

L'itinéraire dans *Archéologie du chaos (Amoureux)* de Mustapha Benfodil.
Les enjeux des voix narratives

Dya Kamilia AIT-YALA
Ecole Normale Supérieure, Bouzaréah
dya_ti@hotmail.com

Mots-clés :

Mélange des genres, théâtralité, oraliture, discours dialogique, mise en scène verbale

Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour
ressusciter tant de sœurs disparues.

Assia Djebbar

N'ayons pas peur d'aller à l'encontre des évidences : la parole écrite est une parole vocalique. Loin de vouloir polémiquer sur la différence de performances demandées à l'écrit et à l'oral, notre propos répond juste à un principe tout littéraire : tout texte écrit est destiné à être lu à différents volumes, de la lecture silencieuse d'un roman, à la déclamation d'un texte dramatique.

Il est vrai que moulée dans l'écriture romanesque, la voix se dédouble en voix du narrateur et voix du lecteur. Mais est-ce que ce dédoublement conduit nécessairement à sa dénaturation ?

La réponse à cette question, toute rhétorique, ne nous semble pas si évidente. Elle l'est d'autant moins lorsqu'elle prend pour sujet d'application des textes de la littérature maghrébine où la voix affiche ostensiblement sa matérialité rythmique en la subordonnant au tempo des langues maternelles, où la parole, « voix vive » selon la désignation de Fonagy, s'affranchit de la grammaire française et où, enfin, le discours, par déformations phonique, « prend » les accents des langues du Maghreb.

Tous ces processus d'oraliture font de la voix l'élément central de toute approche narratologique du texte maghrébin de graphie arabe ou de graphie française. Mais, il faudra se méfier de toute tentation de simplification qui nous conduira à restreindre le champ d'application d'une telle approche. La parole, dans un texte romanesque, n'est pas seulement engagée dans un processus d'oraliture qui « altère » la structure de la parole écrite, elle se présente, comme dans les arts oraux, dans l'image une parole essentiellement collective. Ce caractère collectif de la parole ne découle pas de la nature sociale de la langue qui est par définition une création plurielle. Ce type de raccourci serait trop évident et donc suspect. La nature collective de la parole, même écrite, est inhérente à la parole elle-même qui se présente toujours dans une relation de coexistence avec d'autres sources de représentation, qui permet l'élaboration de ce qu'on peut désigner de ponts entre tous les discours de la représentation. Cette optique étend le champ d'application de la théorie dialogique de Bakhtine.

C'est afin de référer à cette réalité complexe qui n'est pas prise en compte dans le processus d'oraliture que nous avons choisi de travailler la notion d'itinéraire dans le roman de M.

Benfodil, *l'Archéologie du chaos* (amoureux). A travers ce vocable (itinéraire), A. Laâbi cherche à isoler le phénomène « protéiforme » du discours littéraire maghrébin. Ce caractère protéiforme n'est pas à considérer dans sa forme générique mais plutôt au plan des timbres de voix. C'est ainsi que le texte maghrébin est un itinéraire qui promène l'oreille du lecteur des voix les plus graves, aux rumeurs qui frôlent parfois les rives du silence. C'est ces modalités par lesquelles se répand la voix dans le roman *Archéologie du chaos amoureux* que nous tenterons de présenter dans ce présent article.

Sous la forme d'un journal de bord, le récit met en texte la course effrénée d'un obscur auteur aux prises avec son projet d'écriture. Suite à la demande de sa muse-fée (IL), l'auteur, Marwan tente d'achever en une journée la rédaction d'un roman qui déconstruira « l'ordre narratif national »¹. Ce projet rédactionnel va aboutir au dédoublement du récit qui produit sa propre mise en abyme. Ces récits « en négatif » laissent place aux notes de l'inspecteur Kamel chargé d'enquêter sur la mort de l'auteur Marwan et à un « manifeste du chkoupisme ». Tous ces « récits » tournent autour d'une quête centrale, celle de la détermination de l'algorithme central de la vie.

Malgré cet entrelacement de récits, le drame central, celui de l'auteur au prise avec son écriture et donc inévitablement avec le temps finira par être « formulé », la vérité finira par éclater sous forme de l'algorithme essentiel de la vie, donné par l'inspecteur Kamel : l'amour, ou n'est-ce que les murmures du cœur qui est représenté à travers ces parenthèses qui enclavent le mot « amoureux » dans le titre?

Écriture polyvocalique, le texte de M. Benfodil est construit autour du Verbe Collectif. Son écriture en reste marquée et se trouve chargée d'une fonction scénique qui permet la mise en scène de voix qui parcourent le chemin qui sépare la pure expression orale, la pure expression écrite et l'expression du Verbe urbain si cher à l'auteur du *Bavardage du seul*. Ce chemin de traverse s'incarne dans le corps du texte à travers les sonorités du texte. Nous résumons, ici, les caractéristiques des genres littéraires oraux présentées par Marcel Jousse, la primauté du rythme, la subordination de l'oratoire au respiratoire et de l'action à la manifestation. Il est évident que le passage à l'écrit modifie ces caractéristiques mais, il nous a semblé intéressant de voir dans quelle mesure il est possible de dire qu'une voix du texte se met en scène dans le texte d'un écrivain qui témoigne d'un attrait pour les cultures urbaines souvent non-écrites.

