

L'expression du corps dans *Une difficile fin de moi* de Ahmed Zitouni

ZERROUK Younes^{1*} 

¹Centre Universitaire de Naama Salhi Ahmed, Algérie.

zerrouk@cuniv-naama.dz

OUARDI Brahim² 

²Université de Saida Dr. Moulay Tahar, Algérie.

wardy21dz@yahoo.fr

Reçu: 28/02/2023,

Accepté: 28/05/2023,

Publié: 10/06/2023

The Expression of the Body in *Une difficile fin de moi* by Ahmed Zitouni

ABSTRACT: *The body writing is at the same time the essence and the matter, the substance and the form, the subject and the object, the heart and the reason of Zitouni's emblematic novel: Une difficile fin de moi. The narrator unfolds his body through the speech of his memory, and the writing itself becomes living and mortified flesh by the very peculiar enunciative situation of a crumbling and disappearing man through his narrative, thus he sacrifices himself in order for his story to survive and his past to finally have a value.*

KEYWORDS: Body writing – Narrative – Hunger – Memory - Algerian novel.

RÉSUMÉ : *L'écriture du corps est à la fois l'essence et la matière, le fond et la forme, le sujet et l'objet, le cœur et la raison du roman emblématique de Zitouni : Une difficile fin de moi. Le narrateur déploie son corps à travers le discours de sa mémoire, et l'écriture elle-même devient vivante et meurtrie par la situation énonciative très particulière d'un homme qui s'effrite et disparaît au fil de la narration, et qui se sacrifie pour que son histoire survive et que son passé ait enfin de la valeur.*

MOTS-CLÉS : Écriture du corps – Narration – Faim – Mémoire - Roman algérien.

* Auteur correspondant : ZERROUK Younes zerrouk@cuniv-naama.dz

Introduction

Le roman de Ahmed Zitouni : *Une difficile fin de moi*, paru en 1998, déroule l'histoire d'une souffrance corporelle et psychologique. Il parvient à créer une atmosphère d'oppression et de délire grâce à sa technique singulière de ramener le passé vers le présent, de recréer les profonds stigmates de la mémoire dans le corps meurtri de la présence. Quelle voie plus immédiate que celle du corps pour nous mener vers les profondeurs de son roman vertigineux, qui partage avec l'œuvre de Kafka plus d'un trait ? Nous allons essayer dans notre article de prouver l'union intime entre l'écriture corporelle et le corps écrivant dans ce roman. Le récit prend son départ par la résolution de la faim qui ne s'explique qu'à la fin, et déroule les souvenirs au milieu du présent, tout en reconfigurant le passé dans la frêle silhouette du narrateur mourant au fil de la lecture.

Le corps meurtri par l'histoire, torturé par l'oppression, épuisé par la vie, gommé par la mémoire, ignoré par les annales, aliéné par le monde et vomi par la terre même qui l'a formé, ce corps impuissant à étendre son ombre sous le soleil atroce de l'Afrique est bien celui de l'Algérien.

L'ouverture vomitique

Le roman commence par des scènes vomitiques atroces, scènes du rendement volontaire et provoqué. Le héros de la vomissure n'est pas quelqu'un qui simule la maladie, il ne s'agit pas d'un automatisme corporel, mais d'un art. L'artiste prépare donc la scène méticuleusement et avec une certaine délectation perverse : « Arrêter de divaguer, pas le moment. Respirer à l'économie. Discipliner les battements du cœur. S'astreindre au calme. Il fait idéalement sombre dans la maison. Fenêtres et portes sont verrouillées. J'y ai veillé. Inspiration. Expiration. Proscrire Fathia de mon imaginaire. Se concentrer sur ce qui m'attend » (Zitouni 2019, 12).

Le héros décore la scène de son prochain festin spasmodique. L'atmosphère doit être parfaite, il introduit un demi jour obscur dans sa maison pour que la dure activité qui l'attend ne soit pas souillée de l'extérieur. Il commence donc une grande campagne de jeûne à l'envers, interrompue seulement par les rappels des repas qu'il dégueule aussitôt digérés, mais ce jeûne ne suit aucune tradition particulière et n'est pas du tout motivé par des préoccupations religieuses ou mystiques. C'est aux racines profondes de son être solitaire que cette résolution prenne enfin naissance : « Dans le monde visible et ses soubassements souterrains, musulmans, convertis et assimilés compris, jeûnant à l'unisson dans l'espoir d'un hypothétique paradis. Je ne me sens pas de cette abstinence religieuse, encore moins de sa ferveur » (Zitouni 2019, 12).

La nourriture permet au narrateur de s'oublier en s'empiffrant de tout. La possibilité de l'absence, de la faim, du jeûne forcé ou consenti, de la « dénutrition volontaire » (Zitouni 2019, 36) n'est pas la seule voie vers un semblant de tranquillité, mais l'abondance des mets est parfois ce qui donne au personnage un salut momentané des atrocités qui l'entourent : « Engloutir. Remplir le corps souffrant pour apaiser l'âme en peine. Ensevelir sous la bouffe des tonnes de regrets en mal d'évasion » (Zitouni 2019, 20).

