

Oralité et stratégies énonciatives dans *Le déterreur* de Mohammed Khair-Eddine

Ismail ABEJJA

Université Sidi Mohammed Ben Abdellah

Ismail.abejja@usmba.ac.ma

<https://orcid.org/0009-0009-6661-0964>

Resumen

En la novela de Khair-Eddine publicada en 1973, el personaje es un excavador de cadáveres que comete actos atroces en una región devastada por la pobreza y la sequía. En su celda, a la espera de su ejecución, vive de nuevo ciertos dolorosos episodios de su vida, lanzando todo su veneno a la sociedad, a los políticos y al mundo que lo rodea. Como resultado, el enfoque enunciativo es una forma de percibir esta dimensión oral y volcánica en la escritura de Khair-Eddine, al aparecer en el discurso literario para devolver la obra a un texto de denuncia de la realidad sociopolítica y del mundo, al tiempo que da quitar una un toque de originalidad a la escritura de este escritor marroquí que habría esperado crear un nuevo lenguaje después de haber sentido un desamor.

Palabras clave: herencia polifónica, escenografía impulsada, anarquía de sentido, historia exhumada

Résumé

Dans le roman de Khair-Eddine publié en 1973, le personnage est un *déterreur* de cadavres, qui commet des actes effroyables dans une région dévastée par la misère et la sécheresse. Dans sa cellule, attendant son exécution, il repasse certains épisodes douloureux de sa vie en jetant tout son venin sur la société, les politiciens, et le monde autour de lui. De ce fait, l'approche énonciative est un moyen de percevoir cette dimension orale et volcanique dans l'écriture de Khair-Eddine en transparaissant dans le discours littéraire pour ramener l'œuvre à un texte de dénonciation de la réalité sociopolitique et du monde, tout en conférant un trait d'originalité à l'écriture de cet écrivain marocain qui aurait espéré créer un langage qui fait du déchirement une originalité.

Mots-clés : héritage polyphonique, scénographie pulsionnelle, dénonciation politique, anarchie du sens, Histoire exhumée

Abstract

In Mohammed Khair-Eddine's novel *Le Déterreur* (*The Corpse Digger*, 1973), the protagonist is a corpse digger who commits appalling acts in a devastated region by poverty and

* Artículo recibido el 23/03/2024, aceptado el 29/10/2024.

drought. In his cell, awaiting execution, he replayed certain painful scenes of his life, directing his venom at society, politicians and the world around him. According to that, an enunciative approach, allows to perceive the oral and volcanic dimension in Khair-Eddine's writing manifests in a literary discourse to turns the novel into a text denouncement the socio-political reality and world touch of originality to the writing of Khair-Eddine, would hoped to create a new language characterized by violence and heartbreak.

Keywords: polyphonic heritage, impulsive scenography, political denunciation, anarchy of meaning, exhumed history.

Le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture

Roland Barthes, *Le bruissement de la langue* (1984 : 67)

1. Introduction

Miroir culturel du monde et de l'humanité, la littérature s'est souvent nourrie des différents mouvements de pensée, des courants artistiques, et des idéologies qui ont traversé l'histoire mouvementée des civilisations, sans qu'elle perde de sa spécificité, ni de sa complexité en tant qu'expression humaine du langage et de l'art. C'est ainsi que la culture orale, dans tous ses aspects, s'est taillée petit à petit une place déterminante dans la littérature universelle, alors qu'elle était réduite autrefois à un sous-genre populaire, livré à lui-même, à la merci des rites et des coutumes propres à chaque communauté.

Au cœur de ces intersections littéraires et culturelles, un des écrivains Marocains, Mohammed Khair-Eddine, émerge par l'originalité de son écriture et passe selon les cercles littéraires pour un *bad boy*, ou l'enfant terrible de la littérature maghrébine¹. Cet auteur né à Taфраout² en 1941 et décédé à Rabat en 1995 a connu des épreuves douloureuses tout au long de sa carrière d'écrivain et d'exilé volontaire en France. Il a eu souvent l'intention d'exorciser un certain malaise existentiel à l'intérieur de son œuvre, et ce en forgeant un style d'écriture fissuré, embrasé par la force de l'oralité : « Je voudrais, dit-il, forger un langage neuf ayant ressenti un déchirement » (Khair-Eddine, 1968 : 135). Si la littérature orale possède le sens du rythme où la voix de l'auteur s'éveille par sa force et sa vibration, « elle atteint tous les registres sensoriels des auditeurs pour susciter la communion » (Maingueneau, 2004 : 166).

¹ Mohammed Khair-Eddine, après avoir publié son roman *Agadir*, reçoit en 1967 le prix des Enfants terribles, fondé par Jean Cocteau. Ce surnom de *bad boy* lui a été souvent attribué dans la plupart des rencontres littéraires et manifestations culturelles, citons à titre d'exemple le numéro 35 de la revue semestrielle *Interculturel Francophonies* (juin-juillet 2019) dont le thème principal est : *Mohammed Khair-Eddine, Enfant terrible et guérillero littéraire*.

² Village situé au sud du Maroc, dans la région de Souss, à 150 km au sud-est d'Agadir, à une centaine de kilomètres de la ville de Taroudant, et à l'est de Tiznit.

De ce fait, nous avons opté pour une perspective énonciative développée par des linguistes appartenant à l'école française de l'analyse du discours, notamment Dominique Maingueneau, pour interroger cette voix, ce rythme et ces registres sensoriels privilégiés dans la littérature à dimension orale, en suggérant les deux hypothèses suivantes :

– L'écriture de Khair-Eddine est d'abord celle de l'embrassement et du déchirement ; elle possède éventuellement des propriétés charnelles (voix, corps, tonalité...) au sein du texte, s'abreuvant de la culture orale transparue énonciativement dans le discours littéraire.

– Par ailleurs, il est probable que l'énonciation joue simultanément comme réflexe de l'oralité, voire de la marocanité, et comme réflexion sur la condition de l'humanité, de l'écriture et du monde.

