

REVUE INTERNATIONALE D'ART ET D'ARTOLOGIE



NUMÉRO 4. DÉCEMBRE 2020
sous la direction de Tayeb BOUDERBALA

REVUE INTERNATIONALE D'ART ET D'ARTOLOGIE

La Revue internationale d'art et d'artologie est une revue en ligne qui est hébergée par le site «effet-de-vie.org».

Son ambition est la quête d'une définition mondiale de l'art. Elle publie ses articles en langue originale avec des résumés en anglais et en français.

Publication semestrielle. ISSN: 2491-6366

Revue fondée par:

Marc-Mathieu Münch, professeur émérite à l'Université de Lorraine (France),

Helena Bonito Couto Pereira, professeure à l'Université Presbytérienne Mackenzie (Brésil),

*François Guiyoba, professeur à l'ENS de Yaoundé (Cameroun),
Tayeb Bouderbala, professeur à l'Université de Batna 1 (Algérie).*

Le comité scientifique comprend des chercheurs, des créateurs et des interprètes de toutes les disciplines.

SOMMAIRE

<i>Présentation du numéro: (français)</i>	3
<i>Preview of Issue: (english)</i>	6
I - ARTICLES DE FOND	
1. Tayeb Bouderbala: Réécriture de l'histoire et du mythe dans Nedjma de Kateb Yacine	9
2. Aziza Benzid et Zineb Moustiri: Les jeux des transferts culturels dans la littérature algérienne francophone entre le centre et la périphérie	42
3. Agnès Felten: Mythes féminins et Voix des femmes au prisme de l'effet de vie dans l'œuvre d'Assia Djébar	62
4. Rachida Kalfat: Musique et Philo-Sophia, une coalescence dans la pensée augustinienne	80
5. Mohamed Naoui: Traduction des textes sacrés arabes: A la recherche du sens perdu des mots	107
6. Saïd Saïdi: Ouverture téatologique et construction du non sens: quelque stratégie scripturale de l'enfant terrible de la littérature algérienne	141
II - COMPTES RENDUS	
1. Marc-Mathieu Münch: Compte rendu de Jean Ehret, «Spiritualität als interaktives Beziehungsgeschehen von Gott, Welt und Ich»	149
2. Marie-Antoinette Bissay: Sur un piano de paille. Variations Goldberg avec cri. Michèle Finck (Arfuyen, Paris, 2020)	153
3. Marie-Antoinette Bissay: Le Travail photographique de Jean-Jacques Gonzales. Jérôme Thélot	161
4. Azedine Bouaraara: Yasmina Khadra, Ce que le mirage doit à l'oasis (Paris, Flammarion, 2017)	166
III – COMITE SCIENTIFIQUE	174
IV - INDEX DES AUTEURS	179

Présentation du No 4

Avec ce nouveau numéro de la *Revue internationale d'Art et d'Artologie* commence une nouvelle aventure de l'intelligence et de l'esprit. La théorie münchénne de l'invariant de l'effet de vie et de ses corollaires se trouve ici transplantée dans l'aire arabo-musulmane, avec tout ce que cela implique comme traversée, interculturalité et le «tout-monde», selon l'expression programmatique d'Edouard Glissant.

Sur les décombres des anciennes théories de l'art et de la littérature relatives à la mimésis, à l'expression, au reflet et aux illusions du réel, s'élabore une nouvelle théorie qui réhabilite le sujet, l'histoire, le Verbe et le pouvoir démiurgique de l'art dans une perspective unitaire, anthropologique et humaniste, intégrant dans sa dialectique la triple détermination de toute communication esthétique, à savoir, l'artiste, l'objet et le récepteur. C'est ce triangle vital et agissant à des différents niveaux qui assure la survie, la pérennité, et le devenir de l'œuvre d'art. Un célèbre critique pense que la littérature nous aide à vivre. Quant à nous, nous pensons que la vocation de la littérature est plus que cela : elle nous fait vivre, car elle est consubstantielle à la condition humaine.

Cette théorie avance et progresse continuellement, en Europe, en Afrique, en Amérique latine et connaît actuellement une audience prometteuse dans le Monde arabe.

C'est à la lumière de cette artologie qui incarne pour nous un rêve pour fonder une science humaine future de l'art que nous avons esquissé quelques jalons et dessiné quelques horizons. Et c'est dans cette perspective que les contributions interrogent l'art et l'écriture dans ce qu'ils ont de spécifique et d'universel (l'uni-diversité) à travers une vision qui conjugue tout à la fois la pluralité du beau et la singularité de l'art. Ces interrogations rejoignent directement ou indirectement, explicitement ou implicitement ces grands défis de l'esprit qui sont liés à la nature de l'art, à son fonctionnement, et à sa valeur ; autant de questionnements intrinsèquement liés à l'homo Artis et à l'existence humaine.

La première contribution, celle de Tayeb Bouderbala, tente d'examiner le rapport histoire/ mythe dans le roman *Nedjma* de Kateb Yacine. On y découvre une réécriture de l'histoire qui déconstruit l'histoire traditionnelle, introduit l'historicité des exclus pour exprimer la naissance tragique à l'histoire d'une génération et d'une communauté nationale. Dans

PRÉSENTATION DE LA REVUE

ce roman, l'écrivain réactive tous les mythes universels pour réhabiliter les mythes fondateurs générateurs d'identités et d'individualisation. L'écriture s'impose alors comme une écriture fusionnelle, monumentale et totale, théâtralisant l'effet de vie, tant en amont qu'en aval, grâce à une démarche osiriaque qui ouvre l'imaginaire sur tous les possibles.

Aziza Benzid et Zineb Moustiri explorent un thème particulièrement riche et aporétique, celui de la dialectique centre/périphérie qui sous-tend le rapport entre la littérature algérienne de langue française et la littérature française (Métropole). A ce rapport de dépendance, les deux auteures lui opposent la notion dynamique de transfert culturel qui introduit d'autres paradigmes et transcendent la contradiction originelle. Ce concept permet la réappropriation des modèles étrangers, leur assimilation puis leur dépassement, une mise à mort de l'Œdipe en quelque sorte. Ceci débouche tout naturellement sur le rêve d'une « littérature-monde », totalement libérée des modèles castrateurs (de l'effet de l'art aliéné à l'effet de vie salvateur) et ouverte sur des virtualités illimitées.

Agnès Felten choisit d'étudier quatre œuvres représentatives du parcours littéraire d'Assia Djebar. Il s'agit d'un cycle focalisé essentiellement sur la figure féminine avec ses différentes métamorphoses et significations. Le corps féminin comme le corps du texte sont théâtralisés et investis d'une riche symbolique qui réactive les mythes universels féminins et dessine les contours d'une œuvre d'art porteuse d'un destin singulier : « La femme est l'avenir de l'homme » dirait le grand poète Aragon. Et c'est toute la leçon de l'effet de vie qui est illustrée.

Rachid Kaflat examine la féconde convergence de la musique et de la philosophie chez le grand penseur Saint Augustin à travers une approche transversale et interdisciplinaire. Elle montre avec ingéniosité cette coalescence ontologique qui a toujours hanté la pensée augustinienne dans son exigence de vérité. La musique en tant qu'origine du monde féconde l'être, l'existence et l'esprit. L'effet de vie s'en trouve ainsi amplifié et démultiplié. L'immense rayonnement de la pensée augustinienne durant tout le Moyen Age et même au-delà, révèle cette aura incommensurable, inscrite dans les invariants et les universaux qui brassent dans un seul et même creuset poésie, musique, mystique et philosophie. Sa réflexion se présente ainsi comme une sorte d'archéologie du savoir qui éclaire et promeut des élargissements qui fondent une vision planétaire.

Mohmed Naoui se mesure à un défi de taille : la problématique de la traduction des textes sacrés arabes. Un grand défi qu'il a tenté de relever en explorant toutes les ressources liées de la traductologie, tout en

PRÉSENTATION DE LA REVUE

reconnaissant les apories liées à l'exégèse et à la démarche herméneutique de ces textes qui s'inscrivent dans l'histoire tout en la transcendant.

Said Saïdi focalise sa réflexion sur l'incipit dans *Les 1001 années de la nostalgie* de Rachid Boudjedra, en examinant la question de l'«ouverture téatologique et construction du sens». Il montre, argumentation à l'appui, que le jaillissement fulgurant de l'incipit annonce l'irruption de l'histoire, la naissance de l'écrivain et programme des enjeux et des stratégies que l'écriture doit problématiser en jouant sur les possibles et les impossibles du sens. L'incipit introduit dans ce roman le personnage tel que seul l'art sait et peut créer, compte tenu de son pouvoir démiurgique infini. Et c'est toute l'aventure de l'écriture qui est posée et portée à ses ultimes questionnements.

Le numéro s'achève dans l'apothéose. En effet, quatre comptes rendus particulièrement riches et variés illustrent magistralement l'idée munchéenne de pluriel du beau et de la singularité de l'art, à travers une démarche intermédiaire: la vocation spirituelle de l'art, l'art photographique, la musique du piano, et l'imaginaire du désert qui convergent vers ce rêve insensé et insolite d'un art total, aux multiples expressions.

Preview of Issue No 4

With this new issue of **The *International Journal of Art and Artology***, a new adventure of intelligence and spirit begins. The Munchean theory of invariants and its corollaries, in particular, the effect of life, is transplanted here in the Arab-Muslim area, with all what involves crossing, interculturality and the 'all-world', according to the programmatic expression of Edouard Glissant.

On the rubble of the ancient theories of art and literature related to mimesis, expression and illusion of reality, a new theory that rehabilitates the subject, the history, the verb and the demiurgic power of art in a unitary, humanistic and anthropological perspective is developed, incorporating in its dialectic the triple determination of all aesthetic communication, namely, the artist, the object and the receiver. It is this vital triangle acting at different levels that ensures survival, sustainability, future and artwork. A famous critic thinks that literature helps us to live. However, we believe that the vocation of literature is more than this: it makes us live, because it is consubstantial to the human condition.

This theory is constantly advancing and progressing in Europe, Africa and Latin America, and is currently attracting a promising audience in the Arab world.

It is in the light of this artology which represents for us a dream to found a future human science of art that we have sketched some milestones and some horizon. In this perspective, contributions question the art and the writing in what they have as specific and universal (the uni-diversity) through a vision that combines both the plurality of beauty and the singularity of art. These questions join directly or indirectly, explicitly or implicitly these great challenges of the mind which are linked to the nature of art, its function, its value, many questions consubstantial to Homo Artis and the human condition.

The first contribution, that of Tayeb Bouderbala, attempts to examine the historical/ myth relationship in Kateb Yacine's novel of Nedjma. It reveals a rewriting of history that deconstructs the traditional history, introduces the historicity of the excluded to express the tragic birth to the history of a generation, a national community and an entire humanity. In this novel, the writer reactivates all the universal myths to rehabilitate the founding myths that generate identity and individualization. The writing, then, imposes itself as a fusional, monumental and a total writing,

theatricalizing the effect of life, both upstream and downstream, thanks to an Osirian approach that opens the imaginary to all possibilities.

Aziza Benzid and Zineb Moustiri explore a rich and an aporetic theme, that of the center/periphery dialectic which underlies the relationship between Algerian literature written in French and French literature (Metropolis). The two authors oppose this dependence relationship to the dynamic notion of cultural transfer which introduces other paradigms and transcends the original contradiction. This concept allows the reappropriation of foreign models, their assimilation and then their transcendence, a sort of a murder of Oedipus. This naturally leads to the dream of a "world literature", completely free of castrating models (from the alienated art effect to the life saving effect) and open to unlimited virtualities.

Agnès Felten selects to study four representative works from Assia Djebar's literary journey. It is a cycle that focuses primarily on the female figure with its different metamorphoses and significations. Both the female body and the body of the text are theatricalized and invested with a rich symbolism which reactivates the universal feminine myths and draws the features of a work of art carrying a singular destiny: "Woman is the future of 'man' would say the great poet.

Rachid Kaflat examines the convergence of music and philosophy in the great thinker Saint Augustine through a transversal and an interdisciplinary approach. She ingeniously shows this ontological coalescence which has always haunted Augustinian thought for his demand of truth. The music as the origin of the world fertilizes the being, the existence and the mind. Thus, the effect of life is amplified and multiplied. The immense influence of the Augustinian thought throughout the middle Ages and even beyond reveals this immeasurable aura, inscribed in the invariants and universals that brew in one and the same melting pot poetry, music, mysticism and philosophy. His reflection is presented as a kind of archaeology of knowledge that sheds light on and promotes enlargements that underpin a planetary vision.

Mohmed Naoui faces a major challenge: the problem of the translation of Sacred Arabic texts. A great challenge that he tried to raise by exploring all the resources that are relevant to translation studies, and recognizing the aporias linked to exegesis and the hermeneutical approach of these texts, which are part of history, while transcending it.

Said Saïdi studies the incipit in Rachid Boudjedra's 1001 years of nostalgia, by examining the question of "teratological openness and

construction of meaning." He shows, using supporting arguments, that the dazzling outburst of the incipit announces the irruption of history, the birth of the writer and programs the issues and the strategies that writing must problematize by playing on the possible and the impossible of meaning. And it is the whole adventure of writing that is posed and brought to its ultimate questioning.

The issue ends in apotheosis. In fact, four rich and varied reviews masterfully illustrate the Munchean idea of the plurality of the beauty and the singularity of art through an intermediary approach: the spiritual vocation of art, the art of photography, the music of piano, and the imaginary of the desert converge towards this senseless dream of a total art, with multiple expressions and consubstantial to the human condition.

Réécriture de l'histoire et du mythe dans Nedjma de Kateb Yacine

Tayeb Bouderbala

Professeur à l'Université de Batna1. Algérie.

Email: tayebouderbala@yahoo.fr

Résumé :

L'étude aborde la problématique de la réécriture de l'histoire et du mythe dans Nedjma de Kateb Yacine (roman publié en 1956), à la lumière de la théorie de l'effet de vie. Le roman déconstruit le discours colonial sur l'histoire et propose une autre histoire : celle des exclus et des opprimés. Ainsi, émerge la "véritable" histoire de l'Algérie depuis les temps immémoriaux jusqu'aux temps modernes, à travers une chevauchée dans le temps et dans l'espace. La violence de l'histoire imprime à l'écriture une forme circulaire qui reflète un pathos obsessionnel et une blessure originelle. D'où la fixation de l'éternel retour. Les béances et les silences de l'histoire sont remplis par le mythe qui acquiert ici une valeur anthropologique, thérapeutique et historicisante. Mythe et histoire sont intrinsèquement liés. Dans cette quête obsessionnelle de l'identité et des origines, le mythe permet de souder le groupe face à l'adversité et comme, par instinct de survie, évacue le colonisateur de l'histoire. Le mythe des origines exalte les figures de l'ancêtre tribale, de l'ancêtre national et des cités glorieuses. Nedjma qui donne son nom au titre du roman accède à la dignité des mythes universels. Symbole de l'Algérie, elle incarne la figure de la femme fatale et de la femme faite

adversité. Elle connote les valeurs négatives, en contradiction totale avec les mythes de la fertilité, et de la régénération. Mais le mythe change de signification lorsque Nedjma fut restituée à la tribu par le nègre pour réintégrer la terre promise et féconder l'arbre généalogique de la nation en devenir. Ainsi, le mythe s'évanouit pour permettre la naissance tragique à l'histoire. Mais le mythe, tel le Phénix, renaît toujours de ses cendres, se métamorphose et inaugure une nouvelle aventure. Pour les épigones, Kateb Yacine devient un nouveau mythe fondateur. La permanence du mythe montre qu'il est consubstantiel à la condition humaine et qu'il n'ya pas de littérature sans muthos, ne serait-ce que sous forme de trace.