A mi-chemin entre la table et la mémoire, il y a l'odeur. Les signes olfactifs sont particulièrement féconds dans tout le roman. On dit que la partie du cerveau la plus susceptible d'évoquer des souvenirs est celle associée aux odeurs. Le narrateur ne cesse d'interroger : « la symphonie d'odeurs qui remonte de l'enfance » (Zitouni 2019, 21). Cependant, l'odeur qui remonte du passé opprime tellement la digestion dérégulée du narrateur, que sa reconduite en gerbe est fatale : « Une éternité à enlacer la cuvette » (Zitouni 2019, 23). Le vomi dessine par sa grosse ligne jaunâtre, tout au long du roman, le destin inéluctable des plats farcis par le souvenir.

Nous comprenons donc que le jeûne du narrateur est en fait affirmatif et triomphant. Il ne refuse pas la nourriture pendant un certain temps afin d'agrandir la promesse de la fin de la faim. Dans ce cas, cette

faim n'est que momentanément vécue, pour qu'elle soit trahie encore plus cérémonieusement. Le narrateur fait exactement le contraire, il s'empiffre contre sa nature tendant à l'anorexie d'un choix très varié de plats, dans l'unique but de les rendre aux égouts.

Dans la tragédie du jeûne, vomir est le premier acte. La nourriture n'est présente que dans sa forme finale, elle n'est pas considérée comme la récompense de la faim, disons la fin de la faim, puisque dans ce cas elle l'abolit dans sa possibilité même et dans son intégrité éthique, car si la faim est motivée par la promesse de son abolition elle ne vaut que négativement, le jeûneur dans ce cas mange paradoxalement tout le temps, il se projette idéalement dans ses repas à venir quand il en est dépourvu, et se gave quand tout le monde considère la faim comme désormais inutile. Il y a même dans l'effort collectif de jeûner un certain apaisement de l'épreuve qui la corrompt de l'intérieur. Le narrateur dans le roman de Zitouni réalise le parcours contraire, il vomit tout d'abord sa vie présente et ses souvenirs, il se purifie de sa lourde matérialité afin de commencer la grande épreuve de la faim.

Le roman commence ainsi avec le rituel très rigoureux du l'engorgement et du dégorgeant, la nourriture et les souvenirs s'enchevêtrent dans la tête et le ventre du narrateur, et il ne sait plus s'il pense ses plats ou s'il avale sa mémoire, l'acte de vomir le délivre ainsi de toute confusion psychologique ou physiologique :

« A peine le temps de cavalier jusqu'au chiottes. De se traîner lourdement en rêvant de course éperdue d'un marathonien de l'indicible. Etreindre la cuvette. S'y abandonner gorge et âme, la tête dedans. Accompagner les premiers grondements du ventre. Noyer de salive leur première braise. Encourager les crispations de la gorge à la peine en soufflant sur le feu entortillé le long du tube digestif. S'ouvrir à l'impétuosité du ventre qui se cabre, crache et s'ébroue par le haut. Subir enfin la tranquille apocalypse de la crue dégueulée en caillots de soulagement. Gerber de bonheur. Geysers de délivrance » (Zitouni 2019, 22-23).

Une fois l'acte terminé, le vomisseur contemple son œuvre avec la tendresse d'un artiste. Il lit son destin dans les lignes épaisses et transparentes de son âme renversée.

Le champion de jeûne

La présence de Kafka est persistante du début jusqu'à la fin du roman, il faut souligner l'importance d'une écriture qui constitue le creuset de ses troubles spirituels et de ses aspirations avortées, et qui se métamorphose ainsi en un univers cauchemardesque et chaotique, et se traduit dans ses récits, ses grands romans, son journal intime et sa correspondance. Les passages cités par Zitouni sont tirés d'une courte nouvelle intitulée *Un artiste de la faim*.

Le champion de jeûne (autre traduction du *Hungerkünstler*) vit dans une cage et toute la ville se rend pour voir son spectacle, qui n'est rien d'autre que la persistance à ne pas manger. Cette exposition silencieuse cause d'abord un grand intérêt public et on nous prévient au début que *les jeûneurs professionnels* ne sont plus aujourd'hui que d'une très faible importance, alors que jadis : « toute la ville s'occupait du champion de jeûne ; de jour de jeûne en jour de jeûne l'intérêt du public croissait ; chacun voulait voir le jeûneur au moins une fois par jour » (Kafka 1948, 69).

L'artiste de Kafka doit prouver dans un accès d'honnêteté obstinée que l'épreuve de la faim est facile, et que ce n'est pas une fausse modestie qui le fait agir ainsi afin de recueillir encore plus spectaculairement l'approbation du public, mais il va vivre plusieurs années ponctuées par ce fatidique quarantième jour, et les hourras du public et les cérémonies organisées par l'imprésario à la fin de chaque épreuve le rendent de plus en plus triste par leurs incompréhensions : « Que lui restait-il à désirer ? S'il se trouvait un homme bienveillant qui le plainût et voulût lui expliquer que sa tristesse venait probablement

de la faim, il arrivait au jeûneur, surtout dans les derniers temps de son jeûne réglementaire, de répondre par un accès de rage, et de se mettre, au grand effroi de tout le public, à secouer comme une bête les barreaux de sa grille » (Kafka 1948, 76).