Pour ce faire, nous allons vérifier à partir des séquences étudiées si l'énonciation linguistique et le style d'écriture de Khair-Eddine s'appuient véritablement sur les aspects discursifs de l'oralité pour devenir un moyen de dénonciation de toutes les aberrations que les humains subissent dans un monde qui renie souvent ses valeurs et dénigre son patrimoine matériel et immatériel au profit d'une anarchie de sens et d'une mécanique de l'insignifiance. La présence vocale et corporelle de l'écrivain dans son œuvre serait une preuve tangible que l'énonciation se réfléchit dans le texte littéraire et se réinvestit comme une oralité, dans un discours constituant qui donne lieu désormais à une *oraliture*³ qui se fait valoir de plus en plus parmi d'autres genres, dans un horizon littéraire multidimensionnel et imprévisible.

2. Énonciation et discours littéraire

Quand on aborde le texte littéraire comme un discours, on se projette dans une dimension synergique de la littérature, où la triangulation auteur, lecteur, et œuvre est en perpétuelle mouvance. Le texte et le contexte ne peuvent être dissociés, du moment où l'un renvoie à l'autre, par le biais d'une énonciation qui légitime les conditions de création de cette œuvre littéraire. Penser alors le texte comme un discours, c'est prendre en considération les tenants et les aboutissants d'une production littéraire. Pour comprendre assez suffisamment un aspect de l'oralité, une connotation, une association thématique, un paradoxe, il est préférable de donner accès à une libre circulation du sens à partir des composantes textuelles et intertextuelles d'une œuvre.

La littérature ne tient pas seulement un discours sur le monde, mais elle gère sa propre présence dans ce monde. Au lieu de mettre les œuvres en relation avec des instances fort

³ Ce néologisme composé de « oral » et « littérature » a été innové par Ernst Mirville dans le journal *Le Nouvelliste* le 12 mai 1974. Il précise que l'*oraliture* est « l'ensemble des créations non écrites et orales d'une époque ou d'une communauté, dans le domaine de la philosophie, de l'imagination, de la technique, accusant une certaine valeur quant à la forme et au fond » (cf. Dumas, 1984 : 162).

éloignées de la littérature (classes sociales, mentalités, événements historiques, psychologie individuelle...), réfléchir en termes de discours nous oblige à porter notre attention sur les abords immédiats du texte (ses rites d'écriture, ses supports matériels, sa scène d'énonciation...) [...] (Maingueneau, 2004 : 35).

Récemment, les sciences du langage ont été amenées à approfondir davantage l'analyse des textes de littérature. Il ne s'agit plus désormais de faciliter l'interprétation de l'œuvre littéraire, mais de la considérer comme une institution de parole abritant des phénomènes linguistiques d'une grande subtilité (polyphonie, discours représenté, scénographie, figures stylistiques, modalités phrastiques...), « où se mêlent étroitement la référence au monde et l'inscription des partenaires de l'énonciation dans le discours » (Maingueneau, 2015 : 11).

3. Oralité et choralité : une ouverture avec préméditation

Dès l'ouverture du roman, le lecteur est saisi *in medias res* d'une atrocité. Le personnage est un tueur nécrophage arrêté par les gendarmes après avoir mangé des cadavres enterrés dans le cimetière du village. Du fond de sa cellule, il raconte cette abomination illustrée par un premier extrait du roman :

Les gendarmes m'ont arrêté. J'ai mangé, pour me nourrir de viande, quelques morts de notre région, morts que j'ai déterrés le soir même du jour où le *fquih*⁴, les nobles et les miséreux du lieu leur ont donné une vraie sépulture. Les gendarmes ne m'ont pas molesté, au contraire ; ils ont rigolé parce que, disaient-ils, un vieux comme moi ne mérite qu'une baffe retentissante. Ils ont défoncé ma porte, mais je n'étais pas à la maison ; c'est une mégère qui hait ma famille depuis belle lurette qui leur a dit que je me trouvais à la mosquée (*Le déterreur*, 1973 : 3).

L'un des premiers paradoxes de la narration est qu'elle met en scène un fait horrible, insoutenable de la manière la plus impassible qui soit, ce qui rappelle au lecteur les témoignages des fameux tueurs en série, pris en flagrant délit, racontant avec un sang-froid leur bain de sang, scénarisé dans un silence morbide et un vacarme criminel. L'aspect basique de la syntaxe (sujet - verbe - complément circonstanciel de but - complément d'objet direct) dans le deuxième énoncé susmentionné cache toute l'ignominie de l'acte irréparable, d'où une oralité de l'erreur, voire de l'horreur insensiblement avouée par un tueur récidiviste, un déterreur hors-normes. Dans le même sens, l'énonciation est ponctuée par des répétitions qui miment l'un des aspects oraux

⁴ Terme qui provient de l'arabe standard (*faqih*) désignant un savant religieux, et aussi un maître à l'école coranique.

du dialecte marocain, sans parler de l'emploi lexical à consonance familière. « Dans les sociétés qui relèvent de l'ethnographie, écrit de son côté, Marcel Mauss, la littérature est faite pour être répétée » (Tenèze, 1969 : 1120). Le « mangeur d'hommes » et « amateur de cadavres » (*Le déterreur*, 1973 :27), qui ne nie pas son crime, remonte au tout début de sa résidence en France, où il travaillait comme mineur pour assurer sa vie.

Si des énoncés comme « Mineur, j'ai creusé ! J'ai creusé ! J'ai sorti de la terre des siècles de houille » (*Le déterreur* : 6), et des expressions crues telles « je bouffais très bien dans le nord [...] je buvais du vin rouge [...] je baisais très bien également... [...] merde ! Ils bouffent ma soupe » (*Le déterreur* : 43), indiquent une certaine familiarité, marque intrinsèque de l'oralité, le discours rime avec la situation complexe du condamné rongé par son crime ainsi que par le déchirement auquel il a été exposé depuis son installation tumultueuse en France, jusqu'à sa détention au Maroc. Cet aveu insoutenable du crime perpétré est consolidé par une énonciation où le jeu de réflexivité pronominale illustre une double dimension orale et chorale. La polyphonie est manifestée donc par ce qui est traditionnellement appelé discours rapporté ou représenté, c'est-à-dire « les divers modes de représentation dans une énonciation d'un autre acte d'énonciation » (Maingueneau, 2015 : 181). L'oralité se présente comme une mosaïque de voix superposées pour nous livrer, un à un, une frange de vérité autour des circonstances du crime. En témoigne ce schéma tabulaire indiquant la multiplicité des voix des personnages dans un même récit (*Le déterreur* 1973 : 3).