Mots clés: Réécriture. Histoire. Mythe. Nedjma. Kateb Yacine. Algérie

Abstract

The present study tackles the issue of the rewriting of history in the novel of Nedjma of Kateb Yacine, published in 1956, in the light of the theory of the effect of life. The novel deconstructs the colonial discourse on history and proposes another one: that of the excluded and the oppressed. Thus, the true history of Algeria emerges from immemorial times to modern times, through a spatial and a diachronic

Tayeb Bouderbala: Réécriture de l'histoire et du mythe dans Nedjma de Kateb Yacine

journey. The violence of history prints a circular form on the writing which reflects an obsessive pathos and an original injury, hence, the fixation of the eternal return. The gaps and the silences of history are filled by the myth that gains an anthropological, therapeutic and historicizing value. Myth and history are intrinsically linked. In this obsessive quest for identity and origins, the myth binds the group together in the face of adversity, and evacuates the colonizer from history by survival instinct. The myth of the origins glorifies the figures of the tribal ancestor, the national ancestor and the glorious cities. Nedjma, in this novel, gains the dignity of universal myths. This symbol of Algeria embodies the figure of the fatal woman and the woman of adversity. But the meaning of the myth changes when Nedjma was returned to the tribe by the Negro to fertilize the genealogic tree of the nation. Hence, the myth vanishes to allow the tragic birth of history. But the myth, like the Phoenix, is resurrected from its ashes, metamorphosed, and inaugurates a new adventure. For the epigones, Kateb Yacine becomes a new founding myth. Finally, the myth is substantial to the human condition, and that there is no literature without muthos, at least in the form of trace.

Keywords: *Rewriting. History. Myth. Nedjma. Kateb Yacine. Algeria*

Un jour, Kateb Yacine rencontra
à Belleville, à Paris, un émigré,
poète à ses heures, qui l'interpella:
Pourquoi as-tu écrit Nedjma?
J'allais l'écrire».

- **Introduction**

Cette étude s'inspire en partie de la théorie de l'effet de vie élaborée par le Professeur Marc-Mathieu Münch. Le roman que nous analysons se prêle, à sa manière, aux éclairages et aux apports féconds apportés par cette théorie. Cette perspective, loin d'être un carcan, stimule la réflexion et permet de prendre une certaine liberté avec les différentes théories et ouvrir des horizons insoupçonnés, à la faveur d'un dialogisme critique et d'une maïeutique épistémologique qui s'ouvre sur tous les possibles en se nourrissant des ressources intellectuelles les plus salvatrices.

Kateb Yacine a publié ce roman en 1956, aux éditions du Seuil. Mais l'histoire narrée dans ce texte n'a rien à voir avec l'actualité brûlante de la guerre, car il a repris et réactualisé des fragments anciens dont certains ont été déjà publiés par le passé. La gestation de cette œuvre protéiforme se situe entre la fin de la Seconde guerre mondiale et le déclenchement de la guerre de libération en 1954.⁽¹⁾ C'est peut-être la nature même du roman qui se prêle difficilement à la prise en charge de la narration des événements historiques importants en train de se dérouler.

Le recul et la distanciation sont souvent nécessaires dans ce genre d'écriture. Ceci explique l'absence de la narration de la guerre dans le roman algérien de langue française pendant cette période, à la différence des productions théâtrales et poétiques.

Ajoutons à cela, l'impossibilité pour l'auteur de ce roman, de se faire publier à l'époque en France, en dépit de maintes tentatives dans ce sens. Et pour cause. L'espace romanesque en Algérie relevait du monopole exclusif du roman colonial. L'écriture katébiennne opère une rupture radicale tant avec les modèles romanesques admis par l'idéologie coloniale qu'avec les premiers vagissements romanesques autochtones. Les éditeurs, déconcertés au début, opposent au manuscrit katébien un refus catégorique. L'insurrection de 1954 a placé l'Algérie au cœur de l'actualité en France et

¹- Cf. Jacqueline Arnaud, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*, l'Harmattan, Paris, 1982.

dans le monde. D'où la sollicitation et l'accueil favorable pour tout ce qui se rapporte de près ou de loin à l'Algérie. Et c'est à la faveur de ces événements et de cette actualité brûlante que ce manuscrit fut publié, après un ultime avertissement de la part des éditeurs du Seuil. Un discours qui dénote le désarroi d'un lectorat ébranlé profondément dans ses attentes, dans sa doxa et dans son imaginaire. Un roman de la rupture qui opère une véritable révolution romanesque.

1- Réécriture de l'Histoire

- Structure circulaire obsessionnelle

Ce roman est produit par une histoire inouïe, à la limite de l'ineffable et de l'indicible. Une histoire tragique que le romancier doit écrire avec son sang : ⁽¹⁾ « *Se taire ou dire l'indicible* » (Nedjma, P. 190), affirme Rachid, l'un des quatre protagonistes, amants de Nedjma. Cet ouvrage se veut tout à la fois l'expression d'un drame personnel et d'un destin collectif. C'est une "*autobiographie au pluriel*" comme l'affirment judicieusement certains critiques. En effet, Les quatre héros du roman qui sont des amis obsédés par la quête passionnelle de Nedjma, symbole de l'Algérie, représentent, chacun à sa manière, un rapport problématique, insolite et énigmatique à l'Algérie. A travers cette saga familiale, car il s'agit aussi d'un roman familial, c'est toute l'Algérie qui s'y mire, s'y complaît, s'y émerge et s'y interroge surtout.

Les éditeurs, dans leur "avertissement" qu'ils ont adressé aux lecteurs pour baliser et apprivoiser un texte jugé hermétique et iconoclaste, ont évoqué, improprement, une conception purement arabe du temps : « *Le rythme et la construction du récit, s'ils doivent quelque chose à certaines expériences romanesques occidentales, -ce que nous ne contestons pas – résultent surtout d'une attitude purement arabe de l'homme face au temps. La pensée européenne se meut dans une durée linéaire ; la pensée arabe évolue dans une durée circulaire où chaque détour est un retour, confondant l'avenir et le passé dans l'éternité de l'instant.*

(...) *On ne pourra donc suivre ici le déroulement de l'histoire, mais son enroulement – le passage d'un plan de conscience à un autre s'opérant par une espèce de glissement de l'esprit au long de spirales indéfiniment continues* ». (Nedjma, P. 6).

¹- Cf. l'ouvrage d'Abdelkébir Khatibi, *Le Livre du sang*, Paris, Gallimard, 1979.

Un avertissement qui verse dans le mentalisme aux colorations européocentristes qui fausse davantage le rapport à l'altérité, tant il est vrai que l'horizon imagologique de l'époque demeure foncièrement imprégné de l'idéologie coloniale. La réalité est toute autre. Cette fiction accomplit, avec fulgurance, une sorte de révolution copernicienne, au plan de traitement de l'histoire et de l'imaginaire, comme au plan de la narration et de la forme. En effet, une nouvelle histoire décolonisée, celle des exclus, des opprimés et des parias du monde s'installe souverainement dans l'écriture, sur les décombres d'une saturation historique devenue anachronique et inopérante. Les structures anthropologiques profondes de l'imaginaire ainsi que les déterminations du génotexte participent à la production de l'histoire. L'écriture se veut une expérience organique et totale, une expérience des limites chère à Philippe Sollers,⁽¹⁾ qui engage tous les ressorts de l'être. La langue, la structure, la forme et l'imaginaire reproduisant dans leur enchevêtrement inextricable cette histoire fulgurante et indomptable.⁽²⁾

Dans ce roman, il y a une maïeutique d'ensemble qui regroupe une infinité de récits : autobiographique, historique, mythique, journalistique, légendaire, poétique, identitaire, etc. un écheveau inextricable malaxant différents matériaux. Autrement dit, il y a différentes strates qui impriment à l'œuvre sa polyphonie, sa fragmentation et son devenir. Les déterminations sont multiples et fusionnelles. Mais la détermination décisive est incontestablement celle qui est liée aux conditions tragiques de l'énonciation et de l'émergence d'une parole pathologique (« certains évoqueraient à ce sujet le cri primal) à la fois individuelle et collective et qui émerge tout à la fois de la nuit des temps et d'une historicité omniprésente. Une parole inter-dite, hallucinante, pulsionnelle et obsessionnelle.

Ces conditions d'énonciations produisent et l'énonciateur et le procès de l'énonciation et l'énoncé. D'où la fulgurance d'une écriture organique théâtralisant un surinvestissement identitaire et un engagement total. Le cordon ombilical n'a jamais été coupé : trauma, fixation, narcissisme, obsession des origines, régression et qui sont l'expression de cette mémoire pathétique de l'éternel retour. Cette parole cathartique génère le discours

¹- Cf. Mohamed Cherif Sahli, *Décoloniser l'histoire*, Paris, Maspéro, 1965.

²- Cf. Philippe Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.

sur l'histoire et lui confère une signification et une vérité. Charles Bonn écrit à ce sujet : « *Le sens de l'histoire, ainsi, découlerait non d'un discours explicite préexistant au texte littéraire, mais serait produit par le texte en tant que fonctionnement, c'est-à-dire dans la rencontre entre les sens explicites du texte en ceux qu'une lecture active fera foisonner en s'appuyant sur les structures et les formes de celui-ci. La production de sens historique se ferait, dans une œuvre à forte densité mythologique comme celle de Kateb, dans l'épaisseur fondatrice du texte* ». ⁽¹⁾

- Violence de l'histoire

Le sens de l'histoire est tragique. C'est l'expression de la tragédie individuelle et collective qui informe toute l'œuvre Katébienne tant romanesque que poétique et théâtrale. Pour exprimer cette condition tragique dans le théâtre, Kateb se réapproprie le théâtre tragique grec (notamment Eschyle) pour l'inscrire dans le vécu personnel et le destin dramatique d'une communauté aux prises avec les affres de l'histoire. La violence de l'histoire s'installe pleinement dans la structure du texte et programme tous les niveaux : langue, style, narration, signification, etc.

Le moteur de l'histoire génératrice du roman est indubitablement l'évènement du 8 mai 1945 et ses terribles répercussions sur l'auteur et la focalisation du texte. ⁽²⁾ Kateb Yacine, collégien rêveur et passionné de Rimbaud et de la poésie participe héroïquement à la grande manifestation qui s'est déroulé à Sétif. L'atrocité des massacres et leurs terribles incidences le marquent de manière indélébile pour toute la vie. C'est en prison, antre hautement symbolique, qu'il découvre les deux choses qui vont le marquer à jamais : la poésie et la révolution. « *C'est en prison, dit-il, que j'ai découvert les deux choses qui me sont les plus chères : la poésie et la révolution* ». (J. Déjeux). Il s'agit d'une co-naissance qui le propulse au-devant de la tragédie. Double tragédie, à la fois individuelle et collective. Après deux mois d'emprisonnement avec ses lots de tortures et de sévices, il fut libéré. A sa sortie de prison, il doit affronter un cataclysme

¹ - Charles Bonn, « Histoire et production mythique dans *Nedjma* », in *Fabula*. <http://www.fabula.org/colloques/documents1227>. Consulté le 7/02/2021.

² - Le 8 mai 1945 constitue un tournant décisif dans l'histoire du nationalisme algérien. Les Algériens sont sortis en masse pour célébrer la victoire sur le nazisme, en brandissant le drapeau algérien et en réclamant l'indépendance. Une répression féroce s'est abattue sur eux. Une sorte de cataclysme qui va renforcer la détermination révolutionnaire. On évoque à ce sujet 45.000 morts.

qui le marquer pour le reste de sa vie et engendrer écriture inédite. En effet, tous les malheurs du monde se sont abattus sur lui :

- Sa mère est devenue folle parce qu'elle croyait que son fils a été tué en prison.

- Son père est destitué de sa fonction à cause du militantisme de son fils.

- Lorsqu'il rejoint le collège on lui signifie qu'il a été renvoyé définitivement de l'établissement.

- Il apprend que sa cousine Nedjma, qu'il aimait passionnément s'est mariée à un autre pendant son incarcération (mariage forcé).

- Il découvre l'ampleur du drame du 8 mai et constate que le colonialisme redouble de férocité et renforce son pouvoir répressif pour s'installer puissamment sur les lieux du désastre.

Ce tournant éminemment dramatique dans la vie de Kateb inaugure une vie chaotique faite d'errances, d'exil et de déperdition. Les quatre protagonistes du roman représentent chacun une des facettes de cette vie tourmentée qui est celle aussi de la génération du 8 mai 1945.

Cet évènement capital va constituer la source primordiale de la fiction et le moteur principal de l'engendrement du texte. Ce drame se conjugue aussi avec la blessure originelle de l'arrachement, de l'acculturation et de la perte du paradis maternel. Il s'agit d'un pathos imposant une fixation, une mémoire obsessionnelle et un éternel retour vers les lieux du saccage. Tout ce roman obéit dans sa structure, dans sa forme comme dans son contenu à cette imprégnation tant consciente qu'inconsciente. Il y a là une sorte d'organicité qui programme la narration, les récits et les discours. C'est le livre du sang pour paraphraser Khatibi.

De ce fait, les récits ne sont pas linéaires obéissant à la loi de la causalité et de l'enchaînement. Ils obéissent à la logique d'une spirale qui programme leur circularité et leur redéploiement à la manière des cercles concentriques soumis aux déterminations des forces centrifuges et des forces centripètes qui dessinent la géographie d'un imaginaire hiéroglyphique.

Cette problématique permet de comprendre l'inscription de l'histoire dans le roman. L'histoire produit le texte qui produit à son tour l'histoire. Une sorte de « *produit producteur* », loin des théories de la mimésis, du reflet et de l'illusion du réel. La perspective de l'effet de vie peut donc nous être d'un grand secours.

L'écriture de l'histoire est ici réécriture. C'est-à-dire, une écriture autre de l'histoire, grâce au pouvoir démiurgique de l'imaginaire et d'une

conscience aigüe de l'histoire. Jomo Kenyatta disait à juste titre: «*Un Africain qui écrit est un lapin devenu chasseur*». Kateb, dans cette communication littéraire inverse les rôles. Ainsi, les exclus de l'histoire et du Verbe prennent en charge leur destin et s'assument en tant qu'acteurs de l'histoire, une histoire monumentale qui n'a jamais été écrite dans les livres, grâce à une fusion organique entre histoire, Histoire et HISTOIRE.

L'histoire du refoulé, de l'inter-dit, de l'impensé et des limites trône majestueusement et magistralement dans l'écriture de ce mémorial. Une véritable décolonisation de l'imaginaire, du savoir et de l'histoire. Le testament des ancêtres résistants n'a jamais cessé de hanter les vivants. Mohamed Chérif Sahli écrit à ce sujet: «*Qu'à travers l'histoire de notre vieux pays, chaque fois que le malheur a voulu nous marquer de son sceau, nous avons toujours imprimé à notre destin, le chemin de la résistance et celui de l'honneur : c'est ainsi que les appels de la patrie en danger, les messages que nous ont légués nos aînés, que nos grands-mères aimaient à nous conter le soir, au coin du feu sous formes de merveilleuses légendes, ont toujours été chez nous, des fières montagnes des Aurès, aux prestigieuses cimes de Kabylie, des valeureux sommets du Zaccar à ceux du Hoggar, de siècles en siècles, de générations en générations, le crédo du peuple, le mot d'ordre des patriotes dans les moments difficiles. C'est cela l'esprit de la lettre du fameux message de youghourta*».⁽¹⁾

Une histoire «*nocturne*», refoulée que l'auteur fait surgir de la nuit des temps, une histoire où le nouvel historicisme trouvera bien sa place : légendes, mythes, contes merveilleux, récits populaires, sagas, etc. entrant dans une symbiose alchimique supérieure.

L'histoire au sens traditionnel est présente, mais elle est détournée, déconstruite et subvertie. L'écrivain opère des tris, des sélections, des découpages et des choix dans cette réécriture de l'histoire dont le but ultime est la quête de l'identité nationale et des origines brouillées à la recherche du germe indestructible de la nation pour prendre en charge le destin de cette Algérie qui n'a jamais cessé de venir au monde : «*Il suffit de remettre en avant les Ancêtres pour découvrir la phrase triomphale, la clé de la victoire refusée à Jugurtha, le germe indestructible de la nation écartelée entre deux continents, de la Sublime Porte à l'Arc de Triomphe,*

¹- Propos rapportés par l'Association GEHIMAR, Bejaïa, Editions Société savante, mai, 2014.

la vieille Numidie où se succèdent les descendants Romains, la Numidie dont les cavaliers ne sont jamais revenus de l'abattoir, pas plus que ne sont revenus les corsaires qui barraient la route à Charles-Quint... Ni les Numides, ni les Barbaresques n'ont enfanté en paix dans leur patrie. Ils nous la laissent vierge dans un désert ennemi, tandis que se succèdent les colonisateurs, les prétendants sans titre et sans amour... » (Nedjma, P. 175).