Le personnage de Kafka possède naturellement des dimensions beaucoup plus profondes que celle du romancier algérien, qu'elles soient métaphysiques, allégoriques, symboliques ou d'une réalité intransigeante. Il ne fait pas une grève de faim, ne fait aucun engagement social ou politique, il ne se considère pas comme la victime du système, de l'histoire ou de l'existence, et c'est lui-même qui défend sa faim jusqu'à la fin. La différence entre l'artiste de Kafka et le personnage du roman Zitouni est l'affirmation, voire la grande joie dans l'exercice de son destin, et la dernière déception et la disparition du héros à cause du désintérêt public d'un spectacle aussi violent et intransigeant, l'artiste de la faim n'en meurt surtout pas, puisqu'il en vivait.

Détermination de l'identité narrative

En dépit de son titre (la faim dont on joue sur l'homophonie avec fin, et la relation entre le mois et le moi), la faim n'est pas brandie ici comme une revendication d'un pauvre immigré pour ramasser suffisamment d'argent afin de manger. La faim dont il s'agit est beaucoup plus profonde et atteint parfois des dimensions existentielles. Elle touche à l'être même du héros, à la confrontation avec son passé douloureux et sa présence insupportable dans le monde. *Une difficile fin de moi* désigne à la fois une fin difficile de mois, le rappel péniblement quotidien du terme, la difficulté de la faim, le moi dans son éternelle lutte pour survivre, et finalement la mort elle-même dont le spectre ne cesse de hanter le narrateur.

La détermination de l'instance narrative est très importante pour surprendre les mécanismes qui se cachent derrière le désordre du texte. Disons d'abord que le narrateur est un médecin : « Je ne suis pas médecin pour rien » (Zitouni 2019, 32), dit-il en comparant sa maigreur d'homme et sa profession. Le fait qu'il soit médecin confirme encore le corps dans sa position fondamentale. Le conflit entre l'homme et le médecin est principalement celui de l'instinct et de la rationalité, du corps et de la raison. Alors que le corps s'abandonne à sa maigreur essentielle et sa quête de la faim, la raison continue néanmoins de le trainer dans l'autre direction, celle de l'équilibre et de la santé. Ce conflit atteint parfois des dimensions énormes, au point de toucher à la schizophrénie : « Le médecin s'est glissé en douce dans mes pensées » (Zitouni 2019, 35).

Le narrateur se parle souvent à la troisième personne, comme dans la citation précédente. Ceci indique le fait que le héros éprouve une crise identitaire profonde, au point de s'oublier, ou pire, de reconnaître que cet oubli est constitutif de sa propre identité. Le narrateur semble toujours se confondre avec l'auteur lui-même sous l'impulsion du *Je*. Nous avons en effet une tendance naturelle à identifier l'auteur avec son personnage, et lui attribuer les idées et les sentiments de ce dernier, en particulier dans un récit écrit à la première personne du singulier, et qui est en plus chargé de revendications contre la société et contre l'histoire, comme le roman maghrébin. La dimension engagée d'un roman dans les problèmes sociaux, économiques et politiques de son époque nous fait souvent oublier le fait que le roman est aussi et surtout un récit de fiction et ne doit pas être réduit au simple statut de document politique, comme un journal par exemple. Gérard Génette dit que « le narrateur est lui-même un rôle fictif ». (Génette 1972, 226)

La disparition de la première personne du singulier *Je* dans le passage suivant est important à signaler : « M'en fou. Suis en train de me fabriquer un linceul à même l'enveloppe d'une peau se mourant, taillé sur mesure » (Zitouni 2019, 39-40). Dans plusieurs autres phrases à travers le roman le phénomène de la disparition se répète, il est le signe, entre autres, de la prédominance du langage populaire et argotique dans l'histoire. L'argot est le contraire du langage académique, soutenu et classique qu'on emploie souvent

dans la littérature. Ecrire en argot des passages entiers témoigne du fait que les événements ne se rapportent pas à la tranquillité des hautes classes de la société, mais à la souffrance des classes pauvres et opprimées.

Il faut même aller plus loin et considérer l'absence du *je* non seulement comme une disparition involontaire, mais comme *omission volontaire et méditée*. Retirer le *je* pour le réinstaller après quelques phrases, et le retirer ensuite est un indice hautement révélateur de l'instabilité du narrateur et de sa position problématique. A chaque fois que le *je* est omis la question suivante est posée : Qui est-ce qui raconte ? *d'où vient la voix narrative ?* Nous sommes ainsi confrontés tout le temps au problème de l'identité du narrateur. Le vertige qui caractérise le récit du début jusqu'à la fin doit aussi nous gagner, nous ne pouvons échapper aux souffrances endurées. Le lecteur doit vivre intensément et partager le destin du héros.