<i>Énonciateurs/ coénonciateurs</i>	<i>Énoncés correspondants</i>	<i>Énonciation</i>
Le narrateur (<i>déterreur</i>)	« J'ai mangé quelques morts que j'ai déterrés le soir même ».	Discours direct
Les gendarmes	« Ils rigolaient parce que, disaient-ils, un vieux comme moi ne mérite qu'une baffe retentissante ».	Discours indirect libre
La mégère	« C'est une mégère qui hait ma famille depuis belle lurette qui leur a dit que je me trouvais à la mosquée ».	Discours indirect
Le procureur de Dieu et du roi	« Mais voilà ce que j'ai répondu au procureur de Dieu et du roi qui m'a déjà condamné à mort ».	Discours narrativisé

Tableau1. Personnages et énoncés spécifiant leur discours représenté

La polyphonie énonciative indiquée par les exemples ci-dessus correspond pertinamment à la culture et à la tradition narrative orale, critère ancestral du Maroc d'autrefois, au sein duquel la pluralité des discours et des voix est une condition *sine qua none* pour garantir l'authenticité et la longévité du récit dans le temps, comme un discours légitimé par la *vox populi*. Selon Marc Gontard (1984 : 54) « il ne s'agit pas d'une polyphonie parfaitement ordonnée où chaque discours porte le nom de son

énonciateur [...] Chez Khair-Eddine, nous nous trouvons en face d'un grouillement de voix qui se défont mutuellement, perturbant l'exigence unitaire du récit, brouillant l'identité, confondant les espaces en un flux vociférant qui cherche à s'inscrire comme roman ». Si on se focalise sur l'emploi du discours indirect libre, on remarque que « le narrateur fait entendre la voix du peuple, mais c'est lui qui conserve la maîtrise du discours rapporté, bien intégré au récit ; le peuple peut ainsi inscrire son altérité langagière dans l'institution littéraire » (Maingueneau, 2004 : 196).

Autrement dit, cette altérité du langage est le reflet d'une réalité avouée, assumée et partagée par toute une communauté. Quelle que soit l'erreur commise par un individu, la société endosse une part de responsabilité, fût-elle culturelle, éducative, ou délictuelle. La dimension chorale permet d'observer cette altérité même dans ses retranchements les plus poussés, lorsqu'un problème d'éducation, une carence de culture, un rejet parental, une forme de violence génèrent des pulsions délétères chez certaines personnes, jusqu'à en faire de futures bombes à retardement.

4. Enonciation et dénonciation : précarité et gangstérisme politique

Dans l'extrait suivant, le discours est braqué sur la condition avilissante de l'émigration, en rapport avec la situation professionnelle précaire⁵ des émigrés. Le personnage central du récit était un travailleur dans une mine au nord de la France avant son crime et sa détention. Son quotidien était gangrené par le délabrement des bidonvilles, l'inconfort, et l'abrutissement policier.

Nous souffrions du froid [...] En hiver, nous vivions dans la neige boueuse [...] Les chiens étiés des environs assiégeaient ce merdier en quête de pitance [...] Les intellectuels et les pigistes trouvaient dare-dare d'autres chats à échauder. Le monde débordait de crimes variés et les journalistes s'en repaissaient à coups de télex et de colonnes où l'information se diluait dans un halo déliriel masquant les catastrophes et les massacres [...] Je les prenais alors pour des mouches vertes, légèrement bleutées, des mouches se disputant une charogne de chien ou de bouc (*Le déterreur* : 17).

L'énonciation prend dans ce texte la forme d'une dénonciation de la condition des immigrés et surtout de l'indifférence intrigante des intellectuels et des journalistes envers des problèmes sociaux. Percevant leur attitude comme une supercherie, voire un manque d'intégrité médiatique et culturelle, le narrateur métaphorise son discours en associant ces folliculaires et ses hommes de savoir à « des mouches vertes, légèrement bleutées, des mouches se disputant une charogne de chien ou de bouc » (*Le déterreur* :

⁵ Le terme de « précarité » est un néologisme qui désigne, selon le sociologue et philosophe Français Robert Castel (1933-2013), les travailleurs précaires comme une nouvelle classe sociale, dans ces dernières années de crises multiples (*cf.* Castel, 2007 : 416).

41). Le déterrement comme réflexe ou anomalie pulsionnelle n'est pas forcément suspendu au personnage central du récit, mais s'étend sur d'autres catégories de personnes comme celles des hommes de culture et de médias. Le jeu stylistique de gradation et la reprise significative du terme « mouches » traduit le tempérament colérique du narrateur qui évoque ces enterreurs-déterreurs de culture et de presse avec tension et dégoût, fustigeant par là toute forme de corruption et de médiocratie⁶ institutionnalisées, fondée sur l'injustice et le mensonge. Aussi, la dénonciation s'intensifie-t-elle en ciblant cette fois les hommes au pouvoir et les décideurs politiques qui selon le narrateur « avaient assis leur pouvoir sur des polices occultes qui remplaçaient la justice, l'ayant exclue, bannie et condamnée à ne se manifester que comme l'expression de leur propre volonté » (*Le déterreur* : 39). L'écrivain se glisse en coénonciateur pour s'en prendre au banditisme politique perpétré, d'après lui, par des mercenaires qui se sont extorqués un pouvoir immérité : « Ainsi firent leur apparition la corruption systématique, la délation, et le gangstérisme politique » (*Le déterreur* : 41).

Cette iniquité de pouvoir est illustrée dans l'extrait par un lexique antithétique séparant nantis en haut et manants en bas de l'échelle sociale. Citons quelques exemples : « fastes, cabanons, langouste, argent et alliance, méchouis dorés... » (*Le déterreur* : 41) en opposition à « merdeux, mijoteurs de troubles, agitateurs, malades d'une hypothétique révolution » (*Le déterreur* : 41). La tonalité orale monte d'un cran, dans le récit, pour nous rappeler les années ténébreuses du Maroc (1970-1980), années de plomb où l'instabilité sociopolitique a failli basculer le pays dans des voies infernales (coups d'état, procès dans les tribunaux militaires, incarcération à Tazmamart...)⁷. La nominalisation revêt notamment une valeur énumérative miroitant une oralité qui dénombre les procédures drastiques d'un pouvoir doté d'un bras de fer et d'un gant d'acier : « procès-bidons », « pistolets rouillés », « matraque », « tracts subversifs », « peines fixées d'avance » (*Le déterreur* : 41). L'énonciation-déterrement exhume l'itinéraire labyrinthique de ces accusés et resserre non seulement le récit mais également le sort fatidique des enterrés d'une justice aux mille et un rouages, à l'égard desquels le narrateur-déterreur tente une chance de réanimation, sinon archivistique, du moins littéraire.