C'est à partir de l'évènement capital du 8 mai 1945 que se déploient les récits sous le mode tragique et obsessionnel, dans les différents sens, à travers des cercles concentriques qui relient les diverses périodes, de la protohistoire aux temps modernes. Constantine et Bône, villes de grandeur et de gloire acquièrent dans cette scénographie de l'histoire une valeur hautement symbolique. L'archéologie est ressuscitée pour immortaliser les temps immémoriaux et cette histoire monumentale : *« Peu importe que Cirta soit oubliée... que le flux et le reflux se jouent de ce pays jusqu'à brouiller les origines par cette orageuse langueur du peuple à l'agonie, d'immémorial continent couché comme un molosse entre le monde ancien et le nouveau... Il existe bien peu de villes que celles qui voisinent au cœur de l'Afrique du Nord, l'une portant le nom de la vigne et de la jujube et l'autre un nom peut-être plus ancien que Cirta... Ici quelque horde barbare avait bâti son fort dans le roc, imitée par on ne sait quelles peuplades, on ne sait quelles tribus, jusqu'à l'arrivée des Romains puis des Janissaires. » (Nedjma, PP. 183.184).*

Il s'agit d'une chevauchée dans le temps et dans l'espace. Les hauts lieux de mémoire se situant au centre de l'Algérie profonde (Constantine, Sétif, Nador) s'ouvrant sur une historicité inédite, en totale rupture avec l'histoire du roman colonial qui sacralise la mer (*mare nostrum*). Il a fallu trois continents pour faire l'Algérie, aux racines multiples et brouillées. Nedjma, symbole de cette Algérie de l'ineffable, de l'indicible et de l'absolu dispose d'une multitude d'identités et de filiations : elle est arabe, berbère, africaine, andalouse, française, femme cosmique et *« ogresse au sang obscur »*. (Nedjma, P. 179).

Nedjma, Cette femme fatale, cette femme faite adversité se joue de toutes les racines, de toutes les appartenances et s'impose comme une énigme insoluble *« Nedjma fut conçue, étoile de sang jaillie du meurtre pour empêcher la vengeance, Nedjma qu'aucun époux ne pouvait apprivoiser »*. (Nedjma P. 179).

Les métaphores de *« femme sauvage »*, *« ogresse »*, *« femme cosmique »*, *« femme impossible »*, participe à ce procès de brouillage, de

mythisation et du dérèglement du sens. Ce qui permet de porter la signification à ses extrêmes limites et à ébranler les catégories établies de l'historicité. Les points de repères de l'histoire sont présents, mais ils sont toujours intégrés à la violence de l'histoire. Il y est question de Romains, de Byzantins, de Turcs, de Français et de l'histoire-monde. Une histoire dont le sens est tragique : conquêtes, guerres, rapt, assassinats, meurtres, répressions, emprisonnements, dépossessions, invasions, dispersions. C'est tout un désordre immaîtrisable, une sorte de malédiction qui provoque ce dérèglement de la dynamique historique. Le deuxième terme de la dialectique, l'antithèse en quelque sorte, réside dans la résistance éternelle. Ainsi, Kateb Yacine oppose à l'historiographie coloniale de l'éternel colonisé, celle de l'éternel résistant dont la montagne incarne la suprême valeur. Des figures rhétoriques liées à l'anthropomorphisme et à la prosopopée renforcent cet enracinement dans l'histoire et dans la permanence. L'hymne de la résistance est inscrit sur les lèvres des enfants : « *De nos montagnes s'élèvent la voix des hommes libres* ». (*Nedjma*, P. 227). Paul Claudel, homme visionnaire, aimait répéter : « *L'Occident regarde la mer, l'Orient regarde la montagne* ». Sa phrase acquiert dans notre contexte toute sa signification et ouvre à la philosophie de l'histoire une perspective particulièrement riche et qui mérite d'être méditée.

Une dialectique inexorable informe le roman : celle de l'invasion/résistance, de Jugurtha jusqu'à l'Emir Abdelkader. Les manifestations du 8 mai 1945 constituent l'ultime avatar de cet esprit rebelle et irrendiste, celui de l'éternel résistant. Cette violence est génératrice de texte qui s'ouvre et se ferme sur l'image du couteau,⁽¹⁾ (P. 8 et P. 256) en tant que symbole de ralliement, de résistance et du dernier réduit d'une identité jalousement préservée contre l'ennemi. Le colonisé se libère dans et par la violence proclame Fanon dans sa théorie sur la violence révolutionnaire.⁽²⁾

Le discours de l'histoire chez Kateb s'inscrit dans une perspective de décolonisation globale, de l'esprit, de l'histoire, du verbe et de l'imaginaire. A l'histoire coloniale, celle du « *colon défricheur* » et du

¹ - la symbolique du couteau est importante chez Kateb, d'ailleurs les premiers fragments annonceurs de *Nedjma* s'intitulent *Nedjma ou le poème ou le couteau*, Mercure de France, 1948. Autrement dit, l'Algérie, le Verbe, la résistance.

² - Cf. Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1960.

« héros civilisateur », il oppose une histoire totale, monumentale et éternelle qui pulvérise les catégories idéologiques coloniales. Il va même jusqu'à exploiter les manuels d'histoire français et les détourner contre l'idéologie coloniale : « - Je continue : sais-tu ce que j'ai lu dans Tacite ? On trouve ces lignes toutes faites d'Agricola : « les Bretons vivaient en sauvages, toujours prêts à la guerre ; pour les accoutumer, par les plaisirs, au repos et la tranquillité, il (Agricola) les exhorta en particulier ; il fit instruire les enfants des chefs et leur insinua qu'il préférerait aux talents acquis des Gaulois, l'esprit naturel des Bretons, de sorte que ces peuples, dédaignant naguère la langue des Romains se piquèrent de la parler avec grâce ; notre costume fut même mis à l'honneur, et la toge devint à la mode ; insensiblement, on se laissa aller aux séductions de nos vices ; on rechercha nos portiques, nos bains, nos festins élégants ; et ces hommes sans expérience appelaient civilisation ce qui faisait partie de leur servitude... Voilà ce qu'on lit dans Tacite. Voilà comment nous, descendants des Numides, subissons à présent la colonisations des Gaulois ! ». (Nedjma, P. 222.).

Une illustration magistrale d'une écriture de détournement et de subversion. Tel Prométhée, il vole le feu du savoir et le met au service de sa communauté. Les mythes de l'acculturation et la « mission civilisatrice » s'en trouvent profondément ébranlés. L'histoire fonctionne selon un cycle inaltérable. La colonisation n'est pas une fatalité. Le colonisateur d'aujourd'hui fut colonisé autrefois. Et l'histoire se répète en s'ouvrant sur tous les possibles, car l'homme est la mesure de toute chose, et maître de son destin comme l'affirment les penseurs humanistes grecs.

L'écriture de l'histoire est focalisée sur la féconde dialectique de la perte et de la quête. Une dialectique inexorable qui génère le texte : perte de la mère, de la terre, de la culture originelle, de la famille, perte de la véritable paternité, perte de Nedjma, la femme aimée passionnément, perte de l'identité, perte de la tribu, perte de la nation et perte d'une multitude d'appartenances, car avec la déflagration du monde originel, tout est perdu. C'est la dépossession totale. La perte de la mère condense, résume et porte la tragédie à son point culminant : « Jamais je n'ai cessé, même aux jours du succès près de l'institutrice, de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lien ombilical, cet exil intérieur qui ne rapprochait plus l'écolier de sa mère que pour les arracher, chaque fois un peu plus, au murmure du sang, aux frémissements réprobateurs d'une langue bannie, secrètement, d'un même accord, aussitôt brisé que conclu... Ainsi, avais-je

perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables- et pourtant aliénés !».⁽¹⁾

L'excipit

de son deuxième roman qui prolonge *Nedjma*, nous révèle l'ampleur de ce cataclysme qui provoque errance, exil, déperdition. Cette perte originelle combinée avec les autres pertes déclenche chez les quatre protagonistes une quête pathétique de soi et des origines pour s'individuer et se réapproprier leur identité et leur destin. Des stratégies d'individuation, de ressourcement, d'émancipation et de régénération sont développées. D'où l'importance des mythes rédempteurs qui ont exercé une puissante attirance sur Kateb et que nous analyserons plus loin.

L'histoire est irréversible. Le temps a fait son œuvre et il est impossible, par-delà les ruptures et les séparations, de retrouver le monde originel qui est perdu à jamais. La naissance à l'histoire est tragique. Une Algérie ancienne doit mourir pour que naisse la nouvelle. Si Mokhtar représentant de la quête ancestrale doit disparaître. Il fut tué par le nègre, défenseur de la tribu au Nadhor. Les projets de liberté des quatre amis débouchent sur la déchéance et l'emprisonnement. Leur génération, celle du 8 mai 1945, doit s'effacer pour transmettre le flambeau à la génération de 1954 :

«... et tous nous appartenions à la patrouille sacrifiée qui rampe à la découverte des lignes, assumant l'erreur et le risque comme des pions raflés dans les tâtonnements, afin qu'un autre engage la partie... ». (*Nedjma*, P. 187).

Grâce à *Nedjma*, l'Algérie fait irruption dans l'histoire, en tant que sujet, en tant que projet, en tant que devenir et en tant qu'objet, avec sa grandeur et sa décadence, avec ses heurts et ses malheurs, avec ses béances et ses silences. Trois continents, l'Afrique, l'Asie et l'Europe, participent conjointement à l'engendrement de ce pays qui, tel un arbre, plonge ses racines dans des civilisations millénaires. D'où la difficulté extrême pour l'écrivain de nommer cette patrie évanescence et insaisissable. Un défi que l'écriture doit affronter et problématiser : *« Se taire ou dire l'indicible ».* (*Nedjma*, P. 48).

Charles Bonn souligne l'importance de la plurivalence dans la production de l'histoire : *« Ce Plurivocalisme n'est pas seulement un mode de production du sens historique. Il est le sens même. Car si j'ai vu en*

¹- Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966, excipit.

Nedjma un centre absent particulièrement fécond du roman, si Nedjma apparaît à ses amants comme toujours fuyante à leurs approches, c'est qu'aucun discours identifiant ne saurait la cerner toute entière. Nedjma qui donne son nom au roman, l'étoile symbolique de la patrie ne peut se limiter à un seul sens ».⁽¹⁾

La vision de l'histoire est portée par une écriture éclatée, fragmentaire, transgénérique et hermétique où tous les codes se trouvent enchevêtrés et brouillés. Cette démarche de l'histoire se ressource également dans les structures profondes de l'imaginaire (G. Durand) où des forces inconscientes, aveugles et transhistoriques interviennent d'une manière décisive dans l'engendrement de l'imaginaire littéraire.⁽²⁾ On y décèle aussi les résonnances de certaines théories avant-gardistes de l'histoire qui ont remis en question les fondements de l'historiographie coloniale en la démythifiant et en la rendant caduque. Nous songeons notamment aux historiens nationalistes algériens, tels que Mohamed Cherif Sahli, Mostefa Lacheraf, et aux historiens français anticolonialistes, tels que Prenant, Nouschiet surtout Charles André Julien (avec notamment son ouvrage monumental, *l'Afrique du Nord en marche*). Cette réécriture de l'histoire s'abreuve également aux expériences novatrices les plus accomplies dans le Nouveau Roman (notamment chez Claude Simon, Michel Butor et Jean Ricardou. D'ailleurs, Kateb Yacine est considéré par certains critiques comme un pionnier de cette Ecole).

La fécondité de cette réécriture provient aussi de ce magma de discours enchevêtrés qui s'interpénètrent pour produire une scénographie scripturaire insolite : des entrelacs de l'épique, du tragique, du burlesque, du mythique et des différents langages assurent au discours sur l'histoire épaisseur, profondeur, complexité et une programmation herméneutique ouverte sur une lisibilité illimitée.

¹- Charles Bonn, Ibid., P. 18.

²- Cf. Jean Déjeux, « Les structures de l'imaginaire dans l'œuvre de Kateb Yacine », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 13-14, 1^{er} semestre 1973.

2- Réécriture du mythe

En principe, chronologiquement, le mythe précède l'histoire. Le schéma de Bachelard est bien connu : âge mythique, âge théologique, âge scientifique, etc., au risque de succomber à un certain évolutionnisme de mauvais aloi. Nous avons commencé par l'histoire parce que c'est elle, par ses différentes déterminations, qui lui confère un statut, une fonction et une valeur. Mais le mythe, à son tour, produit l'histoire, la réfléchit et l'infléchit. Mythe et histoire sont intrinsèquement liés de manière organique dans ce roman, à tel point qu'on peut dire qu'il y a une réversibilité qui mythise l'histoire et historicise le mythe. Cette structure binaire possède un pouvoir générateur illimité. Aucun écrivain algérien n'a pu atteindre ce degré extrême de l'exaltation mythique. Le génotexte est produit par une mémoire mythique, conquérante, obsessionnelle, hantée par la blessure originelle et la quête pathétique de l'unité salvatrice et de la totalité de l'être, par de là les ruptures, les séparations et les impossibilités. Mircea Eliade nous fournit dans ce domaine une définition particulièrement éclairante pour notre sujet : « *Le mythe est ici une cosmogonie, mais aussi une ontophanie. Il révèle les structures du réel et les multiples modes d'être au monde. Il ne s'adresse pas à l'intelligence, ni à l'imagination. Il s'adresse à l'homme total* ». ⁽¹⁾

La démarche mythique katébienne se nourrit de cette parole primordiale dont la puissance démiurgique et performative est sans limites. André Breton souligne également la portée ontologique et anthropologique du mythe : « *Le mythe est porteur d'une très vieille parole où l'humanité se reconnaît depuis longtemps et qu'elle veut charger de significations nouvelles* ». ⁽²⁾

Grâce au jaillissement d'une parole primordiale, Kateb réactive un imaginaire collectif qui se ressource dans les temps immémoriaux et trône majestueusement sur les décombres du mythe colonial. Au mythe de « *colon défricheur* », Kateb oppose le mythe de l'ancêtre fondateur et héros

¹- Mircea, Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1973, PP. 13-14.

²- Cité par Tayeb Bouderbala, « la réécritures des Mille et une Nuits dans le roman algérien contemporain. L'exemple des *1001 années de la nostalgie* de Rachid Boudjedra ». in *La Réception internationale et transdisciplinaire des Mille et une Nuits, Médiévales 51*, Université de Picardie, Amiens, 2012, P. 66.

civilisateur. A la linéarité, à l'horizontalité de l'histoire, à la contingence historique Kateb oppose l'horizontalité, la verticalité, la permanence et l'*illotempore*.

- **Mythe de l'ancêtre fondateur**

La question fondamentale qui hante les protagonistes dans ce roman est la suivante : « *Qui suis-je ?* ». Dépossédés de l'histoire, du verbe, de la parole et du nom qui les authentifie, ils parlent à la conquête des origines. Une aventure à haut risque, semée d'embûches et de dangers. Mais il faut l'assumer. C'est la condition *sine qua non* de l'enfantement et de la régénération.

Rachid, personnage central du roman est le catalyseur de cette démarche obsessionnelle. Ainsi, se trouve-il irrésistiblement attiré par les mystères et les pouvoirs ensorceleurs des mythes : « *Et le vieux Keblout légendaire apparut en rêve à Rachid ; dans sa cellule de déserteur, Rachid songeait à autre chose qu'à son procès ; le tribunal qu'il redoutait n'était ni celui de Dieu ni celui des Français ; et le vieux Keblout légendaire apparut une nuit dans la cellule, avec des moustaches et des yeux de tigre, une trique à la main ; la tribu se rassemble peu à peu dans la cellule ; on se serra au coude à coude, mais nul n'osait s'approcher de Keblout. Lui, l'ancêtre au visage de bête féroce, aux yeux sombres et malins, promenait son superbe regard sur sa tribu, la trique à portée de la main ; il racontait ironiquement par ce seul regard l'histoire de chacun, et il semblait à ses descendants que lui seul avait réellement vécu leur existence dans toute son étendue, lui seul s'étant frayé passage jusqu'au Nadhor où, subissant déjà la défaite, il n'en mourut pas moins à la tête de sa tribu, sur la terre pour laquelle il avait probablement traversé les déserts d'Egypte et de Tripolitaine, comme le fit plus tard son descendant Rachid qui lisait à présent sa propre histoire dans l'œil jaune et noir de Keblout, dans une cellule de déserteur, en la double nuit du crépuscule et de la prison.* » (Nedjma, P. 134).