Les désarrois de l'étranger

« Que reste-t-il de la blessure d'enfance » (Zitouni 2019, 25). Ce cri revient à chaque fois à l'occasion d'un déroulement des souvenirs. Ce n'est pas seulement une invocation à la mémoire, mais le passé lui-même qui doit saigner pour répandre sa charge douloureuse sur le texte. Le présent est toujours associé au passé, la conscience du narrateur de sa condition d'immigré lui rappelle toujours la figure de son père : « Mon père, ce héros à la con. Ses yeux las et gonflés de fatigue endémique dès le matin. Ses toux de présence. Sa moustache en berne sur son éternel mégot. Son air à la fois fier et résigné quand il passait son harnachement de trimard se préparant au chagrin du turbin... » (Zitouni 2019, 26-27).

Il voit partout son père, dans tous les visages hagards et éreintés des immigrés : « En chacun d'eux, il y avait quelque chose de mon père » (Zitouni 2019, 41). Le narrateur est donc partagé entre la honte et la culpabilité dans sa condition d'immigré. Son appartenance à cette classe est problématique : « Etais-je encore un des leurs ? Un Arabe des beaux quartiers, évadé au mérite de leurs catacombes périphériques » (Zitouni 2019, 41).

Telle est la condition de l'arabe en France. Il semble que rien n'avait changé, et que ce qui furent les souffrants d'hier le restent toujours : « Colonisés d'avant, fellaghas et terroristes d'après, désenchantés des deux rives plus tard, émigrés du bled ou immigrés de France, *beurs* ou je ne sais quelle esquive du vocabulaire des générations trop tard, ils étaient toujours soumis au même traitement » (Zitouni 2019, 43). La sentence de l'histoire est la même, elle vient juste de changer d'apparence. Il faut souligner l'expression d'*esquive du vocabulaire*. Elle est très importante en ce qu'elle attribue au langage une responsabilité dans les tourments de l'immigré.

La haine ordinaire

Qu'est-ce qu'une haine ordinaire ? Et qu'est-ce qu'elle signifie dans ce passage révélateur des relations entre l'immigré « Train-train de *la haine ordinaire* alimentée à dessein, pour entretenir la peur du Petit Blanc... » (Zitouni 2019, 44). Nous disons une vie ordinaire ou un homme ordinaire, cet adjectif qualifie étrangement un sentiment qui n'est certes pas rare, qui est même très commun, mais que nous reléguons souvent dans les zones d'ombres. La haine est donc exceptionnelle même si elle est commune.

Eprouver de la haine est quelque chose de tout à fait normal, cependant la société civilisée est bâtie sur des rapports d'indifférence polie tels que la manifestation de la haine est universellement réprouvée, puisqu'elle nuit à son bon fonctionnement. La haine *ordinaire* est donc la solution que trouve la société pour donner à ce sentiment des extensions normales, presque naturelles. De cette haine souffrent ceux qui sont à la marge de la société, car une haine particulière, voire tolérée, est celle qu'on affiche contre les ennemis, ou les autres en général.

Mais le marginalisé est l'autre qui vit dans le même, c'est l'expulsé du dedans, c'est l'étranger incapable d'assumer une absence radicale ou une existence fugitive et spectrale, et qui hante toujours les recoins de la tranquillité sociale. L'immigré se trouve ainsi le candidat idéal pour que se déverse sur lui les flots de la haine et du mépris que la société contient nécessairement et qu'elle est contrainte à garder, en raison de son cadre civilisé.

Cette haine ordinaire ressemble à ce que Hannah Arendt appelait : *La banalité du mal*, dans le sous-titre de son livre concernant le procès d'Adolf Eichmann (Arendt 1991). La banalité du mal désigne le fait que les grands crimes dans l'histoire n'étaient pas commis par des personnages extraordinaires, mais par des officiers médiocres, pris dans un engrenage socio-économique particulier et dans des conditions sociales précises.

La culture actuelle nous montre plusieurs exemples de ces nouvelles normalités. Nous parlons de la banalisation de la violence par le cinéma et les jeux-vidéos, de la banalisation de la vie intime et affective, qui est aujourd'hui exposée partout à cause des réseaux-sociaux. La haine ordinaire est plus sournoise, plus difficile à diagnostiquer, s'infiltrer plus profondément dans la société, cette dernière la renie rapidement et s'en arme encore plus vite contre les plus démunis. Il s'agit d'un racisme généralisé, normalisé, banalisé, et ses conséquences psychologiques affectent ses victimes d'un mal irrémédiable. C'est l'exclusion impunie parce qu'indentifiable, et dont même les porteurs se sentent rarement atteints. Elle se manifeste souvent par la condescendance, cette bonté hautaine qui sauvegarde sa parfaite moralité par un détachement invisible.