⁶ Néologisme composé de « médiocre » et du suffixe [-cratie], innové par le sociologue Alain Denault, qui évoque dans l'ouvrage qui porte le même titre, la montée en puissance de la médiocrité et ses ravages sur tous les secteurs vitaux : « Aucune prise de la Bastille, rien de comparable à l'incendie du Reishtag [...] pourtant, l'assaut a bel et bien été lancé et couronné de succès [...]. Les médiocres ont pris le pouvoir » (cf. Deneault, 2015 : 221).

⁷ Tazmamart était un centre de détention secrète au Maroc dans les années de plomb (1970-1980). Situé dans le haut-Atlas, entre Errachidia et Midelt, plusieurs opposants politiques y avaient séjourné, dans des conditions critiques. Aujourd'hui, ces lieux sont devenus des lieux de mémoire historique.

5. Oralité et moralité : la non-personne et l'hybridité fonctionnelle comme miroir de la non-société

La reprise de la non personne incarnée par le pronom *on* dans ces exemples : « on organisait des procès-bidons [...] on les torturait [...] on exécutait » (*Le déterreur* : 68) renvoie à ces hommes d'ombre, qui tiennent les rênes du pouvoir dans toutes ses dimensions (constitutionnelles, législatives, exécutives, médiatiques). Cette indétermination énonciative est le constat d'une omerta politique qui commandait à cette période de l'histoire du Maroc, un « ordre assombri » comme le précise le narrateur (*Le déterreur* : 69), où le mot d'ordre était : silence ! Ça tourne mal. Le lecteur de ces extraits est amené par l'écrivain à se souvenir des affaires judiciaires non résolues durant ces années noires, fautes de preuves, de témoins oculaires, d'enquêtes, et de quête de vérité.

Le contexte de publication de l'œuvre en 1973 confirme le choix d'une scénographie énonciative désembrayée, impliquant en catimini, un lecteur empathique, et non un lecteur malveillant :

Un lecteur malintentionné me confondrait volontiers avec un vulgaire massacreur, tablant sur le fait que mon passé biffe et bifurque, stagne ou me perfore, mais un lecteur complice de mes malaises pourrait sans faillir endosser ma peau putréfiée et toutes mes blessures (*Le déterreur* : 44).

La lecture historique des années de plomb au Maroc, exige de la part du lecteur un degré élevé de subtilité et de conscience éthique pour faire le distinguo entre le juste et l'injuste, le vrai et le faux, le bien et le mal, une besogne lourde où beaucoup de gens n'y ont pas réussi :

Les terres nouvellement décolonisées étaient attribuées aux dignitaires les plus méritants. [...] Tout le pays tombait en ruines étincelant par-ci par-là de scolopendres savamment disposées autour des palais et des villas, mais personne ne s'y méprenait, cette rutilance criarde et abjecte était le symbole du martyr infligé au peuple (*Le déterreur* : 69).

Dans la même vision des choses, la mise à nu de la condition sociopolitique du Maroc des années 70 engendre deux conséquences majeures :

En premier lieu, la disparité sociale qui s'approfondit entre les riches et les pauvres. D'où une répartition inégale « des terres nouvellement décolonisées attribuées aux dignitaires les plus méritants » (*Le déterreur* : 68). Le contraste est marqué énonciativement par une double antithèse révélée par le déterreur « Tout le pays tombait en ruines [...]. Il y avait par-ci par-là des palais et des villas, cette rutilance criarde et abjecte » (*Le déterreur* : 68).

En second lieu, la prolifération d'un nombre assez alarmant de problèmes sociaux étalés au moyen d'une focalisation surplombante qui décompte les misères du

pays, aiguës par un regard incisif du narrateur qui semble prémonitoire et même anticipateur de la société d'aujourd'hui, toutes proportions gardées.

Le viol allait bon train, les villes sentaient la misère, le sperme, le stupre. La prière enveloppait tout cela comme pour le protéger des désordres épisodiques qui mettaient à feu et à sang les périphéries, les quartiers décrépits et les bidonvilles (*Le déterreur* : 69).

Dans ce passage, le narrateur s'interloque sur le degré de duplicité sociale et religieuse de certaines personnes qui masquent leurs bassesses et folies démoniaques par une prière quotidienne, alors que celle-ci devrait se répandre socialement en attitude citoyenne consolidée par les valeurs, le bon sens et la sagesse. Il en résulte un pays plongé dans l'instabilité, l'injustice et le chaos. Cela est indiqué dans le récit par le retour à l'anonymat, au moyen d'un désenbrayage énonciatif que voici :

On tondait les jeunes gens aux cheveux longs, on enchaînait les cadets mutins les taxant de drogués sanguinaires et d'irresponsables, on jetait dans les cachots et torturait les intellectuels et les lycéens diffuseurs de tracts subversifs, on tenait les femmes loin de toute activité sociale, on fermait les épiceries-buvettes interdisant ainsi la consommation de l'alcool aux chômeurs aigris, mais le whisky et le Champagne coulaient moelleusement dans le gosier des inquisiteurs et des juges, on s'endettait sans rien produire, les usines déposaient leurs bilans les unes après les autres, seuls prospéraient et proliféraient le tourisme de luxe, la luxure de classe, la haine du dépossédé, le mensonge et la répression (*Le déterreur* : 69).