Ce qui est théâtralisé chez l'ancêtre fondateur c'est sa gloire, sa grandeur et son épopée. Une sorte de modèle authentifiant et générateur. La réappropriation du temps primordial a une valeur d'exemplarité et de messianisme. La démarche participative et identificatoire garantit la réédition de la force originelle et le transfert des pouvoirs fondateurs et de

l'énergie inaugurale (résurrection).⁽¹⁾ L'immense étendue de l'empire musulman fournit l'espace vital au groupe. L'enracinement du groupe au Nadhor célèbre ce rôle civilisateur de l'homme des origines qui parvient à apprivoiser les éléments constitutifs de la fondation de la communauté, à savoir, le règne animal (la faune), le règne végétal (la flore) et le règne minéral. L'une des filles de la tribu fut ravie par l'aigle millénaire. Une sorte de victime expiatoire, illustrée par les anciennes mythologies. On a ici tous les ingrédients des mythes fondateurs des communautés humaines.

La recherche des origines ne se contente pas du mythe du fondateur tribal, qui est pourtant essentiel et hégémonique. D'autres figures mythiques, hautement symboliques pour l'écrivain, sont exploitées et théâtralisées. Ici, le cercle s'ouvre sur les symboles de la nation algérienne consacrés par le temps et devenus des icônes constitutives du roman national, tels que Jugurtha et l'Emir Abdelkader.

A travers les bribes, des fragments et des récits inachevés, le roman tente de reconstituer mythiquement les chaînons manquants de cette nation inaccomplie, sans cesse en lutte et toujours en devenir : « *Il suffit de remettre en avant les ancêtres pour découvrir la phase triomphale, la clef de la victoire refusée à Jugurtha, le germe indestructible de la nation écartelée entre deux continents* ». (Nedjma, P. 175).

L'Emir Abdelkader, figure de proue de la résistance contre les envahisseurs accède également à la dignité d'une figure mythique monumentale : « *Les pères sont tués dans les chevauchées d'Abd el-Kader (seule ombre qui pût couvrir pareille étendue, homme de plume et d'épée, seul chef capable d'unifier les tribus pour s'élever au stade de la nation, si les Français n'étaient venus briser net son effort d'abord dirigé contre les Turcs ...)* ». (Nedjma, P. 102).

Pour assumer le présent d'aliénation et de désastre, les protagonistes du roman réactivent les figures emblématiques de la patrie algérienne sans cesse envahie. Ils se sentent les dépositaires attitrés et légitimes du message des symboles de la résistance à l'envahisseur. Cette mythisation de

¹- La narration et la ritualisation de la geste inaugurale permettent la réactualisation et la réédition du temps exemplaire des origines pour régénérer le présent, selon l'esprit du mythe.

Cf. à ce sujet : Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963

l'histoire permet d'irriguer la nation entamée par la hache afin de se réapproprier ce passé et naître en tant que sujets libres et indépendants.

A l'entreprise de néantisation de l'histoire autochtone programmée par les manuels scolaires français conformément à l'idéologie coloniale et que résume le célèbre credo « *nos ancêtres les Gaulois* », pour effacer totalement la mémoire historique des jeunes algériens, victimes de ce « *dressage* », à cette entreprise, les héros du roman brandissent une force de transgression et un pouvoir authentifiant en puisant aux sources historiques proches ou lointaines du passé de l'Algérie.⁽¹⁾

De cette « *Nuit coloniale* » et de ce « *passé des ténèbres* », surgit la véritable histoire de l'Algérie portée par le mythe, l'imaginaire et la voix des ancêtres proches et lointains.

L'historien romain Salluste dans son ouvrage, *Les Guerres de Jugurtha* raconte la résistance que ce grand roi numide a opposée à Rome, la plus grande puissance de l'époque. Ainsi son épopée fut immortalisée. Comble de dédain et de mépris, les manuels scolaires d'histoire destinés aux élèves algériens offrent de Jugurtha l'image méprisante d'un prisonnier capturé et enchaîné dans une cage destinée aux animaux.

L'Emir, tel que Saladin, a accédé au mythe dans l'imaginaire algérien et l'imaginaire universel. Il fut tout à la fois Grand maître soufi, chef de guerre, chef d'Etat, stratège, homme de grande culture et humaniste. Son aura déborde largement le cadre algérien et arabo-musulman pour s'inscrire dans l'universel.

La notion de la vision du monde, telle qu'elle a été conçue par Lucien Goldmann, appliquée à l'écriture katébienne, trouve ici son ancrage dans le

¹ - La littérature algérienne de langue française, et de langue arabe a exploité abondamment les figures emblématiques de l'histoire de l'Algérie. Il suffit pour s'en convaincre, de se référer à certains ouvrages qui ont joué un rôle important dans la constitution du « roman national », dans la mouvance du nationalisme algérien. Citons à titre d'exemple :

1- Kateb Yacine, *Abdelkader et l'indépendance de l'Algérie*. Alger, Nahda, 1947.

2- Mohamed Cherif Sahli, *Abdelkader, Chevalier de la foi*, 1947, Paris.

3- Mohamed Cherif Sahli, *Le Message de Youghourta*, 1947, Paris.

4- Jean Amrouche, *L'Eternel Jugurtha*, Paris, L'Arche, 1946

5- Henri Kréa, *Tombeau de Jugurtha*, Alger, SNED, 1968.

6- WassiniLaaradj, *Le Livre de l'Emir* (en arabe), Beyrouth, Dar Al-Adab, 2006.

7- Abdelkader Djemaï, *La Dernière Nuit de l'Émir*, Paris, Seuil, 2012.

courant nationaliste, parvenu à sa maturité et en pleine effervescence, au lendemain de la Seconde guerre mondiale. Selon la perspective katébienne, le système colonial ne peut être combattu que par la glorification de la nation algérienne (fut-elle en gestation). La configuration mythique acquiert de ce fait sa valeur historicisante, compensatrice, cathartique, messianique et thérapeutique.

Ainsi, les ancêtres historiques se trouvent soumis à tout un procès de mythisation qui leur assure épaisseur de sens, fécondité herméneutique et exemplarité imagologique. De ce fait, la signification s'ouvre sur tous les possibles et confère à l'écriture son universalité. La théorie de la mythocritique de Pierre Brunel basée sur les notions d'émergence, de flexibilité et d'irradiation permet d'éclairer d'un jour nouveau cette écriture transgénérique et hermétique qui brasse dans le creuset de l'oeuvre toutes les composantes de la littérature-monde.

- **Espaces mythiques**

Temps et espace sont intrinsèquement liés dans la fiction romanesque. Nous avons vu succinctement comment s'organise le temps romanesque tiraillé entre les différentes déterminations historiques et mythiques. Le roman joue sur la mémoire spatiale en exploitant une riche symbolique et une épaisseur mythique qui assurent le bourgeonnement d'« un arbre à dire », selon un titre bien connu, et permettent ainsi la multiplication à l'infini de la signification.

Une importance particulière est accordée aux villes dont la charge mythique est particulièrement intense. Le roman colonial, dans sa recherche d'une légitimité mythique et idéologique choisit souvent la ville d'Alger pour illustrer l'épopée coloniale. Alger devenue la pâle réplique des villes-identités d'Europe : Marseille, Rome, Athènes, etc. Une filiation incongrue enchaîne Alger aux villes de *Mare Nostrum*, et rattache l'Algérie arbitrairement à la Métropole héritière attitrée de l'antiquité gréco-romaine (selon le crédo colonial, la Méditerranée sépare l'Algérie de la France, comme la Seine sépare à Paris la Rive gauche de la Rive droite). Ceci est particulièrement illustré par les différentes expressions du roman colonial : les Algérianistes, le courant de Louis Bertrand et aussi l'Ecole d'Alger animée par Camus (Roblès, Jules Roy, Audisio, etc.). La dialectique de l'identité fonctionne dans la fiction coloniale comme une sorte de mise à mort symbolique de l'algérien. « *L'arabe* » doit mourir dans « *L'Etranger* » de Camus. *Meursault* dont le nom connote la rencontre de la mer et du soleil reflète l'exaltation et la glorification de la naissance d'un nouveau

peuple français sur la terre africaine. Alger, une ville adultérée frappée d'amnésie, est chargée d'illustrer la nouvelle mythique coloniale.

Nedjma inverse cette dialectique en développant un discours mythique focalisé sur deux prestigieuses cités, celle de Constantine (Cirta) et celle d'Annaba (Bône), qui ont connu leurs moments de gloire et de grandeur dans le passé mais qui sont réduites à n'être que des ombres sans vie et symboles de déchéance et de déclin :

« J'ai habité tour à tour les deux sites, le rocher puis la plaine où Cirta et Hippone connurent la grossesse puis le déclin dont les cités et les femmes portent le deuil sempiternel, en leur cruelle longévité de villes-mères ; (...) ce qui a disparu fleurit au détriment de tout ce qui va maître... Constantine et Bône, les deux cités qui dominaient l'ancienne Numidie aujourd'hui réduite en département français... Deux âmes en lutte pour la puissance abdiquée des Numides. Constantine luttant pour Cirta et Bône pour Hippone comme si l'enjeu du passé, figé dans une partie apparemment perdue, constituant l'unique épreuve pour les champions à venir ». (*Nedjma*, PP. 174.175).

Rachid, personnage central du roman, se sent investi d'une mission surhumaine qui consiste à prendre en charge par la narration, par le verbe, cet héritage aux riches potentialités mythiques pour compenser sa déchéance et le désastre communautaire. Ainsi, l'exaltation de l'héritage mythique des deux villes lui permet de s'enraciner, par une sorte de vision anthropomorphiste particulièrement évocatrice, dans une durée maghrébine narcissique et nostalgique : *« La Providence avait voulu que les deux villes de ma passion aient leur ruines près d'elles, dans le même crépuscule d'été, à si peu de distance de Carthage ; nulle part au monde n'existent deux ville pareilles, sœurs de splendeur et de désolation qui virent saccager Carthage et ma Salammbô disparaître (...). Peu importe qu'Hippone soit en disgrâce, Carthage ensevelie, Cirta en pénitence et Nedjma déflorée... La cité ne fleurit, le sang ne s'évapore apaisé qu'au moment de la chute : Carthage évanouie, Hippone ressuscitée, Cirta entre terre et ciel, la triple épave revenue au soleil couchant, la terre du Maghreb ».* (*Nedjma*, P. 182).

De nombreux critiques, Charles Bonn, entre autres, ont signalé, à juste titre, l'absence de descriptions dans cette figuration, au profit de de la narration, du souffle poétique et de l'investissement mythique. Le mythe, comme nous l'avons signalé précédemment, est porté par l'histoire et vice versa. Les protagonistes subissent tragiquement les effets néfastes et dévastateurs de l'histoire. Ils sont exclus de l'espace et acculés par une

sorte de compensation, à vivre dans l'imaginaire, pour maintenir intact fantasmatiquement leurs intégrité humaine.

Le mythe investit également d'autres lieux qui acquièrent des valeurs et des virtualités tant symboliques que dramatiques. Je songe au mont du Nadhor, incarnation du « *génie du lieu* » et sanctuaire de la tribu de Keblout et l'importance qu'il occupe dans la diégèse et dans l'économie dramatique du roman. D'autres lieux, comme la prison, la caverne et l'école ont permis au mythe de condenser ses potentialités de dramatisation et théâtraliser la scène originelle et permettre ainsi aux structures profondes de l'imaginaire de s'inscrire dans le creuset d'une écriture immortalisant les invariants et les universaux mythologiques transhistoriques d'un imaginaire spécifique et irréductible. Cette rencontre entre ces différentes strates de l'imaginaire katébien aux sources multiples et mystérieuses assurant à la fiction une dynamique qui fonctionne à la manière de la perspective rhizomique telle qu'elle a été illustrée par Deleuze et Guattari.

Ainsi, l'arborescence et le bourgeonnement des éléments romanesques et mythiques et leur inextricable enchevêtrement dessinent une opacité et un hermétisme qui contribuent finalement au jaillissement du propre mythe du texte et de l'écrivain. L'organicité de l'écriture assure à l'effet de vie une ubiquité totale.

- **Le mythe de Nedjma**

Grâce au pouvoir démiurgique de l'écriture, Nedjma accède, à sa manière, à la valeur du mythe. La dimension autobiographique est déterminante dans cette fiction, même s'il s'agit d'une autobiographie biaisée, métaphorisée et au pluriel, dans la mesure où chaque protagoniste incarne une partie de l'auteur et de sa génération. A l'origine, Nedjma est une personne réelle, en l'occurrence, la cousine de l'auteur qu'il avait aimée passionnément et que ses parents ont marié de force avec un autre. Le roman se charge de soumettre cette figure à un tout un processus de symbolisation et de mythisation aux multiples transformations génésiaques. Kateb affirme que « *cette femme impossible, au fur et à mesure que je travaillais, elle s'est identifiée à l'Algérie* ». ⁽¹⁾

Nedjma est un personnage qui entretient un rapport ambivalent, ambigu et aporétique avec la symbolique Algérie. Elle cumule les significations et

¹- Conférence faite aux étudiants à l'université d'Alger, en 1967, *Revue de l'Institut pédagogique national*, 1968, P. 147.

les valeurs les plus contradictoires et les plus ambivalentes. Ainsi le référent Nedjma dérouté le lecteur par l'épaisseur du sens et la complexité herméneutique.⁽¹⁾

Le titre est choisi pour créer un dérèglement du sens. Le lecteur se trouve d'emblée confronté à un lexème imprévu et insolite : un nom arabe porté par une fiction de langue française. En effet, l'horizon d'attente s'en trouve ébranlé, car il introduit une rupture avec le roman colonial. Nedjma est un nom arabe qui veut dire étoile. Il est nourri d'un symbolisme astral particulièrement fécond. D'ailleurs, la psychanalyse a beaucoup de choses à dire et à expliquer sur l'engouement chez Kateb pour les formes géométriques (étoile, cercle, polygone, etc.) qui programment une partie de sa titrologie.

Nedjma est aussi liée à la lune qui renvoie aux enfants de la lune, Béni Hellal, dont les ancêtres de Keblout en sont issus. L'ancêtre Keblout est parti de Nedjd, les hauts plateaux de l'Arabie pour affronter l'espace et parvenir jusqu'au Maghreb et l'Andalousie. Dans *Nedjma*, il y a toute une constellation anagrammatique qui renvoie à Nedjd, partie d'origine, à la Jazzya, figure mythique de la geste hilalienne. Nedjma renvoie également à Al-Djazair, (Algérie), pays du Maghreb et du soleil couchant. A l'instar du roman d'André Breton, *Nadja*, *Nedjma* joue également sur l'ambivalence et la symbolique onomastique. Le terme renvoie aussi au substantif *tanjim* qui connote la pratique de l'astrologie et de l'ésotérisme. On est de ce fait, au cœur du mystère des mythes qui accentuent l'étrangeté et l'infinité du sens.

Dans l'économie générale de la narration, Nedjma, à la différence de Shéhérazade qui monopolise l'intégralité de tous les récits dans les *Mille et Une Nuits*, est dépossédée du pouvoir du verbe et de la narration.⁽²⁾ Elle est représentée métaphoriquement par un soleil placé au cœur d'un système solaire et qui illumine tous les autres astres se mouvant dans son orbite.

¹- *Nedjma* fut traduit en arabe en 1966 par une traductrice syrienne Malak Abiadh, l'épouse du grand poète syrien Souleiman Al Aissa qui l'a d'ailleurs secondée dans son entreprise de traduction. La couverture du livre traduit, exhibe l'image d'une femme révolutionnaire, à la manière de la toile d'Eugène Delacroix « *La Liberté guidant le peuple* ». Cette conception véhiculée par l'image est totalement erronée et ne correspond aucunement au personnage de Nedjma qui échappe à toute catégorisation..