La responsabilité du langage

Le langage n'est jamais innocent. Il est certes, en tant que système de signes ou faculté humaine de la communication, indifférent ou neutre quant aux problèmes moraux ou politiques. Nous ne pouvons charger le langage, ce processus biologique, de nos détresses et de nos besoins.

Il faut distinguer entre l'intention ou la volonté de l'homme et de la société qui l'emploient, et la langue en elle-même, qui ne connaît pas moins les oreilles qu'elle éveille qu'une charrue la terre qu'elle retourne ou le couteau la chair qu'il découpe. Cependant, cette conception du langage en tant qu'instrument de l'homme est très étroite. Le langage est responsable : « le langage n'est jamais innocent : les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu de signification nouvelle » (Barthes 1953, 20).

Le langage, au niveau social, n'est pas seulement le moyen que les individus utilisent pour communiquer, mais il est celui qui les forme en tant que tel. Charger la langue de ce qu'elle participe à l'exclusion des marginalisés de la société ne revient pas à défendre les hommes comme non avertis, mais la reconnaissance de l'importance du langage et de sa pointe acérée dans les conflits sociaux. La responsabilité du langage se manifeste plus clairement au niveau littéraire, car sa valeur instrumentale disparaît dans son domaine, il devient non seulement le moyen, mais surtout la fin. C'est la raison pour laquelle Barthes disait que : « la Forme est la première et la dernière instance de la responsabilité littéraire » (Barthes 1953, 64).

La conscience corporelle

La prise en conscience de sa propre corporéité en tant que dimension essentielle de l'être-au-monde se fait, sous un régime purement émotionnel, de deux façons : par le plaisir ou par la douleur. L'expérience des immigrés appartient principalement à la deuxième catégorie.

Eprouver les dimensions de son corps pour en reconnaître la nature juste se fait normalement par le contact avec le monde extérieur, la chair du monde et les corps des autres nous renvoient vers notre condition propre. Cette expérience se réalise exceptionnellement dans une volonté permanente de refus ou de sourde rancune passive. Nous reconnaissons là l'expérience-limite de l'immigration, avec tout ce qu'elle charrie de douleurs physiques, de dépouillement matériel, de maladies, de la faim et de l'humiliation :

« Garagiste d'entretien de corps machines. Corps en rébellion. Corps en grève. Corps en protestation. Rien que des outils de travail, de chair et de sang, violents. Corps abîmés. Corps détériorés. Corps détruits. Mais toujours revendicatifs. En conflit ouvert. En rébellion permanente » (Zitouni 2019, 52).

Ce passage mérite une analyse minutieuse. Le narrateur, qui nous l'avons vu, est un docteur. Il se sent donc dans sa parfaite aisance d'homme important, dans le confort de sa vie, sa bonne santé et ses habits impeccables comme trahissant les autres immigrés.

Ces pauvres frères de sang ou de race traversent les rues, encombrant les cafés et les lieux publics, déguenillés, en haillons, sans le sou. Misérables éternellement en quête de leur soupe et d'un coin pour dormir. Etrangers à toute notion de dignité d'homme civilisé. Honnis et détestés, chassés de partout, ils croulent sous la haine raciale et la violence quotidienne, sourde et sans armes, mais rendue alors beaucoup plus pernicieuse, des français de souche et même de leurs riches concitoyens.

Le regard posé sur eux est impitoyable, ils se courbent sous la misère, et qui plus est, *leurs corps* se convulsent dans la condition cruelle qu'ils éprouvent chaque jour. C'est ce corps qu'il s'agit de décrire maintenant. Tâche d'autant plus difficile que le narrateur ne peut s'y dérober puisqu'il y a ici une communauté plus étroite et indissociable, la communauté de la chair, l'essence même de l'humaine condition.

Le narrateur ne décrit pas ses corps, il les balbutie, nous sentons dans le crissement des mots et le fracas des phrases l'énorme difficulté qu'il doit élucider. Son corps lui-même est en jeu. C'est la raison pour laquelle l'expression est hachée, entrecoupée. Les points ne cessent de tomber comme des pierres tranchantes pour couper le mouvement de la syntaxe et la laisser à jamais inachevée et imparfaite.

La mémoire crée par sa présence insistante et paradoxale le corps même de la narration : « Une incision d'âme mal cicatrisée. Irréelle, et pourtant présente. Indolore et irritante. *La trame du souvenir faite chair* » (Zitouni 2019, 25), l'expression est très révélatrice. Le souvenir est la chair même du narrateur, c'est-à-dire le corps du texte. Ici se fonde ensemble l'écriture et le corps grâce à la hantise continue du passé. Tout comme Ahlam Mosteghenemi, qui écrivit son roman « la mémoire de la chair » en 1993, mais dans un courant viril et violent, Zitouni explore les relations profondes et compliquées entre la mémoire et le corps, ce que Merleau-Ponty appelle *Chair du monde* : « Cela veut dire que mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et que de plus cette chair de mon corps est participée par le monde, il la reflète, il empiète sur elle et elle empiète sur lui. » (Merleau-Ponty 1979, 267).