Ainsi, le discours se profile au moyen d'une cascade pronominale indéterminée qui a un effet d'insistance masquée d'anonymat. Cette option énonciative énigmatique dénuée des absurdités de l'époque et rétrécit le spectre sociopolitique en une anarchie de sens, une mécanique de l'insignifiance. Le discours se dépersonnalise par cet usage pronominal indéfini du « on », à tel point que le sujet devient assujettissement sociétal enduré par les victimes d'un système dont personne ne doute la puissance et l'imprévisibilité. Toutefois, ce pouvoir de l'invisible-invincible est contrebalancé par une recrudescence visiblement immorale des vices, personnifiés par l'usage exclusif de l'adjectif adverbialisé « seuls » qui possède une hybridité fonctionnelle allant en parallèle avec à cette dépersonnalisation d'un système politique intraçable, indécryptable et insondable.

Somme toute, cette énonciation massivement désenbrayée acquiert une dimension orale pareille à celle des contes populaires où l'oralité avait pour finalité non seulement le divertissement du public, mais surtout l'alerte persuasive et la réflexion sur les défauts et incohérences de la condition humaine. L'oralité s'achève alors par une moralité.

6. Énonciation de l'éruption, écriture de la répulsion

Le narrateur-déterreur continue de déroger aux normes socioculturelles et à la bien-pensance en évoquant, non sans iconoclasie, la figure de son père. Le récit débute par une flagrance illustrée par une action verbale assassine : « Mon père hante pourtant mes rêves. Quand je le rencontre, je lui tire dessus » (*Le déterreur* : 49). Les allures de violence et de terreur qui timbrent cette énonciation narrative nous emmènent dans un monde onirique et apparemment inique, où l'image du père est à la fois paradoxale et fragmentaire. Si le conflit entre le père et le fils s'envenime de plus en plus par « un échange de balles qui dura presque un après-midi » (*Le déterreur* : 49), la tension et l'animosité y tiennent toute leur malignité : « Impossible de le tuer [...], il me persécute [...], lorsqu'il lui arrive malheur dans mes rêves, je pleure et le défends avec un acharnement sans précédent, mais dès que j'essaie de m'approcher de son corps, il s'éclipse et je m'éveille brutalement » (*Le déterreur* : 50).

Ce portrait antagonique révèle l'identité complexe du père ancestral, relativement parlant, ce marocain affligé par son double statut de père nourricier et père fossoyeur, injectant ses contradictions sur sa progéniture. La mise en scène énonciative installe une spatialité paratopique⁸ où les frontières entre le rêve et la réalité sont très ténues, où le jeu des couleurs est à lire en termes subliminaux. Le tableau pictural « gris-sale » se modifie en « rouge », « vert », et passe du « violet-noir » au « bleu » :

L'éclairage d'un rêve est toujours gris-sale, les couleurs d'immeubles, des gens, des végétaux et de la terre rase changent constamment, passant du rouge au vert et se dissolvant à mesure en violet-noir intégral, création féconde d'une ténèbre où le soleil n'a pas lieu d'être [...]. Non ! Cela n'est assurément dû qu'à ma mémoire réinventant le fleuve bleu muré de galets changeants vu quand j'avais huit ans (*Le déterreur* : 50).

Il est vrai que cette coloration convient à l'univers paratopique du rêve pour miroiter inversement l'insipidité du monde vécu, mais ce jeu de lumière s'apparente plus aux couleurs de l'oralité sous ses aspects traditionnels, formant une sorte d'« enflure paradigmatique du signe dont les connotations s'attachent au système sémiologique constitué par les couleurs » (Gontard, 1981 : 70), et représentant l'image d'une tannerie ou d'une tapisserie locale aux teintures chatoyantes, produites par des figures féminines tatouées, et dont les rides cachent les fissures d'une histoire enchaînée, les vestiges d'un pays ancré dans une civilisation en quête d'un perpétuel déterrement. Le festival fluorescent, partie intégrante de notre patrimoine oral et traditionnel (folklore,

⁸ La paratopie est un principe discursif de création dans les œuvres de littérature. Ce concept a été défini par Dominique Maingueneau comme étant pour un écrivain dans un champ littéraire « une négociation entre le lieu et le non-lieu [...] une appartenance parasitaire qui se nourrit de son impossible inclusion ». La paratopie revêt différentes formes : spatiale, temporelle, identitaire, linguistique, énonciative... (cf. Maingueneau, 2004 : 72).

fêtes, rites...) est également celui de l'écriture où toutes les couleurs sont mises en œuvre pour dépeindre une condition humaine des plus saisissantes. Cette dimension multicolore rapproche plus l'écriture d'une forme d'oralité et rappelle la période de l'enfance, en mettant l'accent sur le poids millénaire d'une mémoire tatouée⁹, avec tout ce qu'elle retient de sensé et de sensationnel, coulant ataviquement dans les veines de tout individu, en se pulsionnant de temps à autre sous des attitudes existentielles dans l'éducation, l'habitus, le tempérament, la vie tout court.

Le roman de Khair-Eddine est sporadiquement ponctué par une extorsion du langage « braquant sa haine latente contre l'ordre valétudinaire depuis des siècles » (*Le déterreur* : 72). À l'image d'un feu qui monte à la surface pour déverser son cratère flamboyant, le discours accapare les mots de la langue et les éjecte dans une oralité qui rompt les chaînes conventionnelles, brise les modes de conversation, pour déminer toutes les aberrations et oppressions multiples, car il n'y a rien de prophylactique pour guérir d'une langueur existentielle qu'une langue bien aguerrie, bien affûtée : « Toi te théâtralisant zoopsie arachnide ou soc ou sphex mal porté moi déjà mort oui très sulfurique...ne me réveillant qu'au jour d'une civilisation calamiteuse, ordurière qui manipule sa mort et celle du globe avec désinvolture » (*Le déterreur* : 72).

La langue de l'écrivain, dans ces deux acceptions organique et littéraire s'impose comme une propriété charnelle et sulfurique dans le récit. Nous avons l'impression que Khair-Eddine, en chair et en os, met toutes ses entrailles, son cœur, pour ne pas dire sa rancœur dans les mots de la littérature, en leur attribuant simultanément une force et une sensibilité particulières, le style adopté se ressource alors de deux écritures spécifiques, la première aux allures automatiques¹⁰, mais avec plus d'engagement, et la seconde, mallarméenne, meurtrière¹¹, fait de la production littéraire une saignée créatrice, « un temps poétique qui fait éclater le mot moins comme le lambeau d'un cryptogramme que comme une lumière, un vide, un meurtre, une liberté » (Barthes, 1953 : 59). Il est même des séquences textuelles où la langue s'effrite, implose, meurt pour renaître dans une forme nouvelle qui est dispersion et légèreté :

L'amitié sort de ma nuit, vieux poing terrasseur
 Mythe quand je fuis m'enferme ou m'assassine !
 Quand je bosselle le jour et lui imprime
 Une torsion nouvelle !
 [...] Le moment viendra où parler de

⁹ Nous empruntons le titre du roman incontournable de l'écrivain marocain Abdelkébir Khatibi (1938-2009), publié en 1984.