²- Shéhérazade productrice des récits du célèbre conte merveilleux accède, grâce à la traduction de Galland qui a été à l'origine de l'influence considérable exercée sur l'imaginaire occidental, au panthéon des grands récits mythiques universels.

Ainsi, tous les protagonistes : Rachid, Lakhdar, Mustapha, Mourad et si Mokhtar gravitent autour de ce soleil qui les illumine en leur conférant valeur, réalité et existence. Cette absence s'impose comme une plénitude et un absolu.

Cette surprésence de Nedjma qui se réalise sous le monde de l'absence astrale est soulignée justement par Charles Bonn : *« Or, Nedjma ne se fait jamais la voix de son symbole, incarnant et disant les valeurs qu'elle représenterait. Bien plus, elle n'apparaît pour ainsi dire qu'à travers les récits des quatre amis, ou à travers le récit de la troisième personne de l'auteur. Elle n'utilise la première personne, dans ce dernier récit, qu'encadrée par les guillemets du discours rapporté (...). C'est-à-dire qu'elle n'est jamais l'une des voix narratrices du roman, qui pourtant distribue généreusement le rôle de narrateurs aux « quatre amis », ou, à un deuxième niveau, à si Mokhtar (...). Nedjma devient mythe, non en remplissant un espace de parole et de présence scénique tous deux codés par des résonances culturelles, mais par le creux qu'elle représente au centre des différents récits qui gravitent autour d'elle. Nedjma est paradoxalement productrice de sens mythique par l'absence même de sa parole sur la scène romantique. Absence de parole qui produit le sens mythique par le même processus de déroulement spatial décrit (...) pour les récits et leurs lieux. L'absence de parole est encore un écho producteur de sens mythique ».*⁽¹⁾

Kateb Yacine possède une conscience mythique prégnante et riche. Ceci lui a permis de tisser des rapports intertextuels illimités avec les mythes universels. On y trouve des résonances provenant d'un héritage sans frontières. Il puise aux sources vives de la mythologie gréco-latine, de la mythologie du Moyen-Orient et de la mythologie du Maghreb et de l'Afrique.

Pour les romantiques du 19^{ème} siècle, l'Orient est femme. D'où la profération des figures mythiques féminines immortalisant la femme orientale avec toutes les connotations exotiques, fantasmatiques et imagologiques (Harem, sexualité subversive, femme fatale, soumission, etc.). Bien que Nedjma soit soustraite à cet imaginaire exotique, elle n'en demeure pas moins liée à certaines de ses références symboliques, ne

¹- Charles Bonn, Ibid., P. 7.

serait-ce que par occultation ou par inversion des rôles ou par subversion des modèles consacrés par la tradition.

Ce passage illustre magistralement la valeur mythique de Nedjma : « *Il saisirait peut-être le sens de notre défaite, et c'est alors que lui reviendrait vaguement, comme une ironie exorcisante, le souvenir de la partie perdue, et de la femme fatale, stérile et fatale, femme de rien, ravageant dans la nuit passionnelle tout ce qui nous restait de sang, non pour le boire et nous libérer comme autant de flacons vides, non pour le boire et à défaut de le verser, mais seulement pour le troubler, stérile et fatale, mariée depuis peu, en pénitence dans sa solitude de beauté prête à déchoir. (...) stérile et fatale, Nedjma notre perte, la mauvaise étoile de notre clan* » (Nedjma, PP. 187.188).

Avec des images fortes et des répétitions qui renforcent le sens et amplifient la charge mythique, Kateb prête à Nedjma un pouvoir néfaste et ravageur. Elle est le signe de la perte et de la malédiction pour les protagonistes qui se consomment d'amour pour cette femme insaisissable et chimérique. Nedjma s'inscrit en opposition aux grands mythes de la fertilité (Isis et Osiris, Ishtar, Tammuz, Adonis et autres) et aux grands mythes de la fondation (Sémiramis fondatrice des jardins suspendus de Babylone, les « sept merveilles du monde », la Reine de Saba, Tin Hinan, fondatrice du monde touareg, etc.).

Il y a, à l'origine de cette nébuleuse, une sorte d'atavisme qui a programmé le destin inouï de Nedjma. Elle fut conçue dans une grotte qui surplombe Constantine, lors d'une nuit meurtrière. Le père de Rachid y fut découvert assassiné probablement par si Mokhtar. La mère de Nedjma, la Marseillaise, est une juive française, enlevée quatre fois par les quatre prétendants Kebloutis, pères des quatre protagonistes.

Ce cycle d'enlèvements et de raptus seront réédités pour Nedjma, enlevée à son tour quatre fois. En effet, le nombre quatre instaure un cercle et une clôture. Il renvoie toujours à l'impasse. De ce fait, Nedjma brouille les origines et l'identité ; elle est facteur d'éclatement, de déperdition et de perte de repères. Elle n'est pas l'unité vivante tant espérée par les protagonistes.

Le mythe de l'ogresse est convoqué pour symboliser la dévoration, l'impossibilité de régénération et de rédemption. Un mythe

particulièrement célèbre dans la littérature populaire maghrébine :⁽¹⁾ « ...de même le père de Rachid, assassiné dans la grotte nuptiale, fut arraché au corps chaud de sa maîtresse, par le rival et le proche parent si Mokhtar qui l'épousa en secret, et c'est alors que Nedjma fut conçue. Etoile de sang jaillie du meurtre pour empêcher la vengeance, Nedjma qu'aucun époux ne pouvait apprivoiser, Nedjma l'ogresse au sang obscur comme celui du nègre qui tua Si Mokhtar, l'ogresse qui mourut de faim après avoir mangé ses trois frères ». (Nedjma, P. 180, 181).

La femme dans ce roman est une puissance maléfique. Tout a commencé avec la découverte par l'administration coloniale d'une française assassinée au Nadhor. Les représailles furent terribles pour la tribu : liquidation des chefs, dispersion, usurpation des terres, etc. La Marseillaise séduite par les pères kebloutis consacre cette malédiction et théâtralise le mythe des frères ennemis assumé par les quatre amoureux de Nedjma, ultime avatar de la femme fatale. La mythologie gréco-latine nous fournit bien des exemples du mythe de la femme fatale, source de perte, de défaite et de catastrophe. Hélène de Troie en est l'exemple. La littérature moderne continue d'immortaliser cette figure mythique à travers le théâtre, le roman, la nouvelle et la poésie. Carmen de Mérimée dans l'opéra ouvre l'imaginaire mythique sur des possibilités infinies. Hollywood et le cinéma moderne inventent leurs propres mythes qui vont bouleverser profondément la sensibilité humaine.

Pour figurer le mythe féminin Kateb recourt à des ressources linguistiques qui permettent d'esquisser les constellations et de dessiner, par la fulgurance du verbe les contours du mythe. Les mots en tant que noyau dur de la signification sont chargés d'illuminer la fantastique et éblouissante galerie. Des mots, comme dans un procès de ritualisation sont invoqués pour dessiner des images obsessionnelles ; ainsi le mot « femme fatale » se trouve utilisé dans plusieurs endroits de la fiction. D'autres mots, comme Salammbô, vestale, vierge, épave, perte, amazone, hermaphrodite, chimère, apparition, chevelure, contribuent par leur aura sémantique à symboliser la réalité de cette femme toujours évanescence, insaisissable, indomptable et impossible.

¹ - Cf. Farida Boualit, « L'Ogresse frésienne : de l'oral du conte à l'oralité du texte dans la dés-écriture /réécriture de l'histoire », in *Mythes et réalités d'Algérie et d'ailleurs*, ouvrage publié par la revue *Langues et littératures*, n° 6, 1995, Université d'Alger.

S'agissant des mythes des origines, celle de Nedjma, de Keblout et de la nation, Kateb mobilise consciemment et inconsciemment tous les mythes relatifs à la création, à l'inceste, à la conception, à la pureté, à la cosmogonie et à la résurrection.

Le mythe littéraire dont le roman a dessiné les contours s'origine évidemment dans les différents mythes universels. Mais le travail de mythisation déborde largement le substrat mythique originel pour s'abreuver aux différentes sources inépuisables qui fournissent au mythe littéraire sa sève nourricière, tel que l'histoire, le conte, la religion, la littérature et la mythologie universelle en général.

- **Dépassement du mythe**

Nous avons vu que Nedjma est associé à des figures mythiques connotées négativement. Par son pouvoir de séduction illimité et par ses effets néfastes et ravageurs sur ses amants et sur la symbolique nationale, elle est la Méduse qui pétrifie et anéantit. D'autres mythes féminins, comme ceux de Médée, Salomé, Carmen et de l'ogresse, entre autres, peuvent lui être associés. Ainsi, toute la mythologie universelle est décontextualisée et recontextualisée et investie dans un grand projet d'écriture dont la finalité suprême est la reconquête de l'identité individuelle, nationale et la libération d'une parole littéraire, culturelle et civilisationnelle profondément désaliénée et déconditionnée.

La réécriture du mythe est basée sur l'aporie du sens, sur les jeux de miroirs. La plurivalence, le dédoublement et l'éclatement des signes instaurent une polyphonie qui se joue de toutes les certitudes et de toutes les idées établies. De toute évidence, le lecteur se trouve confronté à la quadrature du cercle. Kateb inscrit le mythe dans une dialectique passé, présent et avenir. Ainsi le mythe parvenu à ses extrêmes limites s'autodétruit et libère une promesse d'avenir. La régénération se fit dans les béances, les silences et dans l'indécidabilité du texte. Le concept de Pharmakon (à la fois remède et poison) exploité par Derrida pourrait nous être d'une grande utilité dans ce domaine.

La mort de Si Mokhtar (mort expiatoire), garant de la parole mythique primordiale, la déchéance de Rachid, fervent défenseur du mythe ancestral, l'emprisonnement de Mourad et l'évanescence de Lakhdar et de Mustapha sonnent le glas à l'épopée mythique. Cette génération en tant que « patrouille sacrifiée » doit disparaître pour que naisse la nouvelle histoire et que la patrie algérienne soit ressuscitée. Charles Bonn écrit à ce sujet :

« Pour l'instant tous les chemins mènent à la prison, ou à l'exil, ou au point de départ, à la mort lente de Rachid sur son Rocher natal. L'amour

est impossible, la révolte est impossible, c'est l'impasse. Pourtant le cercle n'est pas irrémédiablement clos, et Rachid prédit la future forme de la patrie : le cercle est en réalité une spirale qui se détendra le moment venu ». ⁽¹⁾

A la fin du roman, Nedjma est ravie par le nègre pour être intégrée à l'humus profond, au mont du Nadhor, la terre-mère des ancêtres afin de fertiliser la nation émergente tant rêvée. C'est un retour rédempteur et messianique. Le nègre chargé de protéger les derniers survivants de la tribu de Keblout se trouvant au Nadhor, tue Si Mokhtar et chasse Rachid, considérés comme des dépravés indignes de l'ancêtre. Un rêve de réenracinement et de ressourcement qui s'est réalisé aux dépens de Rachid, longtemps obsédé par ces vœux inaccomplis et qui est finalement écarté de l'enfantement du nouveau monde : « *Et c'est à moi, Rachid, nomade en résidence forcée d'entrevoir l'irrésistible forme de la vierge aux abois, mon sang et mon pays* ». (Nedjma, P.175). Nedjma, la « *bâtarde* » qui cumule les valeurs d'identité et d'altérité, d'endogamie et d'exogamie et toutes sortes d'appartenances, à l'image de l'Algérie, retrouve finalement le giron tribal. Cette réintégration symbolise tout un projet de refoetalisation et de régénération de la tribu et de la nation : « *et ce sera enfin l'arbre de la nation s'enracinant dans la sépulture tribale, sous le nuage enfin crevé d'un sang trop de fois écumé...* » (Nedjma, P. 187).

Le roman fait intervenir la symbolique du « *nègre prémuni contre l'inceste social* » (Nedjma, P. 187). Ainsi, Nedjma-Algérie est rendue à ses origines et à ses multiples déterminations (arabité, amazighité, africanité, islamité, orientalité, occidentalité, méditerranéité, etc.) qui contribuent par leurs brassages à la production de cette Algérie à la fois irréductible et profondément universelle.

Dans cette mêlée inextricable d'imaginaires et de mythes et dans ce brassage de races, de langues, de cultures et de civilisation, l'écriture Katébiennne malaxe dans son creuset les différentes influences et confluences liées au génie du lieu et s'oppose aux discours « *mono-généalogiques* », selon l'expression de Derrida, pour assumer la condition humaine dans son unité et dans sa diversité. L'Algérie « *vierge après chaque viol* ». (Nedjma, P. 68) se retrouve au Nadhor, terre sacrée des

¹- Charles Bonn, Ibid., P. 10.

ancêtres, lavée et purifiée de toutes les souillures des conquêtes et des invasions successives.

L'irruption de la figure du nègre dans la diégèse bouleverse la chronologie et le programme narratif de base. Au narcissisme identitaire initial, l'auteur fait appel à un riche imaginaire collectif profondément ancré dans la personnalité maghrébine. En effet, le nègre est lié à l'imagination « nocturne », selon l'expression de Bachelard. La psychologie maghrébine confère au nègre une symbolique particulièrement féconde : il est lié à la voix, à l'art en général, à la sorcellerie, à l'envoûtement, et à l'espace du harem (l'interdit). Il s'inscrit pleinement dans les rites et les cultes de la nature, de la femme et du cosmos. Il développe toute une fantasmagorie nourrie par les peurs, les hantises, les désirs refoulés et les archétypes qui surgissent de la nuit des temps.

La figure du nègre débloque la crise identitaire en ouvrant le cercle sur tous les possibles. Une dialectique nouvelle, celle de la déterritorialisation / reterritorialisation accomplit cette transmutation génératrice de l'histoire. Ce dénouement aux promesses révolutionnaires suggère, selon le critique Ismail Abdoun « *la nécessité fermée sur elle-même, clanique, trop ethnicisée, à la limite de la racialisation (...) dans le même temps qu'elle laisse entrevoir la réelle possibilité –réelle historiquement et anthropologiquement- d'une identité à la fois singulière et plurielle, régionale et continentale et donc d'un devenir multiculturel différencié et unitaire, en un mot, véritablement panafricain* ». ⁽¹⁾ Nedjma finit par symboliser le mythe du phénix dont le pouvoir de régénération après la consommation est illimité.

Le dépassement du mythe s'accomplit également dans le deuxième roman *Le Polygone étoilé*, qui prolonge *Nedjma*. Ici, la démarche mythique s'essouffle, s'évanouit et laisse place à l'irruption de l'histoire et du tragique. Le cycle théâtral katébien, notamment *Le Cercle des représailles*, insère l'écriture dans la violence de l'histoire en conjuguant différents langages liés à l'épopée, à la tragédie, au burlesque, au carnavalesque et au comique.

¹ - Ismail Abdoun, « Quelques remarques sur le mythe des ancêtres ou comment le nègre 'Providentiel' de *Nedjma* bouleverse la mythologie identitaire », in *Recherches et travaux*, n° 81, 2012, 113-119.

La fascination du mythe joue un rôle essentiel dans la décolonisation et la résistance nationale : elle est incontournable. L'échec de la résistance militaire à l'occupant après 1870, a provoqué des réajustements salutaires, au niveau de l'imaginaire et de la conscience populaires. Face à l'adversité, la communauté s'est repliée sur elle-même et comme, par instinct de survie, développe une résistance mythique qui mobilise les forces surnaturelles devenues des alliés sûrs et invincibles contre l'envahisseur. Que peut faire la puissance coloniale face aux djinns, aux fantômes, aux forces surnaturelles, à l'ogre et à l'ancêtre ? L'adversaire est frappé d'impuissance et évacué de l'histoire, comme s'il n'existait pas.⁽¹⁾

Dans ce contexte de violence coloniale, la résistance mythique devient donc une stratégie d'individuation et de préservation de l'identité et de l'intégrité du groupe face aux bourrasques de l'histoire, en attendant des jours meilleurs.