L'expression du corps

Le corps est-il structuré comme un langage, ou est-ce grâce à quoi l'expression elle-même se révèle ? Entre l'imparfaite adéquation de deux idées qui ont la même portée conceptuelle, ou la différence interne à l'essence même de la matérialité, se situe la solution possible d'une fragmentation réciproque :

« Etant analytique, le langage n'a de prise sur le corps que s'il le morcelle ; le corps total est hors du langage, seuls arrivent à l'écriture des morceaux de corps ; pour faire voir un corps, il faut ou le déplacer, le réfracter dans la métonymie de son vêtement, ou le réduire à l'une de ses parties » (Barthes 1971, 131).

Cette citation de Roland Barthes est éminemment révélatrice pour envisager le processus de l'écriture. Le souvenir découpe l'être du narrateur qui nous arrive par lambeaux, le langage en fait de même pour le corps. Cette opération n'est pas une parmi d'autres, mais la blessure fondamentale au fond de chaque entreprise d'écriture. C'est la raison pour laquelle le roman nous parvient dans un état de fragmentation :

« De temps à autre, quand je me découvre le corps absent et l'âme téméraire, je me permets quelques escapades dans des atmosphères que je croyais scellées à tout jamais en mémoire. J'y vais, en pensées, sans crainte des nausées en retour. Sensation se flottement. Je profite de chaque moment de lucidité que je traverse pour vérifier que j'ai toute ma raison » (Zitouni 2019, 63).

Quand le corps est absent, c'est-à-dire pendant le sommeil ou dans un état d'engourdissement, l'âme devient non seulement vivante, mais téméraire, courageuse et audacieuse. C'est donc le corps qui la tenait prisonnière et grâce à l'absence de ce garde impitoyable, elle peut finalement s'élever vers les souvenirs lointains.

En étudiant les subtilités des masses corporelles dans l'univers romanesque de Balzac, Jean-Pierre Richard détectait la transmutation du sang narratif vers la chair spirituelle du texte, ce qui donnait enfin l'étoffe corporelle du discours littéraire : « Dans la chair même des lèvres l'origine vitale se lie donc directement à la naissance d'un langage. Le sang y devient immédiatement discours, bientôt littérature » (Richard 1970, 27). Ceci nous conduit vers l'importance de la chair, qui est enfin le concept du corps subtilisé par la souffrance, la jouissance : « Le corps désirant, ou désiré, se trouve ainsi porteur d'une sorte d'écriture immédiate » (Richard 1970, 21), ou un état de torpeur spirituelle et physique caractéristique du roman mnémonique de Zitouni.

La notion de chair ne revient pas souvent dans le texte, mais la chair est justement la présence constante du corps du narrateur lui-même dans le texte. Le discours narratif sert à nous rappeler à chaque énoncé le corps vivant, souffrant, agissant du héros, la chair n'est rien d'autre que l'essence du corps de l'homme s'étirant dans chaque mot, chaque virgule : « la sensation de l'écarteur buccal me déchirant les gencives et le souvenir du tube d'alimentation encore brûlant dans ma gorge de feu » (Zitouni 2019, 157).

Michel de Certeau affirme que la quête mystique est celle d'un corps : « Mais le corps adoré échappe autant que le dieu qui s'efface. Il hante l'écriture : elle chante sa perte sans pouvoir l'accepter ; en cela même, elle est érotique » (Certeau 1982, 13). Tel le romancier qui met en mouvement une humanité issue de sa propre imagination, la mystique tente de restaurer par la foi et la méditation, et grâce à la complicité poétique avec l'absent de tout discours, de faire trembler la chair d'une humanité pour eux défunte.

Comme l'écriture est une marche douloureuse car perforée par l'absence de l'objet, celle du corps l'est doublement, car le corps est absent. Il s'agit avant tout d'une enquête scripturaire vide d'un cadavre perdu, la littérature mystique possède donc :

« tous les traits de ce qu'elle combat et postule : elle est l'épreuve, par le langage, du passage ambigu de la présence à l'absence ; elle atteste une lente transformation de la scène religieuse en scène amoureuse, ou d'une foi en une érotique ; elle raconte comment un corps « touché » par le désir et gravé, blessé, écrit par l'autre, remplace la parole révélatrice et enseignante » (Certeau 1982, 13).

Finalement en évoquant la subjectivité du locuteur du discours mystique, invariablement énoncé par la première personne du singulier, Certeau affirme que le Je : « se loge au seuil comme ce qui la produit, à la manière dont une voix « se pose » pour donner lieu à un corps de langage, mais ici la voix s'éteint, place vide, voix blanche, dans le corps d'écriture qu'elle met au monde » (Certeau 1982, 245).