¹⁰ Allusion au mouvement poétique et artistique des écrivains surréaliste de l'entre-deux-guerres (vers 1924).

¹¹ L'écriture de Stéphane Mallarmé (1842-1898) est jugée meurtrière, suicidaire du point de vue de Roland Barthes (1984 : 59) qui dit ceci : « Mallarmé, sorte de Hamlet de l'écriture, exprime bien ce moment fragile de l'Histoire, où le langage littéraire ne se soutient que pour mieux chanter sa nécessité de mourir ».

L'oiseau sera facile !
 À travers lui et par lui nous
 Anéantirons le mythe d'anges
 Halant ma mort contre et envers
 L'ennui qui porte ton ailleurs hypothétique ! (*Le déterreur* : 46-47)

Dans ces deux derniers exemples, la ponctuation, la structure, le lexique et la prosodie se métamorphosent jusqu'à en devenir une rhapsodie musicale où les paroles atteignent un degré stratosphérique d'oralité, d'engagement et de virulence dans le message à décoder. Nous pouvons expliquer l'absence de signes de ponctuation par le souci d'aérer énonciativement le discours ; on dirait un vomissement de parole libérée de toute contrainte typographique, mais retenant toute la haine et la fureur d'un écrivain contre l'irréductible insupport du monde et des êtres. Cette exclusion typographique amorce « un débit chaotique, une incohérence grammaticale d'une parole fébrile acculée par l'évidence et tenaillée par l'urgence » (Gontard, 1984 : 33). Notons aussi cet exemple : « Je suis la roche la plus striée, la plus marquée par ce temps que tu as tendance à nier, pulvériser, cette fine légende inscrite sur la poussière de ton chemin et que tu ne peux même pas égrener, comptabiliser, réduire à tes visions ou seulement dissiper » (*Le déterreur* : 72).

Toutefois, la ponctuation réapparaît dans d'autres séquences rhapsodiques pour forcer le trait sur les dysfonctionnements qui empêchent un pays d'aller en avant. Le style haché des énoncés rapproche le discours d'une forme d'oralité artistique qui est le *slam*¹², cette poésie en mouvement que la typographie et le rythme font entendre comme une musique de contestation et de révolte comme dans cet exemple : « Lèpres, sapes, nèpes rutilant t'arrosant non plus de sperme (ils n'en ont plus) mais de stupre, t'emmaillotant dans une rigolade sanglante qui creuse sous ton rire une chaîne artificielle d'évacuation » (*Le déterreur* : 73).

Dans le même sens, nous nous arrêtons sur une double perspective énonciative dans le roman de Khair-Eddine, l'une est plus allitérative que paronymique « lèpres », « nèpes », « stupre », « sperme » (*Le déterreur* : 66) et l'autre partiellement anagrammique dans la mesure où le positionnement des mêmes lettres dans des mots différents crée une certaine dynamique lexicale : « clopinant », « rampant », « reptation », « crapuleries », « rapines », « terreur », « décryptent » (*Le déterreur* : 66). Ces deux techniques rhétoriques réifient le discours, l'authentifient de plus en plus en lui conférant une sonorité, un tonus et une charge lexicale qui font passer le message énoncé avec puissance et pertinence. Notons surtout le caractère bisyllabique des unités à la suite, séparées par une virgule, ce qui génère un effet d'alternance et de rythme très

¹² L'origine du mot vient de *Uptownpoetryslam*, une scène artistique et musicale hebdomadaire apparue en 1986 et organisée par une troupe américaine dirigée par Marc Smith, un meneur de la troupe de poètes le *Chicago Poetry Ensemble*. (cf. <http://www.ligueslamdefrance.fr> > *slam* poésie en France et francophonie).

particulières : « Ils se font cravater, coffrer, défriquer, mandat-bordel-loyer...N'ont rien que leurs muscles plus légers qu'une paillette de savon...Transportent le Sahara dans leurs yeux, rides, ourlets, palabres, crachats verts, coïts, désespoirs » (*Le déterreur* : 75).

La poésie orale mobilise tout le système énonciatif pour faire du Slam une critique géopolitique envers certains décideurs et responsables qui exploitent, selon Khair-Eddine, les richesses et ressources du continent africain depuis des siècles, dans l'indifférence et l'absurdité totales : « Z'ont l'Mali, l'Niger, l'radium, l'cobalt, des dattes, des rois, l'pétrole, l'uranium, des diams, l'fer, l'poisson-mercuré, des gazelles, des chacals, des hyènes au pouvoir et des hyènes clandestines, des épousailles polygamiques, des armes, des haines, z'ils pourrissent, dépoétisent ciel-sol-sang, te reste plus qu'à clamecer, pote ! » (*Le déterreur* : 75).

Encore une fois, l'énonciation met en veille ses embrayeurs et active son mode numératif très révélateur du nombre de failles et d'injustices subies par la population. Tout se déboussole, se désosse, se détériore, se déréalise et se « dépoétise » (*Le déterreur* : 75) dans cette Afrique millénaire, sacrificielle qui ressuscite toujours malgré l'énormité des crises qu'elle connaît de part et d'autres ; il nous semble alors que l'écrivain s'érige dans cette dernière séquence qui reste toujours d'actualité, comme le défenseur des sans voix, le porte-parole d'une communauté de démunis, « vagabonds, parias, refusés, malnourris » (*Le déterreur* : 76) dépossédés de leurs richesses et leurs raisons d'être dans le terroir africain et peut-être ailleurs.