L'écriture mythique de Kateb s'inscrit dans cette perspective de résistance et de décolonisation. C'est en fonction de ce contexte historique et autobiographique qu'elle acquiert sa signification politique, anthropologique, esthétique et ontologique. Parvenu à son apogée et à son stade ultime, le mythe s'auto-détruit et cède la place à la dynamique historique.

- **En guise de conclusion**

Nous voilà parvenus au terme de cette étude. Il faut reconnaître que toute approche de ce roman se trouve confrontée inéluctablement à la résistance du sens, tant le roman relève de « l'indicible » de l'aveu même de l'auteur. Un roman qui s'apparente par bien des aspects à l'antiroman : éclatement des genres, fragments, récits enchevêtrés, absence de points de repères chronologiques, spatiaux et génériques, etc. La forme s'ajoute au contenu pour dérouter le lecteur et brouiller les pistes et les normes génériques de référence et de catégorisation.

Nous nous sommes inspirés quoiqu'indirectement et implicitement de la théorie de l'effet de vie de Marc-Mathieu Munch tant en amont qu'en aval dans l'analyse de l'œuvre katébienne. Le mythe par ses dimensions esthétiques, anthropologiques et ontologiques universelles se prête aisément à cette orientation.

¹- Cf. Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961.

Nous avons montré que le rapport de *Nedjma* à l'histoire est un rapport complexe, problématique et aporétique. Il se révèle être porté par un triangle hermétique qui se joue de toute vérité, à savoir l'histoire, l'Histoire et l'HISTOIRE.

Le drame de la blessure originelle personnelle ainsi que la tragédie collective programment des configurations où s'entremêlent inextricablement mythe et histoire. La structure du roman, devenue forme-sens confère à la fiction une épaisseur Herméneutique irréductible.

Nedjma n'est pas un roman historique, à l'instar des romans de Walter Scott, d'Alexandre Dumas ou de Tolstoï. Il se veut une réécriture de l'histoire qui révèle la véritable histoire : celle des exclus, de l'inter-dit, du refoulé, du non-dit et du non pensé. Elle est portée par toute une civilisation de l'oralité, celle des mythes, des légendes, des récits fabuleux et des contes merveilleux. Autrement dit, par tout un imaginaire collectif agissant et profondément ancré dans un fond indéracinable et dans une mémoire collective surprésente. Une mémoire orale incarnée par les fabuleux trésors du monde maternel que célèbre, exalte et immortalise l'écriture. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, cette écriture s'impose aussi comme écriture-meurtre, car elle se réalise sur les décombres d'un savoir immémorial. Ainsi, l'écriture atrophie la mémoire. Et c'est tout le mythe de Theuth exprimé souterrainement par Kateb qui illustre ce grand dilemme auquel se sont trouvés confrontés tous les écrivains algériens de langue française.

La reconstitution de l'histoire procède par toute une stratégie de gommage, de sélection, de détournement et de subversion. Une nouvelle histoire émerge avec fulgurance sur les décombres de l'histoire coloniale pour dire l'avènement à l'histoire d'un nouvel imaginaire, d'une nouvelle culture et d'une nouvelle nation. Une écriture fragmentée, dialogique, polyphonie et cathartique qui révèle l'ampleur de la tragédie et la violence de l'histoire.

L'irruption du mythe dans le texte renforce le pouvoir rédempteur de cette historicité inouïe, à la limite de l'ineffable et de l'inénarrable. C'est le « livre du sang » pour paraphraser Khatibi.

L'histoire produit le mythe qui la reproduit à son tour, selon une dialectique inextricable. Imprégné d'une conscience mythique aigüe, Kateb réactive les grands mythes universels de l'humanité pour les charger de multiples significations : les mythes maghrébins, les mythes du Moyen-Orient, les mythes gréco-romains, etc. Les structures anthropologiques

profondes de l'imaginaire (G. Durand) nourrissent la germination de cette mythologie irradiante aux promesses illimitées.

Les mythes fondateurs (tribal et national), des villes glorieuses, de Nedjma, des frères ennemis et des autres constellations introduisent le roman dans le cercle de l'éternel retour, c'est-à-dire, dans un fond commun propre à toute l'humanité.

Le mythe accomplit sa fonction de compensation thérapeutique et de régénération au plan de l'imaginaire. Par instinct de survie, la communauté assure sa cohésion face à l'adversité et parvient à se maintenir, en dehors de l'histoire pour cultiver son intégrité et sa pérennité. Mais la naissance tragique à l'histoire fait éclater le monde mythique et ouvre la fiction sur un devenir révolutionnaire à assumer dans la dynamique historique.

Le mythe s'auto-détruit et se dissout progressivement sous le poids de l'accélération de l'histoire. Mais en filigrane de la fiction, se dessinent, grâce aux images obsédantes et au style «végétal et organique» de l'écriture les contours d'une géographie imaginaire annonçant la naissance du mythe personnel de l'écrivain qui devient son ultime destin. On n'écrit pas impunément le mythe.

Le mythe ne s'arrête pas là. Car il vit de sa propre vie. En effet, l'effet de vie transcende l'écrivain et le texte pour s'inscrire dans la continuité et dans la traversée, dans l'aventure continue et renouvelée de l'expérience esthétique et de l'imaginaire (arts prennis).

L'aventure Katébienne continue. Le génie d'une œuvre, sa richesse, sa valeur et son effet de vie ne s'arrêtent pas. Ces virtualités sont portées par la postérité et le mouvement de l'histoire en vue d'une germination future, à la faveur d'un climat propice. Kateb Yacine, pris dans les filets de sa propre mythologie devient à son tour mythe fondateur. Le grand écrivain russe Dostoïevski se plaisait à dire : « Nous sommes tous sortis du manteau de Gogol », reconnaissant l'influence considérable qu'avait exercée ce dernier sur les plus grands écrivains russes de la seconde moitié du 20^{ème} siècle.

Tous les écrivains algériens seront fascinés, d'une manière ou d'une autre, par Kateb. On écrit, avec Kateb ou contre lui, mais jamais sans lui. Son aura sera immense. Auréolée d'un immense succès, son œuvre prend sa place, bien méritée, dans le panthéon de la littérature universelle.

Nedjma, pour n'évoquer que le roman, sera le modèle incontournable. Ainsi l'Œdipe katébien trône majestueusement et sans partage. Eblouis par les mythes immortalisés de Nedjma, de l'ancêtre, de Constantine, des origines, ces nouvelles générations tentent de réécrire la fiction Katébienne

sans pour autant réussir à dépasser le modèle monumental qui s'est imposé à tous. De grands écrivains, comme Boudjedra, Mimouni, Farès, Saadi, Ali-Khodja, Wattar, pour ne citer que quelques-uns, se sont exercés à réécrire ce texte fondateur. On a même accusé certains d'entre eux d'être des piètres plagiaires de Kateb.

Ainsi Kateb, par ses romans, son théâtre tragique, son théâtre populaire et ses écrits journalistiques continue de hanter l'imaginaire littéraire algérien et le rêve des épigones. Son mythe fondateur est lié intrinsèquement aux grands mythes fondateurs qui ont été à l'origine de la fondation des Cités, nations et des empires.

Bibliographie:

- **Abdoun, Ismail**, « Quelques remarques sur le mythe des ancêtres chez Kateb Yacine ou comment le Nègre « providentiel » de *Nedjma*, bouleverse la mythologie identitaire », in *Recherches et travaux*, 30 Juin, 2014.

- **Ali Ben Ali, Zineb**, « Les ancêtres fondateurs : élaboration symbolique du champ intellectuel algérien (1945-1954) », in *Insanyat*, n° 25-26, 2004, CRASC, Oran.

- **Amrouche, Jean**, *L'Eternel Jugurtha*, Paris, L'Arche, 1946.

- **Arnaud, Jacqueline**, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*, Paris, L'Harmattan, 1982.

- **Bonn, Charles**, « Histoire et production Mythique dans *Nedjma* », in *Fabula*, consulté le 07/02/2021.

- **Bonn, Charles**, « Subversion et réécriture du modèle romanesque dans *Nedjma*, de Kateb Yacine », in *Littérature francophone. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Edition, 2016.

- **Boualit, Farida**, « L'Ogresse farésienne : de l'oral du conte à l'oralité du texte dans la dés-écriture/réécriture de l'histoire », in *Mythes et réalités d'Algérie et d'ailleurs*, ouvrage publié par *Langues et littératures*, n°6, 1995, Université d'Alger.

- **Bouderbala, Tayeb**, « La Réécriture des Mille et une Nuits dans le roman des *1001 années de la nostalgie* », in *La Réception mondiale et transdisciplinaire des Mille et une Nuits*, in *Médiévales* 51, université de Picardie, Amiens, 2012.

- **Brunel, Pierre**, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Rocher, 1944.

- **Déjeux, Jean**, « Les structures de l'imaginaire dans l'œuvre de Kateb Yacine », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 13-14, 1^{er} semestre. 1973.
- **Djaïder, Mireille**, *Kateb Yacine, essai*, édité par la *Mission laïque française*, CHAM, aout 2011.
- **Djaïder, Mireille**, *Le Discours mythique dans l'œuvre romanesque de Kateb Yacine*, thèse de troisième cycle, Aix-en-Provence, 1977.
- **Djemai, Abdelkader**, *La Dernière Nuit de l'Emir*, Paris, Seuil, 2012.
- **Durand, Gilbert**, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg international, 1979.
- **Durand, Gilbert**, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1960.
- **Eliade, Mircea**, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- **Eliade, Mircea**, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1973.
- **Fanon, Frantz**, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961.
- **Gontard, Marc**, *Nedjma de Kateb Yacine. Essai sur la structure formelle du roman*, Paris, l'Harmattan, 1985.
- **Gourdon et al.** « Roman colonial et idéologie coloniale en Algérie », publié in *Revue de droit et des sciences économiques*, Université d'Alger, 1974.
- **Kateb, Yacine**, *Abdelkader et l'indépendance de l'Algérie*, Alger, Nahda, 1948.
- **Kateb, Yacine**, *Le Cercle des représailles*, Paris, Seuil, 1959.
- **Kateb, Yacine**, *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966.
- **Kateb, Yacine**, *Nedjma ou le poème ou le couteau*, Paris, Mercure de France, 1947.
- **Kateb, Yacine**, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.
- **Khatibi, Abdelkebir**, *Le Livre du sang*, Paris, Gallimard, 1979.
- **Kréa, Henri**, *Tombeau de Jugurtha*, Alger, SNED, 1968.
- **Laaradj, Wassini**, *Le livre de l'Emir*, Beyrouth, Dar Al-Adab, 2002.
- **Münch, Marc-Mathieu**, *La Beauté artistique : l'impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une artologie future*, Paris, Champion, 2014.
- **Münch, Marc-Mathieu**, *Le Pluriel du beau*, Metz, Centre de recherche « Littérature et spiritualité », 1991.
- **Münch, Marc-Mathieu**, « Le mythe et la littérature, deux effets de vie parallèles mais spécifiques », dans *Mythe et effet de vie littéraire. Une*

discussion autour du concept « effet de vie » de Marc-Mathieu Münch, Strasbourg, Editions du Portique, 2008.

- **Redouane, Najib**, *Diversité littéraire en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2009.

- **Sahli, Mohamed Chérif**, *Décoloniser l'histoire*, Paris, Maspero, 1965.

- **Sahli, Mohamed Chérif**, *Abdelkader chevalier de la foi*, Paris, 1947.

- **Sahli, Mohamed Chérif**, *Le Message de Youghourta*, Paris, 1947.

- **Sollers, Philippe**, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.

Les jeux des transferts culturels dans la littérature algérienne francophone entre le centre et la périphérie

*Aziza Benzid et Zineb Moustiri
Professeures à l'Université de Biskra. Algérie.
Email1: azizabenzid@yahoo.fr
Email2: zinebmoustiri@yahoo.fr*

Résumé :

Cet article propose de voir dans quelle mesure les transferts culturels contribuent-ils à la création d'une production littéraire francophone dite périphérique qui a adopté et transformé l'idéal générique, esthétique, culturel et linguistique du centre qui n'est autre que la littérature française. Pour ce faire, nous optons pour l'étude de l'appropriation des transferts culturels chez trois écrivains algériens d'expression française appartenant aux trois générations différentes, à savoir Kateb Yacine, AssiaDjebar et Yasmina Khadra.

Mots clés : transfert culturel- littérature francophone-centre-périphérie- Kateb Yacine- Assia Djebar -Yasmina Khadra.

Abstract

This article aims to examine the extent to which cultural transfers contribute to the creation of a so-called peripheral francophone literary production which has adopted and transformed the generic, aesthetic, cultural and linguistic ideal of the center which is none other than the French literature. To achieve this objective, we choose the study of the appropriation of cultural transfers in the works of three French-speaking Algerian writers belonging to three different generations, namely Kateb Yacine, Assia Djebar and Yasmina Khadra.

Keywords: cultural transfer - francophone literature - center-periphery - KatebYacine- Assia Djebar - YasminaKhadra.

Introduction

Au cours des années 80, le foisonnement des approches de l'interculturel dans les études littéraires et culturelles a donné naissance à un nouveau concept ; c'est celui des transferts culturels qui prend en charge le rapport de déplacement, de transformation et d'appropriation ou même de rejet des autres cultures dans les textes littéraires sous la tutelle des germanistes Michel Espagne et Michael Werner. Ces derniers ont analysé les influences réciproques entre les cultures française et allemande depuis le XVIII^e siècle à travers l'étude des agents culturels tels que les artistes, les écrivains, les éditeurs, etc., et les supports du transfert comme les œuvres littéraires.

A cet effet, en puisant dans le large éventail du champ aussi fertile qu'inépuisable de la littérature algérienne d'expression française, la théorie des transferts culturels s'avère une nouvelle approche d'étudier cette littérature dite périphérique par rapport à celle du centre qui n'est autre que la littérature française.

En fait, la littérature algérienne francophone, en faisant partie des littératures des pays anciennement colonisés par la France, ayant opté pour le français comme la langue de création artistique et pour Paris comme la capitale littéraire symbolique, se trouve dans une position affaiblie par les pratiques linguistiques, littéraires et culturelles empruntées à la culture-source et qui ne figurent pas dans son héritage intellectuel initial. Cependant, les écrivains algériens ambitionnants à être reconnus à l'échelle internationale, et ne se contentant point de reproduire les modèles esthétiques français, sont allés au-delà de cette littérature centrale afin de la dépasser et atteindre l'universel et constituer ce qu'est communément appelée la littérature-monde, n'occultant toutefois pas leur identité culturelle, esthétique et linguistique arabo-musulmane.

Suivant cette optique, cet article propose de voir comment les transferts culturels contribuent-ils à la création d'une production littéraire francophone qui a adopté et transformé l'idéal générique, esthétique, culturel et linguistique du centre ? Pour ce faire, notre choix s'est porté sur trois écrivains appartenant aux trois générations différentes. Il s'agit notamment de Kateb Yacine, d'Assia Djebar et de Yasmina Khadra qui nous semblent répondre *a priori* à ces questionnements que nous voudrions soulever dans cette contribution, quant à leurs choix des objets aussi divers que diversifiés des transferts culturels adoptés.

Pour ce faire, une approche analytico-descriptive semble répondre a priori aux besoins de notre étude que nous avons jugé nécessaire d'articuler autour de trois axes. Le premier axe s'intéresse à l'émergence de la notion des transferts culturels, son acception, son objet et sa méthode d'analyse. Le second axe prend en charge la dichotomie centre/ périphérie qui depuis son avènement n'a cessé de faire fortune dans le milieu littéraire. Quant au troisième axe, il est question de voir les stratégies de s'appropriation et de transformation des formes linguistiques, culturelles et littéraires françaises par les trois écrivains francophones choisis.