La subjectivité de l'écrivain, c'est-à-dire sa propre corporéité, la conscience même de sa constitution profondément charnelle, lui revient par un assez long détour ; semé d'absence et de déception, le corps absent figure dans une affirmation paradoxale le triomphe de l'écriture. Le lot de la douleur et de la

souffrance est exclusivement vécu par le héros du sentiment. L'amaigrissement et le poids de la mémoire n'est pas partagé par le narrateur en tant que médecin raisonnable, c'est la raison pour laquelle le premier affirme : « Après tout, les lames de rasoirs c'est moi qui les pisse. Pas lui. » (Zitouni 2019, 49), ce *lui* désigne la raison du narrateur en conflit avec sa sensibilité et son corps.

Dans une profession de foi étrangement cartésienne, le narrateur déclare : « Primauté de l'esprit sur une mécanique corporelle fonctionnant au ralenti. Rester seul maître à bord de ma personne, pour donner sens et transcendance à mon naufrage intime » (Zitouni 2019, 67). Le narrateur ici n'est plus déchiré par l'intrusion d'une autre voix étrangère à ses convictions, ils ne font désormais qu'un : l'occidental et l'oriental, le brillant médecin français et le pauvre immigré algérien. Devenir le maître de son existence malgré la dissolution prochaine de cette existence, est une injonction fortement cartésienne, elle désigne le triomphe de la lucidité et de la raison même au bord de l'abîme et de la mort.

Descartes définit les passions de l'âme comme ce qui dans la pensée ne touche point aux idées eux-mêmes, mais l'ensemble des émotions, des perceptions et des sentiments qui se rapporte à son esprit, et que nous pouvons rapporter aujourd'hui aux problèmes d'ordre psychologique. Ces passions sont les souffrances que l'âme humaine ne peut atteindre la vérité sans les avoir endurées. Mais cette attribution à l'âme de ce qui la gêne dans l'exercice de la pure méditation n'est pas innocente, elle vise l'exclusion du corps, qui entrave l'âme même quand elle veut s'organiser pour lutter contre ses passions. Il affirme bien que : « L'expérience fait voir que ceux qui sont les plus agitez par leur passion, ne sont pas ceux qui les connoissent le mieux, & qu'elles sont du nombre des perceptions que l'estroite qui est entre l'âme & le corps rend confuses et obscures » (Descartes 1964, 87).

Cette confusion est bien le résultat nécessaire et décevant de la faillibilité et l'imperfection humaine. Cependant il convient de remarquer que la doctrine cartésienne du corps est toute différente du platonisme : « Elle fonde le dualisme non platonicien du corps et de la liberté, et, en conséquence, du corps objet et du corps sujet » (Bruaire 1968, 110).

Les aveux de la corporéité romanesque

Nous avons vu comment le corps chez Zitouni, qu'il soit celui du narrateur ou bien celui d'autres personnages, reste souvent déterminé par la mémoire. La mémoire évoque en effet le temps qui passe. Si nous étudions le corps selon la dimension temporelle uniquement, l'essentiel de l'expérience corporelle sera supprimé, c'est-à-dire la présence du corps, en occupant une position déterminée dans l'espace. « C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. » (Bachelard 1992, 28).

La description minutieuse de séjour dans le roman évoque fortement cet aspect du temps qui devient lieu réel, comme disait Bachelard : « Une cour commune. Une sorte d'arène gorgée de lumière et de rumeurs. Un champ cloué troué par les rideaux d'entrée de chaque habitation de fortune, baissés comme des paupières de fatigue. » (Zitouni 2019, 16). Le texte qui montre les fluctuations du corps du narrateur et l'instabilité formelle de son développement le représente bien en s'exprimant sans détours intellectuels : « A cette époque, au gré des cycles d'une mélancolie au long cours, je m'habillais de maigreur ou d'obésité. Oscillais entre anorexie et boulimie. Menais dialogue exclusif avec ma personne, mon suicide au ralenti enflant et désenflant en expression de corps. » (Zitouni 2019, 72).

L'expression du corps dont il s'agit ici n'est pas celle du corps objectif, subordonné au regard du monde et aux aléas du sort. Nous avons chez Zitouni une vraie expression du corps propre, celui qui se révèle grâce à l'écriture et dont la transformation structure toute l'histoire. La perception que nous en avons est essentielle puisqu'elle rend possible son expression.

La primauté de la perception ne subordonne pas le monde à la transcendance de l'égo et ne le rend pas le simple support du sujet, ce qu'on reprochait souvent à tort à la phénoménologie. La relation entre le corps et le monde inaugure une réflexion originale sur le rapport entre l'essence et l'existence, le sujet et l'objet. Cette relation peut certes se placer sous le signe de l'intentionnalité que Merleau-Ponty a profondément étudié dans sa lecture de Husserl, mais la relation noético-noématique ne fonctionne pas chez lui comme chez Sartre, le Sartre de *L'imaginaire* et de *L'Être et le néant*, c'est-à-dire en tant que catégorie dont la réversibilité pernicieuse obscurcit les identités tout en prétendant les conserver.