7. Khair-Eddine : un desperado contre l'anarchie du monde et du sens

Dans cet extrait final, le narrateur déverse toute sa rage existentielle contre la ville et ses habitants. Telle une éruption volcanique, l'énonciation rebondit de nouveau dans le texte selon des modalités stylistiques (allégorie, métonymie, énumération...) et syntaxiques (enchâssement et subordination) :

Je te hais, je te démolis dans mes rêves, ville, je t'abattraï !
 [...] Derrière lui, la ville avec ses bruits, ses manigances, ses vices, ses flics, ses ruptures, sa nauséuse et lamentable exhibition, son administration miteuse craquelant, ses prisons où l'on torture les enseignants et les étudiants, ses minarets qui ne sont même pas des œuvres d'art, ses alcooliques-voleurs-à-la-tire, ses prostituées que tabassent dans la rue en pleine affluence les chabakounis¹³ sadiques.[...]
 Le ciel était chargé de nuages, la ville abandonnée, la mort égorgée sur cette aire immense dont lui avait parlé sa grand-mère (*Le déterreur* : 115).

¹³ Dans l'arabe dialectal marocain, un *chabakouni* est un agent des forces auxiliaires au sein du dispositif de sécurité nationale.

Premièrement, la symbolique métonymique de la ville convertit le récit en discours, à partir duquel la belligérance, la haine et l'exécration du narrateur-énonciateur envers la cité atteint son paroxysme ; d'où cette gradation à valeur dépréciative : « ville détestée, je te hais, je te démolis, je t'abattraï » (*Le déterreur* : 114). On voit donc comment l'empreinte de la subjectivité débouche dans le texte sur la construction d'un éthos, par le biais duquel le locuteur se voit victime écrasée par un environnement implacable, rappelant cette citation de Ruth Amossy (2010 : 108), « quelles que soient ses déterminations et ses marges de liberté, l'image de soi se dégage tout d'abord des traces de présence que le locuteur, délibérément ou non, laisse dans son discours ».

Dans cette même optique, le narrateur déclame l'asphyxiante insalubrité des habitations où la ville est « ceinturée de bidonvilles qui flambent trois ou quatre fois l'an », où les *Médinas*¹⁴ périssent, pourrissent « balbutiant dans la mouise, ruisselant d'urine » (*Le déterreur* : 115).

Le narrateur anticipe déjà un constat : la ville n'est que le reflet des mentalités de ses habitants, l'architecture entre autres n'est qu'une « *anarchie-tecture* »¹⁵ d'une réalité difficile à digérer. Le véritable mal dans ces cités, c'est la cécité de ses gens, et un manque énorme de long-termisme, et de visibilité. L'allégorie ogresque de la ville se répercute dans différentes situations problématiques. L'énonciation prend la forme d'une rafale d'épisodes inquiétants, écœurants même, d'une société marocaine en chute libre. La structure syntaxique (Sujet « la ville » et ses compléments de noms : « bruits – manigances – exhibition - prison - prostituées » (*Le déterreur* : 115) est drôlement significative, dans la mesure où cette construction phrastique associe ces descriptions à un même référent, celui de la cité. Par conséquent, cet enchaînement syntaxique est le reflet de la complexité de la vie urbaine par rapport à une population qui en paie le prix cher, ce qui laisse entrevoir des malformations qu'il est quasiment impossible d'arrêter ni de réduire. Cette accumulation énumérative, ce mimétisme à forme tentaculaire est la parfaite illustration de l'oralité narrative qui pointe du doigt tous les travers de la société, y crève tous les abcès, et secoue les consciences populaires pour espérer trouver des solutions et remédier à ces maux.

Le narrateur passe alors pour un mitrailleur, un flingueur-énonciateur qui tire sur tout ce qui bouge, voulant éliminer par la force des mots, par la violence du texte le tapage de la ville, ses rouages, ses engrenages, sa laideur, sa corruption, sa criminalité : « La ville des bourgeois irréductibles et des étudiants récalcitrants, la ville quoi ! Ceinturée de bidonvilles [...] maudissant le ciel, la terre et l'eau ! Les *Carrières-Centrales* ! Les *Carrières-Décentrées* » (*Le déterreur* : 115). Khair-Eddine se transforme alors

¹⁴ Mot de l'arabe marocain qui signifie 'ville'.

¹⁵ Nous avons pensé sans effronterie combiner deux mots : *anarchie* et *architecture* pour dire que dans certaines situations nous avons l'impression qu'un aspect ou un cadre général est bien structuré, alors qu'il est rongé intrinsèquement par l'aléatoire et le chaotique, le cas de la ville décrite par le narrateur.

dans l'inconscient littéraire de ses lecteurs en *desperado*¹⁶, ou en sicaire pour exécuter l'Histoire qui continue d'avorter la misère, la prostitution, les traîtres, les incompetents, la superstition, les inégalités, le dogmatisme, la bureaucratie, la censure et la noirceur de l'époque.

Par cette stratégie de matraquage et d'exemplification discursifs, l'énonciation se fusionne avec l'oralité et rapproche davantage le récit au lecteur-énonciateur, ce qui est un moyen de didactiser le discours, de le simplifier malgré sa complexité, pour que la finalité du message ne soit pas perçue comme un terrible fardeau, mais comme une gageure qu'il faudra tenir, un défi majeur que tout lecteur bien-intentionné devra lancer contre la ténébreuse insolence des gens, et l'absurdité du monde, pour un projet citoyen d'éthique et d'esthétique, pour une ville intègre et impartiale où chacun se taille une place de dignité et de respect des différences, une ville où chacun se plaît à vivre avec ses sensibilités, ses chances, ses peurs, ses promesses, dans une culture de contribution, et de coexistence pérennes :

Tout ce que j'ai dit relève de l'élucubration, de l'hystérie et du rêve mal dirigé. Dans quelques heures, je serai détaché de ce monde ; la mort me réserve peut-être autre chose. Je suis un tout petit peu croyant, c'est pourquoi je n'ose pas médire sur l'au-delà. Je les entends déjà, nous nous reverrons sans doute quelque part sur une autre nappe de gaz solidifiée, vivants. Je vous salue bien (*Le déterreur* : 116).