1. Les transferts culturels : une notion en mouvement

La réflexion faite sur la notion de transfert culturel se fait dans le sillage d'une prise de position critique vis-à-vis des études comparées qui prennent en charge les concepts d' « influence », d'« échange » et notamment de « réception » dans la lignée des théories de réception sous la tutelle de Hans Robert Jauss. Elle ouvre la voie à une nouvelle orientation dans l'analyse des pratiques culturelles dans un sens large, car le transfert culturel implique :

des mouvements humains, des voyages, des transports de livres, d'objets d'art et de biens d'usage courant à des fins qui n'étaient pas nécessairement intellectuelles. Il sous-entend une transformation en profondeur liée à la culture d'accueil. C'est donc la mise en relation de deux systèmes autonomes et asymétriques qu'implique la notion de transfert.¹

Ainsi, la théorie des transferts culturels propose d'analyser les mouvements d'objets, de personnes, de mots, de concepts, d'idées, d'esthétique...entre deux aires culturelles différentes qui peuvent être des pays, des nations, des groupes ethniques, etc. Ce que ne manque pas de souligner Michel Espagne en disant qu'un transfert culturel ne s'opère pas « seulement entre deux langues, deux pays ou deux aires culturelles : il y a quasiment toujours des tiers impliqués. On doit donc plutôt se représenter

1LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, *Les transferts culturels : théorie, méthodes d'approche, questionnements*, Les Presses de l'Université d'Ottawa | University of Ottawa Press, 2014, p. 25-48. Disponible sur : <http://www.openedition.org/6540>. Consulté le 26 /06/2020.

les transferts culturels comme des interactions complexes entre plusieurs pôles, plusieurs aires linguistiques. »¹

Le principe de cette théorie réside dans le fait de circulation, d'adaptation, de transformation des idées et des pratiques entre une culture source et une culture cible, en prenant garde à ce que le modèle transformé à partir de l'original ne doit, en aucun cas, être sous-estimé, au contraire, il doit être considéré comme une nouvelle création originale même si elle est le résultat du métissage des deux cultures. Autrement dit, « La recherche sur les transferts culturels devait admettre qu'on peut s'approprier un objet culturel et s'émanciper du modèle qu'il constitue, c'est-à-dire qu'une transposition, aussi éloignée soit-elle, a autant de légitimité que l'original. »²

L'exemple des ex-colonies françaises en tant qu'importateurs d'idées et de formes culturelles en est la preuve fulgurante de la dynamique d'échange entre la culture émettrice, sous-tendue par les modèles esthétiques français et la culture réceptrice, qui s'agit, dans notre cas, de la littérature algérienne francophone et dépasse ainsi la dualité dominant-dominé, et en fait « un véritable processus de (re)création »³.

Ainsi, dès la période coloniale, la littérature française était posée comme un modèle à suivre de la part des ex-colonies françaises, qui tout en acquérant leur indépendance, n'ont pas moins conservé des liens privilégiés avec le centre, c'est-à-dire Paris. Par ailleurs, le souci de suivre les règles de la langue française, de respecter les procédés génériques, a conduit les écrivains à s'intéresser tout particulièrement à produire une langue et une écriture qui tendent vers la perfection, pour ne pas être sous-estimés par l'Autre (la France). À ce propos, l'écrivain algérien d'expression française Mohamed Dib remarquait que:

1 Ibid.

2 ESPAGNE, Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, URL: <http://journals.openedition.org/rsl/219>. DOI : <https://doi.org/10.4000/rsl.219>. Consulté le 26/06/ 2020

3 DANAUX Stéphanie, DOYEN Nova, *Enjeux et modalités des transferts culturels dans la vie artistique canadienne-française de la première moitié du XXe siècle*, disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/mens/2012-v12-n2-mens0425>, consulté le 26 juin 2020.

La langue française est à eux, elle leur appartient. Qu'importe, nous en avons chipé notre part et ils ne pourront plus nous l'enlever (...) Et si, parce que nous en mangeons aussi, de ce gâteau, nous lui apportions quelque chose de plus, lui donnions un autre goût ? Un goût qu'ils ne lui connaissent pas.¹

Cette appropriation des codes linguistiques et esthétiques de la culture de départ et sa transformation se fait dans une volonté d'« affirmation identitaire de la culture d'accueil [la culture algérienne] »². Les écrivains, bien qu'ils écrivent en français, n'ont jamais quitté leur langue maternelle, et leurs origines dans une revendication de leur identité culturelle et linguistique. Kateb Yacine résume cette position prise par les écrivains algériens francophones en avançant sa propre vision du maniement de la langue française :

J'écris en Français parce que la France a envahi mon pays et qu'elle s'y est taillée une position de force telle qu'il fallait écrire en français pour survivre ; mais en écrivant en Français, j'ai mes racines arabes ou berbères qui sont vivantes, par conséquent tous les jugements que l'on portera sur moi, en ce qui concerne la langue française, risquent d'être faux si on oublie que j'exprime en Français quelque chose qui n'est pas français.³

Après l'indépendance, le rapport à la langue française dans le sens de circularité et de mouvement des mécanismes d'écriture et de valeurs esthétiques est pris en charge par les études post-coloniales qui questionnent, non uniquement, la poétique d'échange et de transfert entre la culture française et la culture algérienne, mais aussi les subversions opérées sur les pratiques culturelles en jeu.

2. Centre/ périphérie : le parcours obligé des écrivains francophones

Il est à rappeler que la dichotomie centre/périphérie, qui fait partie de la théorie du champ littéraire élaborée, comme c'est connu, par Pierre Bourdieu, a mis la lumière sur les littératures des ex-colonies françaises, qui se sont appropriées le français comme un moyen d'expression

1 BENRABAH M., *Langue et pouvoir en Algérie. Histoire d'un traumatisme linguistique*, Séguier, Pau, 1999, p.182.

2 DANAUX Stéphanie, DOYEN Nova, *ibid.*

3 Mostefa Lacheraf, *L'Algérie: nation et société*, SNED, Alger, 1976, p. 326.

esthétique. Dès lors, une littérature dite périphérique se caractérise par une dépendance à l'égard de celle du centre et se trouve donc moins *prestigieuse* que cette dernière du fait que les innovations formelles ou thématiques du centre n'atteignent que tardivement les zones périphériques et ne font que marquer leur position de *dominé* par rapport au dominant (le centre). C'est que :

Depuis le concept de *Weltliteratur* énoncé par Goethe qui a cette volonté de rassembler des écrivains ayant dépassé leur contexte originel, jusqu'à celui de Littérature-Monde initié par les écrivains français Michel Le Bris et Jean Rouaud en 2007 et visant à abolir les frontières littéraires entre les écrivains français et écrivains francophones, les seconds étant catégorisés comme écrivains périphériques, [...] les écrivains migrants, et plus précisément, les écrivains originaires d'anciens pays colonisés, ont toujours fait l'objet d'abusives catégorisations, que ce soit en vue de leur défense ou bien de leur marginalisation.¹

Pour rendre justice aux écrivains issus de la périphérie, les études post-coloniales ont mis l'accent sur les stratégies d'écriture qui s'opèrent dans la manifestation du multiculturalisme des œuvres littéraires de ces écrivains. Il s'agit notamment d'hybridation linguistique formée à partir des formes diverses de variétés vernaculaires (langues autochtones), introduites dans la langue standard (la langue française), ainsi que la réécriture de grands modèles du centre, considérés comme la seule autorité culturelle et littéraire.

Dans ce sillage, Pascale Casanova, dans *La République mondiale des lettres* (1999), et emboitant le pas à Pierre Bourdieu, démontre que le choix d'une langue de la part d'un auteur obéit à des logiques par lesquelles il se positionne dans le vaste champ de confrontation qu'est la littérature mondiale. Dans ce champ, les rapports entre centre et périphérie traduisent les rapports de force et le positionnement culturel, idéologique et identitaire d'un écrivain. Ce que ne manque pas d'ailleurs de le confirmer Christiane Achour en disant que :

1 PHILIPPE, Nathalie, « Écrivains migrants, littératures d'immigration, écritures diasporiques »
Hommes & migrations [En ligne], 1297 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014, p. 30-43.

Nombre d'écrivains francophones ne sont pas Français et appartiennent à un autre pays, en tant que citoyen. Par la langue, ils ont quelque chose à voir avec le champ littéraire et culturel français mais, par cette langue aussi, ils appartiennent littérairement à leur propre pays où ils créent, vivent, écrivent et dont ils doivent parfois s'exiler pour des raisons qu'il faut, à chaque fois, interroger. L'exil ne les « lave » pas de l'origine et de leur lien national mais le complexifie.¹

Par ailleurs, l'essor actuel des études transculturelles, le métissage culturel et linguistique ne tend-t-il pas à effacer les frontières entre centre et périphérie pour créer une littérature monde où les littératures francophones (périphériques) se trouvent complètement intégrées dans l'espace de la littérature française (centre) ? Les littératures périphériques peuvent-elles réellement se détacher de la dominance littéraire, linguistique et économique de la France « *Mère des arts, des armes et des lois* » ? selon la fameuse expression de Du Bellay.²

A l'évidence, les littératures francophones qu'elles soient africaines, antillaises ou québécoises ont su construire leur propre identité littéraire, loin de la littérature française, de ses modèles et de ses « maîtres penseurs ». Ce qui a conduit le plus souvent au renouvellement des stratégies d'écritures adoptées par les écrivains francophones et même à une créativité remarquable au sein de leur production.

Sans oublier aussi, la reconnaissance de l'institution littéraire française de ces littératures périphériques comme l'attribution des prix littéraires à des écrivains appartenant à des univers culturels différents de la France comme la discernation du prix Goncourt à Antoine Maillet en 1979 et à Patrick Chamoiseau en 1992 et surtout l'admission à l'académie française des écrivains comme François Cheng, Assia Djebar et Amin Maalouf. Tout cela constitue un phénomène de « décentrement », appuyé par la présence de la littérature beur, née du phénomène de l'immigration, ce qui provoque une remise en question du positionnement de la France comme un centre littéraire et culturel dans le champs de la littérature en français.

1 ACHOUR, Christiane, *réflexion pour une histoire littéraire francophone transnationale*, 2010, Disponible sur : <http://www.christianeachour.net/menu-articles>.

2 DU BELLAY Joachim, *Les Regrets* (1558). Disponible sur : <https://www.poesie-francaise.fr/joachim-du-bellay-les-regrets/>

Et pour que le centre n'occupe plus la position dominante auquel il s'est attaché longtemps et que les frontières s'estompent, au profit d'une littérature-monde où les notions de dominé/dominant sont abolies, il faudrait que le centre ne monopolise plus le marché littéraire, c'est-à-dire détenir les conditions d'édition et de distribution des livres, ce qui conduit systématiquement à soumettre la production littéraire périphérique à des critères d'ordre esthétique, linguistique, économique et politique.

Donc, pour échapper à l'autorité des modèles et des cadres génériques imposés par l'institution littéraire française, c'est au tour de la périphérie de construire ses propres institutions littéraires : des académies littéraires, des prix littéraires, des maisons d'édition, des réseaux de circulation et de distribution des livres, c'est-à-dire des infrastructures capables de rendre la vie littéraire aussi active que possible, mais surtout indépendante du centre, pour qu'elle puisse être elle-même « *un centre* ».

C'est ce que n'a pas hésité à comprendre nombreux écrivains algériens, qui se sont hâtés de se poser eux-mêmes en modèles esthétiques, loin de centre considéré longtemps comme un fantasme. Le cas le plus illustratif est celui de l'écrivain algérien Kateb Yacine qui a su créer un roman-phare dans le monde des lettres francophones et a pu atteindre la reconnaissance même du centre culturel parisien grâce à son écriture de *Nedjma* en 1956. Sans oublier Assia Djebar qui a pu créer, elle-aussi, une écriture romanesque singulière, donnant le signal à l'affirmation de la littérature féminine algérienne d'expression française dès la publication de son premier roman *La soif* en 1957. N'en demeurant pas en reste, Yasmina Khadra a rejoint aussi ses aînés dans leur volonté de poser en égal au centre par la subversion du modèle policier occidental, par la création d'un personnage détectivesque paré de traits culturels, linguistiques et littéraires arabo-musulmans. Il s'agit du commissaire Llob dont le nom signifiant cœur des choses en arabe (اللب) oriente le lecteur dès le début sur le projet de l'auteur de s'inscrire dans sa culture algérienne arabo-musulmane. Dans ce qui suit, nous essayerons de dépister les empreintes des transferts culturels dans le discours romanesque des écrivains cités ci-dessous.

3. Les écrivains algériens francophones entre « *butin de guerre* » et « *fascination pour la culture de l'Autre* »

3.1. Kateb Yacine : la voie de la déconstruction narrative ou l'ipséité katébiennne

La publication de la célèbre *Nedjma* a signé la véritable naissance de la littérature algérienne d'expression française qui jusqu'alors ne faisait

qu'imiter les traditions littéraires françaises sans effort d'originalité spécifiques sur le plan de la narration, même s'il y a eu d'autres romans importants parus auparavant comme ceux de Mohamed Dib et de Mouloud Feraoun, mais qui se caractérisent par « une dépendance par rapport aux codes de lisibilité de la « métropole »¹ selon Charles Bonn. En fait, grâce aux bouleversements des traditionnelles techniques narratives, héritées des maîtres français, *Nedjma* instaure la voie de la discontinuité narrative au détriment de la linéarité du récit, marquant la rupture avec le modèle romanesque réaliste du style balzacien du XIX^e siècle français qui a dominé l'écriture algérienne dès ses débuts. Gontard remarque à ce propos que *Nedjma* est :

une œuvre qui se situe d'emblée dans ce qu'il est convenu d'appeler l'avant-garde du roman, et c'est bien là, le trait le plus spécifique du génie de Kateb. Alors que le roman maghrébin d'expression française, héritier de toute une tradition littéraire, s'inscrit dans une technique strictement réaliste, sans innovation d'aucune sorte [...] Kateb Yacine, par la structure de son récit, rejoint ce qu'on appelle déjà en France le « Nouveau roman », qui n'en est encore cependant qu'à ses premières productions.²

Et bien que le roman, en tant que forme littéraire importée de la culture coloniale française, et donc étrangère dans les pratiques esthétiques autochtones, Kateb Yacine a essayé de le transformer par le biais d'une écriture au sein de laquelle les frontières entre les genres tendent à s'effacer pour céder la place à une hybridité générique, engendrant dans son sillage une déconstruction narrative remarquable, se basant sur le bouleversement de la chronologie et la multiplication des récits. C'est que le roman raconte l'histoire de quatre personnages principaux, Rachid, Mourad, Lakhdar et Mustapha, qui assument la narration, chacun à son tour, des divers récits enchâssés les uns dans les autres sans aucun lien d'entre eux, brisant la progression linéaire classique au profit d'une discontinuité narrative

1 BONN, Charles, « Subversion et réécriture du modèle romanesque dans *Nedjma* de Kateb Yacine », in LITTÉRATURES FRANCOPHONES, *Parodies, pastiches, réécritures*, Lise Gauvin, Cécile Van den Avenne, Véronique Corinus et al. ENS Éditions, Lyon, 2013, p. 217-228.

2 GONTARD M., *Nedjma de Kateb Yacine, essai sur la structure formelle du roman*, L'Harmattan, Paris, 1985, p.15.

apparente dès l'incipit du roman¹. En plus de Nedjma, qui est bien qu'elle soit le personnage central autour duquel tourne la trame romanesque, et donne aussi son titre au roman, n'intervient pas en tant que narratrice. Par ailleurs, l'histoire racontée se fait sous le sceau de la déchronologie narrative prenant la forme de la chronologie perturbée dans le sens d'analepse.

Ainsi, le désordre narratif, la circularité de la narration et la multiplicité des genres qui s'épousent d'une manière remarquable donnent au texte katebien le cachet singulier de l'œuvre hybride, parfaitement réussi, au détriment de l'unicité générique qui lui value la reconnaissance du centre. Ce que n'hésite pas à confirmer Charles Bonn à propos de *Nedjma*, en disant :

[il] est de tous les romans maghrébins de langue française, le texte le plus enseigné en Algérie (où il a figuré avec l'Incendie de Dîb dans les programmes d'enseignement du français du second cycle secondaire) et à l'étranger. Il est également le roman sur lequel le plus grand nombre de recherches universitaires sont en cours ou terminées. Son écriture déconcertante souvent, car l'anecdote en est éclatée, la chronologie linéaire remplacée par une construction cyclique rigoureuse, un va-et-vient permanent entre le réalisme, les symboles et les mythes.²

Ainsi, bien que la langue française soit *un butin de guerre* pour Kateb Yacine, il a su la manier avec aisance et créativité, pas seulement par l'adaptation du canon narratif français dans le contexte culturel algérien, mais aussi par sa transformation en un modèle romanesque universel qui assure désormais à la littérature algérienne francophone sa survie et surtout son renouvellement, où il est permis de dire que « l'élève a dépassé le maître ».