« Le corps est en effet notre poste unique, fonctionnaire vigilant, véhicule de l'être au monde, fléau de nos balances, et comme tel indépassable. Il est aussi l'outillage complet, l'instrument polymorphe de l'expression, la masse de manœuvre ou le volant des significations qui s'emmagasinent en lui par l'osmose continue de l'activité et de la passivité. Il fonctionne comme une espèce de *moi naturel* » (Tilliette 1962, 63).

Le corps n'est certes pas une catégorie, car même s'il ne donne pas à la pensée sa condition de possibilité, il peut néanmoins se dire de plusieurs manières, à la façon aristotélicienne. L'intentionnalité chez Merleau-Ponty, celle du corps et du monde du moins est en-deçà de Husserl, un cogito qui embrasse son *cogitatum*, ceci n'invalide l'obédience phénoménologique du philosophe, qui doit reconnaître dans les deux extrémités des connexions profondes et inséparable, mais renforce leur lien et la nature particulière de leurs constitutions respectives.

Cependant la base conceptuelle est essentielle pour unir le corps et l'expression. Claude Bruaire affirmait que le dualisme classique entre le corps et l'esprit, celui-là même qui avait disséminé la valeur de la matérialité et réduit l'expression à n'être que l'émanation contingente des profondeurs spirituelles, peut résulter des tentatives modernes à combattre l'idée :

« Revenir au corps expressif, expression de l'être d'autrui, sans retrouver l'ordre conceptuel du discours, du langage manifestant ce qu'il pense, sans reconnaître l'articulation entre parole et expression, donnera lieu, en conséquence, à une doctrine du corps ambiguë, équivoque et finalement reconduite au dualisme » (Bruaire 1968, 113).

Conclusion

Ce n'est qu'après avoir atteint un niveau de conscience irrésistiblement transparente à soi, forcée généralement par les circonstances extérieures : guerres, troubles politiques et sociaux, épidémies, crises économiques, etc. que la littérature se tourne vers l'immédiateté, et tente de faire, comme tous les arts, objet avec ce qu'elle trouve. Cependant, réduite à son voisinage locale et condamnée à n'être que la répétition lassante de la vie, la littérature réalise souvent ses grandes révolutions dans les plus étroites nécessités.

Le corps déchiré et souffrant, révélé par l'écriture, est proprement *la chair*. La douleur qu'il s'inflige à cause du chemin de la faim et du désir de la mort est une expiation de son passé et une passion endurée pour raviver les liens déchirés des origines. Le dérèglement du monde est enfin responsable des douleurs de cette victime exemplaire.

Le corps se trouve donc prêt à être parcouru dans tous les sens par la littérature au XX^e siècle. Mais il ne constitue qu'un seul thème parmi une infinité de concepts offerts à la revalorisation littéraire, rendue enfin possible grâce à la mémoire proustienne, le courant de conscience de Joyce et les techniques découvertes par le Surréalisme. La littérature algérienne en général et Zitouni en particulier forment ainsi une partie intégrante des soucis majeurs de l'esprit contemporain.

Références

- Arendt, H. (1991). *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, Gallimard, 1991, Trad. A. Guérin.
- Bachelard, G. (1992). *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France.
- Barthes, R. (1971). *Sade Fourier Loyola*, Seuil.
- Barthes, R. (1953). *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil.
- Bruaire, C (1968). *Philosophie du corps*, Seuil.
- Certeau, M. (1982). *La fable mystique*, Gallimard.
- Descartes, R. (1964). *Les passions de l'âme*, Librairie Philosophique J. Vrin.
- Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, 1972.
- Kafka, F. (1948). *La colonie pénitentiaire et autres récits*, Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1979). *Le visible et l'invisible*, Gallimard.
- Richard, J-P. (1970). *Etudes sur le romantisme*, Seuil.
- Tilliette, X. (1962). *Philosophes contemporains*, Desclée de Brouwer.
- Zitouni, A. (2019). *Une difficile fin de moi*. Editions Franz Fanon.

Biographie des auteurs

ZERROUK Younes, doctorant en Littérature Française et Francophone au Centre Universitaire de Naama, prépare une thèse sur l'œuvre de Ahmed Zitouni. Titulaire d'un Master en science du texte littéraire francophone à l'université Abou Bakr Belkaid Tlemcen.

OUARDI Brahim, professeur au département de français à l'université Dr. Moulay Tahar de Saida, Après son magistère, il a publié une série d'article dans divers quotidiens algériens et dans d'autres revues : Algérie littérature action et Synergies ; en plus il est Co-traducteur de deux romans de l'arabe au français aux éditions Casbah-Alger. Il a soutenu sa thèse de doctorat le 11 novembre 2009 sous la direction de Christiane Chaulet -Achour (Cergy pontoise) et du professeur Hadj Miliani sous le thème Ecriture, Théâtre et Engagement. Qu'il obtient avec la mention très honorable. Actuellement, il dirige le laboratoire de recherche en didactique du F.O.S. Aujourd'hui, il est professeur de littérature et de langue française à Université de Saida, tout en exerçant sa vocation d'auteur dramatique et traducteur. [brahim Ouardi - Google Scholar](#)