Il est intéressant de voir, dans un premier temps, dans quelle mesure les choix vocaliques retenus répondent à la quête du temps (un temps universel mais aussi un temps rythmique), du sens, du mot. Puis, nous nous attacherons à mettre au jour le murmure vocalique qui sonorise le texte. Et enfin, nous nous intéresserons à la portée d'une telle sonorisation, d'une telle archéologie du texte qui doit « *chercher dans le sens primitif des mots le sens primitif du monde* »²

Quels choix d'écriture Benfodil fait-il pour mettre en mots la culture urbaine non oral ? Nous verrons qu'il s'agit principalement d'un appel à une multiplicité de formes pour traduire la pluralité des modes d'expression urbaine.

Devant l'incapacité des mots à dire, l'auteur choisit l'exploration de leur force poétique dans ce qu'ils ont de plus matériel donc de plus clos. Enfermés dans leurs propres manifestations, condamnés à n'être qu'une résonance, qu'un écho mille fois reproduit sans jamais atteindre leur propre communicabilité, les mots finissent par dévoiler leur pouvoir de suggestivité. En comparaison, les mots dans « l'écrit pur » doivent en plus de la signifiante attendre la communicabilité. Dès lors, la multiplication des formes et des voix narratives permet la problématisation des mots dans ce qui peut être vu comme le théâtre de la voix.

L'impuissance qui envahit l'auditeur-lecteur à totaliser le sens de *l'Archéologie du chaos (amoureux)* s'explique donc par le mystère de la matière centrée sur le problème de communication qui fait de ce texte une œuvre fondamentalement ouverte mais aussi par un effet global de la mise en mots, qui cultive subtilement l'art de la rupture, de la suggestion de l'incertitude (équivalent dans la littérature « orale » à l'accumulation, à l'expression participative, et à la nuance agnostique). Ces caractéristiques sont aussi à envisager comme émanant d'un faisceau de procédés convergeant pour entraver l'évidence du sens. Cette rhétorique semble tendre à une rhétorique du silence en ce sens qu'elle entretient le non-dit. Cette spécificité touche de façon privilégiée *l'inventio*, la *dispositio* et *l'elecutio*.

C'est tout d'abord, la structure du texte qui s'en trouve affectée, parce que le récit semble sans cesse réfréné, déployé, pour être réfréné une seconde fois, et les différentes séquences narratives faignant se dire restent inachevées, et en se poursuivent les unes les autres, de façon plus ou moins marquée, se contaminent en un exercice de reflets et de mise en abyme qui nous conduit de la voix, aux murmures.

C'est aussi une impuissance à dire (dans le sens premier) qui est mise en œuvre de façons multiples dépassant le cadre du topos de l'ineffable : le récit subit une accumulation

sémantique et vocalique qui dérobe le sens, détourne la représentation des sens en détériorant les bases de la référentialité. Dès lors seule la voix reste expressive.

Paroles d'exclus, de marginaux, adressée un soir dans l'urgence à un carnet de bord, *Archéologie di chaos (amoureux)* hybride récit, poème, théâtre, citation,... Plein d'incessantes reprises, le texte s'offre d'abord comme une profération continue, et travaille dans le sens d'une illimitation du dire. Le registre de l'ininterrompu transparaît ouvertement dans le conflit de la parole et du temps. D'un côté, un locuteur tente d'inscrire son propos dans la durée car « écrire, c'est créer du temps littéraire »³, de l'autre, l'entrelacement des voix narratives n'est possible qu'en déstructurant toute prétention temporel, qu'en infléchissant chaque séquence vers sa source énonciative, recomposant, ainsi, la scène d'ouverture. C'est ainsi que cette suscitation verbale-vocalique ne s'inscrit au présent qu'au prix d'une mise en abyme. Mais, à mesure que se poursuit l'exaltation discursive dans le texte, la part d'indicible augmente d'autant. A l'illimitation de la parole répond alors son impossibilité. De façon emblématique, au moment où devrait se "terminer" le texte, le personnage-auteur avoue : « ce roman va me rendre fou »⁴, avant de succomber à une « crise cardiaque littéraire »⁵ avant que son cœur ne s'arrête sur une virgule. Ainsi, entre l'ininterrompu et l'indicible, la voix de l'Homme ressort fatalement « inachevée », mais les tensions qui l'habitent pointent vers un lieu imaginaire du dire : une voix (e) qui se cherche tragiquement.

L'étrange volonté de Benfodil de se définir comme « l'écrivain de l'inconscient » permet d'élucider le paradoxe sur lequel s'ouvre *Archéologie du chaos (amoureux)*. Au lieu d'être uniquement cette « métaphysique des sens »⁶, le roman donne « une voix à lire ». S'il accorde d'emblée une visibilité à la voix, il déplace aussi momentanément la problématique du narrateur hors du champ textuel. L'effet de bruissement qui caractérise le texte met son unité textuelle en dépendance des réalisations vocalique. En dehors des marges qui bornent le texte en son début et sa fin, le blanc reste sous-marqué.

Ce théâtre de la voix, qui raconte moins l'indicible qu'il ne le réalise, affronte la dimension de l'inaccompli. La parole/voix ne s'affirme que fragile, momentanée et tendue vers le silence. En attente d'une voix, de la VOIX, le sentiment et sa part d'utopie doivent paradoxalement se rendre invisibles et indicibles pour être entendus. *L'Archéologie du chaos (amoureux)* est une grande prose d'amour parce qu'elle sonde *un mur d'obscurité*.

-
- ¹ - M. Benfodil, *Archéologie du chaos (amoureux)*, p118
²- M. Benfodil, cité par Adlène Meddi, « Anartista » in *El Watan*, 20 septembre 2007
³ - M. Benfodil, *Archéologie du chaos (amoureux)*, p.138
⁴ - Ibid, p.170
⁵ - Ibid, p.244
⁶ - Titre du premier chapitre du roman