on accède à une écriture qui prend forme ; qui a une architecture délimitée par le mélange des signes typographiques, des polices d'écriture disparates, des coupures, des majuscules et des minuscules ne répondant pas aux règles de la grammaire et de l'orthographe françaises. Au-delà de l'aspect technique de la notion de l'hétérogénéité, elle est pour *Body Writing* une véritable poétique de transgression scripturale, linguistique et sociale. Elle donne ainsi parole à l'intime, au corps, à l'écriture, au collectif et à l'universel.

La poétique de l'hétérogénéité est pour Benfodil le moyen ultime pour accéder à une parole qui se situe au-delà du langage et qui prend corps grâce à ce dernier.

La poétique de l'hétérogénéité ou la corporéité de l'écriture dans *Body Writing* de Mustapha Benfodil

5. CONCLUSION

En somme, Karim Fatimi, le double fictif de Mustapha Benfodil, partage avec ce dernier la même amante, la même maîtresse « l'écriture et ses péripéties ». Par l'intermédiaire de ses personnages, l'auteur analyse son rapport à l'écrit, aux langues et au corps. Faire « vivre la poésie brutale du réel » (Benfodil, 2018 : 133) est pour lui, le but ultime de toute la déconstruction linguistique et formelle à laquelle il s'est donné dans son roman *Body Writing*. Par l'hétérogénéité qui règne sur son écriture, il voulait écrire et personnifier la crise existentielle, un phénomène inhérent à tout un chacun, mais pour Benfodil elle prend des dimensions intimes, collectives et universelles. Les crises vécues par Karim Fatimi dans son espace fictionnelle, parallèlement à celle vécues par Benfodil dans son espace réel, nourrissent-elles l'écriture de l'indicible par les mots ? Mounia, la porte-parole de son mari, l'affirme vers la fin du livre. Elle comprend que le vacarme de mots qui habitait son mari résulte de son envie à redonner forme à un monde éparpillé ; l'écriture lui permettait d'extérioriser sa crise intérieure et de survivre.

je me suis échiné à recueillir, [...] les moindres pulsions du monde, ses moindres bruissements, chuchotement, frayeurs, frémissements. Je l'ai fait, sans doute, maladroitement, d'une façon décousue, superficielle et fragmentaire. Cela tient sûrement au fait que je ne peux concevoir l'écriture autrement que comme un puzzle dont les pièces sont éparpillées dans toutes les régions de la vie, du corps et du logos. (Benfodil, 2018 : 133)

Benfodil plaide ainsi pour une esthétique de l'existence où la vie grâce à la littérature peut devenir une œuvre d'art.

Liste Bibliographique :

Livres :

- BAKHTINE Mikhaïl (1987), *Esthétique et théorie du roman*, Seuil, Paris.
- BENFODIL Mustapha (2018), *Body writing : vie et mort de Karimi Fatimi (1968-2014)*, Barzakh, Ager.
- DION Robert, FORTIER Frances et HAGHEBAERT Élisabeth (dir.) (2001), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Nota Bene, Montréal.
- GENETTE Gérard (1982), *Palimpsestes*, Seuil, Paris.
- GUIYOB A (2012), *Entrelacs des arts et effet de vie*, L'Harmattan, Paris.

Articles de journal :

- AUTHIER-REVUZ Jacqueline (1978), « Les formes du discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés », *DRLAV*, 17, 1-87.
- AUTHIER-REVUZ Jacqueline (2004), « La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », in : *Le discours rapporté dans tous ses états*, (Actes du colloque international Bruxelles 8-11 novembre 2001), Textes réunis par Juan M. Munoz, S. Marnette et L. Rosier, Paris, Harmattan, pp. 35-53.
- BARTHES Roland (1968), « L'effet du réel ». *persée(11)*, pp. 84-89. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158. Consulté le 19/11/2022
- BLE KAIN Arsène (2016), « De l'intergénéricité et de l'interartialité dans « Lumières de Pointe-Noire » d'Alain Mabankou ou le roman N'zassa en question », *Nouvelle revue*

d'esthétique(17), pp. 77-87. <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2016-1-page-77.htm>. Consulté le 28/10/2022