Le récit s'achève par cet aveu énigmatique sur la véracité des faits décrits et relatés par le narrateur. Plus proche de la sphère de la mort que de la vie, le déterreur se positionne de nouveau dans un endroit paratopique, une sorte de *Horlà*¹⁷ qui intensifie le dédoublement, façonne le récit de fond en comble, creuse le fossé entre les tandems réalité-rêverie, enterrement-déterrement, supralangue-infralangue, écriture-oraliture. Cette cohabitation des contraires va de pair avec la définition donnée par l'écrivain dans les derniers chapitres du roman, au sujet du dédoublement : « Le dédoublement n'est pas une projection, pas un rêve hors de soi s'associant au corps qui le secrète, mais la mort et les vies simultanées d'un corps conscient vivant dans la transparence et la putréfaction dont je subis l'image et la dislocation en même temps que tombent les oripeaux dont on t'a affublé » (*Le déterreur* : 81).

¹⁶ « Desperado » est un mot espagnol qui signifie un 'hors-la-loi, prêt à tout, qui n'a plus rien à perdre' (cf. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/desperado>).

¹⁷ Néologisme pensé par l'écrivain français Guy de Maupassant (1850-1893). Ce mot composé paradoxalement de la préposition « hors » et de l'adverbe de lieu « là » est le titre d'une nouvelle fantastique publiée en 1887. Cette cohabitation des contraires rejoint le concept de paratopie énonciative et révèle les antagonismes incarnés par le dédoublement du personnage et le déchirement dans l'écriture khair-eddinienne.

8. Conclusion

L'étude du roman de Khair-Eddine est une possibilité parmi tant d'autres, qui permet de comprendre la spécificité de son style et de son écriture accordant à l'oralité une place majeure amplifiée par la dimension énonciative. En effet, l'énonciation est l'une des perspectives qui fait prévaloir le discours littéraire comme un discours constituant, autosuffisant, avec ses propres normes, conventions et règles de réinvestissement. Roland Barthes (1984 : 66) confirme cet impact énonciatif dans le discours de littérature en disant ceci :

Linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme « je » n'est autre que celui qui dit « je » : le langage connaît un « sujet », non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage, c'est-à-dire à l'épuiser.

En tout cas, cet écrivain marocain a réussi à épuiser l'énonciation jusqu'au déchirement pour doter son style et sa plume d'une « phosphorescence inexpugnable » (Khair-Eddine, 1976 : 47). La mécanique énonciative avec ses moyens stylistiques, syntaxiques, lexicaux entre autres la paratopie, la polyphonie, la poésie en slam, les registres de langue, la ponctuation, et le discours représenté, ont permis à l'écrivain de dire son texte avec plus d'aération, d'expressivité, et d'originalité langagières. La déterminante discursive convertit donc le texte de littérature en une scène d'énonciation, et rapproche plus le lecteur de l'œuvre en tant qu'interactant, coénonciateur, et même un des personnages-clés du roman.

Par ailleurs, l'étude énonciative du *déterreur* de Khair-Eddine est un éclairage sur la particularité et la puissance de son œuvre. L'écriture à dimension impulsive, volcanique, septentrionale est le mercure du tempérament de l'époque où cette œuvre a été contextualisée. Il s'agit d'une écriture tectonique où les plaques textuelle, thématique, énonciative éjectent des doses de virilité, de vérité qui se font sentir dans le texte avec des effluves du terroir du sud et un arrière-goût de rusticité, de pureté et de révolte viscérale accentuée par une sorte de dédoublement chronique, une passation de pouvoirs entre texte et intertexte, langage et « antilangage » (Halliday, 1978 : 164), scripturalité et oralité. Ce binarisme n'est peut-être tout de même que la manifestation la plus naturelle de notre condition humaine, avec sa sagesse et sa répugnance.

Enfin, l'étude de cette œuvre littéraire est une célébration carnavalesque de l'oralité, un hommage à une histoire, un patrimoine riche en couleurs, en senteurs, en profondeur, en valeurs que d'aucuns veulent enterrer, noircir, décrédibiliser par tous les moyens. Pour un écrivain qui n'a que sa plume et ses noèmes, l'écriture est une manière d'exhumer de l'oubli et du mensonge un héritage civilisationnel, de ressusciter une histoire injustement confisquée pour une raison ou une autre. Enfin, le roman de Khair-Eddine se présente comme une tentative de déterrement fuyant le déluge d'une mort orchestrée, une arche d'alliance d'une société marocaine jadis en quête

d'évolution, car une communauté ne peut s'agrandir que par un retour savant à l'essence même de sa culture orale et écrite, à l'intériorisation des valeurs antiques, et surtout la contribution à une modernité noble et sereine, qui revitalise sa mémoire, son passé, redynamise ses aspirations au cœur d'une fluorescence éthique et d'une identité plurielle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMOSSY, Ruth (2010) : *La présentation de soi, éthos et identité verbale*. Paris, Presses universitaires de France.
- BARTHES, Roland (1953) : *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1984) : *Le bruissement de la langue*. Paris, Seuil.
- CASTEL, Robert (2007) : « Au-delà du salariat ou en deçà de l'emploi ? L'institutionnalisation du précarité ? », in Serge Paugam (dir.) *Repenser la solidarité : l'apport des sciences sociales*. Paris, Presses universitaires de France, 416-433.
- DENEULT, Alain (2015) : *La médiocratie*. Montréal, Lux.
- DUMAS, Pierre-Raymond (1984) : « Interview sur le concept d'oralité accordé à Pierre-Raymond par le docteur Ernest Mirville ». *Conjonctions*, 5, 161-162.
- GONTARD Marc (1984) : *La violence du texte*. Paris, L'Harmattan.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood (1978) : « Antilanguages », in *Language as social Semiotic*. Londres, E. Arnold, 164-182.
- KHAIR-EDDINE Mohammed (1968) : « Interview ». *Algérie-Actualités* (Hebdo), 135, 19 mai.
- KHAIR-EDDINE Mohammed (1973) : *Le déterreur*. Paris, Seuil.
- KHAIR-EDDINE Mohammed (1976) : *Une odeur de mantèque*. Paris, Seuil.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004) : *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- MAINGUENEAU, Dominique (2015) : *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris, Armand Colin.
- TENÈZE, Marie-Louise (1969) : « Introduction à l'étude de la littérature orale : Le conte ». *Annales, Histoire, Sciences sociales*, 24 : 5, 1104-1120.