- DETRIE Catherine, SIBLOT Paul et al (2001), *Termes et concepts pour l'analyse du discours une approche praxématique*. Honoré Champion, In : REDOUANE-BABA SACI Souad (2015), « La modalisation autonymique dans les manifestations dialogiques : hétérolinguisme dans Origines d'Amin Maalouf », *Multilinguales*, 5, pp. 125-146. <https://journals.openedition.org/multilinguales/1265> . Consulté le 20/11 /2022
- DOURY Marianne (2004), « La fonction argumentative des échanges rapportés », le discours rapporté dans tous ses états, pp. 254-264.
- FLECK Frédérique (2015) « La possibilité d'un îlot La répétition comme indice de littéralité », *Revue de Linguistique Latine du Centre Alfred Ernout*. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03410407>. Consulté le 04/11/2022,
- JØRGENSEN Katherine, SØRENSEN Ravan (1999), « Stylistique et polyphonie ». *Institut d'Études Romanes. Bergen*. pp. 21-36, In : MOHAMMADI-AGHDASH Mohamed (2018), « L'hétérogénéité énonciative montrée : le cas des îlots textuels dans Une vie de Maupassant ». *Plume. Douzième(26)*.http://www.revueplume.ir/article_58135_fc1acab1fd029aec2b9485add333238.pdf . Consulté le 16/11/2022
- MÜLLER Jürgen Ernst (2006) « Vers l'intermédialité : histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, 16, pp. 99- 110.

¹¹ Le titre complet du roman est *Body Writing : vie et mort de Karim Fatimi (1968-2014)*. Dans les lignes à venir, nous nous contenterons de l'appeler *Body Writing*.

² Il est nécessaire de faire mention ici des noms de M. Bakhtine (pour l'évolution qu'il a apportée à la conception du dialogue et du romanesque) ; E. Benveniste (1966 et 1974, pour la problématique de la subjectivité énonciative) ; G. Genette (1972, pour la théorie des focalisations) ; O. Ducrot (1984, pour sa thèse de polyphonie énonciative) ; sans oublier les travaux contemporains de J. Authier-Revuz (1978 à 2010), pour son approche méta-énonciative de représentation du discours autre sur le plan de l'« hétérogénéité constitutive et l'hétérogénéité montrée du langage littéraire » (1982).

³ « La modalisation autonymique, comme manifestation du dialogisme, se conçoit comme une « capacité de l'énoncé à faire entendre, outre la voix de l'énonciateur, une (ou plusieurs) autre(s) voix qui le feuilletent énonciativement » (Détrie, Siblot, Verine et al. 2001 : 83) dans (Redouane-Baba Saci, 2015)

⁴ Le soulignement est de nous-même.

⁵ Le soulignement est de nous-même.

⁶ Les déictiques sont des termes (pronoms personnels ou démonstratifs, adverbes de lieu ou de temps, déterminants ou pronoms possessifs) qui ne prennent leur sens que dans le cadre de la situation d'énonciation.

⁷ L'italique et les guillemets sont de l'auteur.

⁸ Traduction : mot arabe qui veut dire « photographe ».

⁹ Traductions des vers, et qui figure dans le roman à la même page :

*Vous qui passez parmi les paroles passagères
Portez vos noms et partez
Retirez vos heures de notre temps, partez
Extorquez ce que vous voulez
du bleu du ciel et du sable de la mémoire
Prenez les photos que vous voulez,*

La poétique de l'hétérogénéité ou la corporéité de l'écriture dans Body Writing de Mustapha Benfodil

*pour savoir que vous ne saurez pas
comment les pierres de notre terre
bâtissent le toit du ciel*

¹⁰ Traduction littérale : « pardonnez-nous de vivre ».

¹¹ Traduction de l'auteur : vous nous avez gaver de makrout.

¹² L'italique est de l'auteur.

¹³ (Blé Kain, 2016)

¹⁴ Le soulignement est de nous-même.

¹⁵ Excusez-nous de vivre

¹⁶ Interdit de pratiquer le romantisme