3.2. Assia Djebar : De l'effet de l'art à l'effet de vie

¹Le roman commence par la phrase « *Lakhdar s'est échappé de sa cellule* », qui ne donne aucune information au lecteur sur l'identité de Lakhdar, et la raison de son emprisonnement. C'est au cours des pages suivantes, qu'on le saura. KATEB Yacine, *Nedjma*, Seuil, 1956.

²BONN, Charles, *Le Roman algérien de langue française. Vers une communication littéraire décolonisée ?*, L'Harmattan, Paris-Montréal 1985. Disponible sur limag.com.

De son vrai nom Fatima Zohra Imalayen, Assia Djébar¹ est l'une des plus grandes écrivaines algérienne et même maghrébine d'expression française. A travers une écriture où se côtoient la langue française, l'arabe classique, l'arabe dialectal ainsi que le berbère, la romancière et l'historienne revient sur l'Histoire, sur la naissance de l'écrivain francophone et par extension de la littérature francophone. Jacques Berque, remarque à propos de son roman *L'Amour, la fantasia* publié en 1985 :

[Cette] flambée romanesque [...] porte le lecteur bien loin du classicisme méditerranéen de Camus. Ce discours, où l'on entend les halètements d'une conscience déchirée, fait mieux que plier le français à ses véhémences. Il l'emplit d'une sorte de latinité africaine. [...] Il se l'approprie, le transforme. Disons-nous qu'il le rapatrie ?²

Le rapport à la langue française a été, pour Djébar, une passerelle entre les cultures et les civilisations, même s'il s'agit d'un rapport complexe qui se manifeste d'une manière explicite au niveau des titres de certains de ses romans tels que : *Oran, Langue morte* (1997), *Ces voix qui m'assiègent : En marge de ma francophonie* (1999) et *La disparition de la langue française* (2002). Ce qui amène Jacqueline Risset à dire que :

La question de la langue est, on le sait, constamment présente dans l'œuvre d'Assia Djébar ; de plus en plus présente, de plus en plus explicite, et dans ses titres même- *Oran, langue morte* (1997), *Ces voix qui m'assiègent* (1999), jusqu'à *La disparition de la langue française* (2002) – à mesure que le tragique de l'histoire d'Algérie s'est montré plus grave et plus pressant.³

1Le premier roman d'Assia Djébar *La soif* publié en 1957 a véritablement consacré la naissance de littérature algérienne féminine, bien que ce roman ait des prédécesseurs comme *Leïla, jeune fille d'Algérie* (1947) et *Aziza* (1955) de Djamilia Debèche ou même ceux écrits par Fadhma Aït Mansour et sa fille Marguerite Taos Amrouche, l'auteure de *Jacinthe noire* (1947), *Rue des tambourins* (1960) et *L'Amant imaginaire* (1975) qui s'inscrivent essentiellement dans le contexte socio-culturel de la période coloniale, et esquissant, par les intrigues romanesques qu'elles narrent, les premiers pas, certes balbutiants, de la littérature algérienne féminine.

2BERQUE Jacques, « La mémoire longue d'une romancière maghrébine », *Le Nouvel Observateur*, n° 1086-1985. Repris par Beïda CHIKHI, *Les romans d'Assia DJEBAR*, Alger, OPU, 1990, p. 125.

3RISSET, Jacqueline, « L'amour de la langue », in Mireille Calle-Gruber, *Nomade entre les murs*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2005, p.45.

Le travail sur la langue et sur les techniques narratives est d'un grand apport du point de vue de l'écriture romanesque qui lui a permis la traduction de son œuvre dans plusieurs langues et d'avoir une stature internationale couronnée par plusieurs prix et distinctions. Être la première écrivaine du Maghreb à être reçue à l'Académie française en 2005 brise le mythe de la domination du centre sur les institutions littéraires et son pouvoir culturel au sein du champ littéraire francophone.

Cependant, dans son recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* publié en 1980, ce n'est pas autant le rapport à la langue française qui est en jeu, c'est surtout la transposition d'un tableau artistique dans l'écriture narrative par Assia Djebar, réalisant ainsi une esthétique littéraire particulière qui repose sur la relation croisée entre image-texte. Il s'agit de la célèbre toile du peintre français Eugène Delacroix, qui de son retour de son voyage du Maroc et en Algérie en 1832, et après s'être rendu dans le harem d'un corsaire turc à Alger, produit ce chef-d'œuvre en 1834¹. Le tableau représente trois jeunes femmes arabes assises dans une posture abondantes et languissantes, portant des vêtements à la mode algéroise de l'époque et parées de bijoux précieux, en plus d'une servante noire qui leur tourne le dos.²

Le tableau a eu beaucoup de succès lors de son exposition au Salon de Paris en 1834 du fait de la vision émerveillée et enchantée qui se dégageait des couleurs vives et ensoleillées utilisées par Delacroix, pour décrire la beauté de ces femmes et leur intérieur intime et luxueux :

Eugène Delacroix dépeint un univers à la fois étrange et fascinant, dont l'exotisme a une tonalité explicitement érotique. La sensualité de ces femmes, leurs attitudes abandonnées, suggèrent une lascivité impossible à concevoir en Occident. Le corset des bonnes mœurs de la société européenne s'en trouve débridé, et le public du Salon est amené à une véritable révolution du regard qui bouscule conventions et conformisme bourgeois.³

1 Picasso a lui aussi peint un tableau qui l'a nommé *des Femmes d'Alger, d'après Delacroix* en 1955, et ce, après s'être exercé 13 fois sur ce thème.

2 Voir l'annexe.

3 GALOIN Alain, « *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix », *Histoire par l'image* [en ligne], URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/femmes-alger-leur-appartement-delacroix>. Consulté le 30 /06/ 2020.

Une vision qui n'était pas apparemment partagée par Baudelaire, qui voyait dans l'opulence du harem le symbole de la tristesse de la femme algéroise. Ainsi dans des propos devenus célèbres depuis, il observait : « Cette mélancolie respire jusque dans les *Femmes d'Alger*, son tableau le plus coquet et le plus fleuri. Ce petit poème d'intérieur [...] exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes inondés de la tristesse. »¹ Pour le chantre de la modernité, derrière l'exactitude des descriptions et la précision des détails se profile en filigrane une sensation de malheur et de tristesse que Delacroix n'a pu su rendre d'une manière apparente, ébloui qu'il était par la nouveauté de l'exotisme de la beauté arabe, découvert lors de son fameux voyage africain.

C'est justement cette tristesse qui a interpellée Assia Djebar et l'a fait décider à écrire ces nouvelles, spécifiquement la première longue nouvelle du recueil, récit éponyme composé en 1978, et qui s'intitule *Femmes d'Alger dans leur appartement* en écho à la peinture connue. S'emparant de ces codes picturaux, Djebar s'est servie pour en créer d'autres, mais cette fois-ci, d'ordre scriptural pour dévoiler ce que le peintre a passé sous silence et sous les couleurs :

Djebar, loin de décrire ou de commenter ce que donne à voir *Femmes d'Alger* de Delacroix dans sa nouvelle portant le même titre, dévoile plutôt ce que l'œuvre picturale ne montre pas à propos de la femme algérienne(...) Elle tente donc de donner forme à un tableau latent qui n'aurait cessé de se profiler derrière les images du peintre. Écrire pour montrer la vérité cachée de la femme algérienne, et ce, à partir des *Femmes d'Alger* encore énigmatiques de Delacroix, tel est son objectif.²

Ce faisant, elle redonne vie à ces femmes qui n'étaient que de simples figures, habitant un lieu douillet, ornant une toile d'art, sans âme, sans sentiments mais surtout sans vie. Elles deviennent sous la plume de la romancière des personnages féminins libres, qui ne cessent certes d'invoquer leur passé et leur mémoire, mais qui arrivent néanmoins à

1BEAUDLAIRE Charles, cité par GHARBI Farah Aïcha, *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djebar : une rencontre entre la peinture et l'écriture, Études françaises, Volume 40, Numéro 1,2004, p. 63–80. Disponible sur : <https://id.erudit.org/iderudit/008476ar>. Consulté le : 30/06/2020.

2GHARBI Farah Aïcha, *ibid.*

mieux connaître leur passé, et accepter leur présent et leur destin. Elle les libère de cette souffrance confinées dans leurs beaux corps décelée par Baudelaire par le biais d'une écriture qui, croisée avec l'art pictural, devient le lieu de la métamorphose d'une œuvre d'art en une œuvre littéraire originale et inimitable dans une poétique singulière. Le transfert opéré n'en sort que plus réussi et plus fructueux dans une épousailles les plus réussies de la littérature algérienne francophone.

3.3. Yasmina Khadra : de l'appropriation du genre policier occidental à son algérianisation

Quant à Yasmina Khadra¹, il s'est approprié le genre policier occidental dans sa version française, pour écrire des romans policiers, qui de l'accord des spécialistes, ont été considérés comme modèles *accomplis* de roman policier algérien, dès la publication de son roman *Morituri* en 1997, procédant ainsi à la subversion des modèles occidentaux² qui ont longtemps dominé la production policière algérienne du fait que :

le roman policier a été diffusé assez tardivement en Algérie qui, subissant le poids d'une longue colonisation, ne se prêtait guère à la naissance de ce genre. C'est au cours des années 70, période féconde d'un développement économique et social remarquable que le roman policier a pu percer sur la scène littéraire algérienne pour répondre à ce changement accéléré et profond.³

Tout a commencé avec le premier roman policier de Khadra *Le Dingue au bistouri* écrit en 1990, qui manifestement remplit parfaitement son

1 Se soumettant volontiers à la tradition littéraire de la pseudonymie, et en se cachant derrière une identité féminine, devenue depuis très célèbre, l'écrivain algérien Yasmina Khadra a choisi de signer ses romans avec ce pseudonyme féminin (il dit que ce sont les deux prénoms de sa femme avant qu'il ne révèle sa véritable identité en 2001 en publiant *L'Écrivain* (2001), un récit autobiographique dans lequel Yasmina Khadra révèle être Mohammed Moulessehoul, un ex-officier de l'armée algérienne.

2 Les premiers romans policiers algériens ont été écrits pendant les années 70 sous la plume de Youcef KHADER ; le pseudonyme de Vilatime Roger dit Vlatimo, un écrivain français d'origine catalane, auteur d'une centaine de romans d'espionnage publiés en France, a écrit les six aventures de l'agent spécial SM15 à la demande de S.N.E.D, La Société Nationale d'Édition et de Diffusion créée en 1996.

3 BENZID Aziza, « Résurgences d'histoire et dénonciation sociale dans la trilogie policière de Yasmina Khadra », *African journal of Literature and Humanities, AFJOLIH*, Vol.1/Issue 3, 2020, 132-139. Disponible sur :<https://afjolah.com>.

contrat auprès du lecteur algérien qui y trouve tous les ingrédients de l'enquête policière, et même plus, étant donné qu'il ne s'agit pas seulement d'une simple lecture de divertissement, il insère une critique acerbe de l'Algérie de la fin des années 80, période de tension d'ordre social, politique et idéologique et qui prépare le terrain pour les événements dramatiques des années 90. Ce roman est vivement salué par la critique de l'époque : « Enfin on sort des conventions et des précautions, note Jean Déjeux : critique de la société pourrie, style enfiévré, argot savoureux, clins d'œil par-ci par-là. Du sang, il y en a autant qu'on en veut avec ce dingue qui étripé ici et là. De la tendresse aussi. Pour la première fois, voilà donc un « polar » à la hauteur. »¹ *Le Dingue au bistouri* est suivi plus tard par *La foire des enfoirés* (1993), *Morituri*, (1997), *Double Blanc* (1997) et *L'Automne des chimères* (1998) ainsi que *La part du mort* (2004).

Respectant les lois du roman policier occidental, c'est-à-dire, la présence d'un crime, d'une enquête et d'un enquêteur qui reconstitue la scène du crime par des procédés d'investigation afin d'établir la vérité, les romans policiers de Khadra mettent en vedette le commissaire Llob, dont les enquêtes apparaissent comme un prétexte pour dévoiler la corruption, la violence et le terrorisme et l'atmosphère lourde de mort et d'injustice sociale dans l'Algérie post-indépendante. L'écrivain ne manque pas de le souligner en déclarant sur le choix de l'écriture policière :

Écrit conformément au genre noir, mes romans policiers répondaient à un souci d'ordre purement pédagogique pour rendre compte du dérapage politique et de la régression sociale qui caractérisaient l'Algérie des années 80 avant de sombrer corps et âme dans le gouffre intégriste.²

Même le principe de la sérialité du genre policier occidental est respecté chez Khadra dans la mesure où son policier est toujours le personnage principal de ses intrigues, il y a aussi les mêmes motifs récurrents de meurtres, de poursuites et d'indices criminels, en plus des personnages collaborateurs qui reviennent toujours dans ces romans. C'est que : « Y. Khadra respecte l'un des critères du genre : la série. Comme San Antonio et d'autres romanciers du polar, c'est la continuité au niveau du style, de la

1 DÉJEUX, Jean, *La littérature maghrébine d'expression française*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p.90.

2Ibid.

structure, du lieu de l'action (Alger), des personnages récurrents (Llob, Lino, le dirlo, la secrétaire...))».¹

Par ailleurs, loin de l'image du héros surnaturel et solitaire à la manière du fameux James Bond, l'agent spécial des services secrets anglais, Khadra a créé un nouveau modèle d'enquêteur typiquement algérien, un père de famille, préoccupé comme tous les citoyens algériens par une quotidienneté malmenée par des problèmes d'ordre social et individuel, plongé dans les événements tragiques des années 90, et préoccupé par la lutte contre le terrorisme. Le portrait du commissaire est complété aussi par le profond attachement de Khadra à ses origines arabo-musulmanes qui se traduit essentiellement dans ses connaissances culturelles arabes en dépit d'une scolarisation marquée par la domination coloniale, faisant de lui un fervent défenseur de cet héritage ancestral que la colonisation a essayé de le contester et même d'effacer. Une scène entre le commissaire Llob et un de ses personnages en témoigne :

Tous ces intellectuels qui s'évertuent à nous inculquer une culture qui n'est pas la nôtre en nous faisant croire dur comme fer qu'un Verlaine vaut dix Chawki, qu'un Pulitzer pèse cent Akkad, que Gide est dans le vrai et Tewfik el Hakim dans la nullité, que la transcendance est occidentale et la régression arabisante, je fais exactement ce qu'aurait fait Goebbels devant Thomas Mann : je sors mon flingue. »²

De surcroît, le commissaire est paré de traits culturels arabo-musulmans qui le laissent apparaître comme le prototype du fidèle croyant, rappelant ainsi le fameux agent secret M15 de Youcef Khader, le premier agent secret de l'histoire de la littérature policière algérienne des années 70, présenté comme un homme respectueux de la tradition islamiques. Apparemment, Yasmina Khadra (certains critiques ont fait le rapprochement entre Yasmina Khadra et Youcef Khader sur la base de leurs initiales) en faisant allusion aux pratiques religieuses et aux traditions arabo-musulmanes, semblait dire que même si le modèle du personnage enquêteur a été repris dès les premiers romans policiers algériens, il ne

1BOUDJAJA, Mohamed cité par Amara Karim, "2010, les 40 ans du polar algérien", in *Le Soir d'Algérie*, culture littéraire sur : <http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2010/05/27>.

2 KHADRA Yasmina, *Morituri*,(1997), *Le quatuor algérien*, Gallimard, Paris, 2008, p. 567.

reste pas moins, que cette esquisse du portrait de Llob laisse apparaître l'ancrage de Khadra dans la sphère culturelle arabo-musulmane qui dicte sa ligne de conduite à l'auteur. Une position que Yasmina Khadra adopte d'une façon catégorique « Je suis algérien, arabo-berbère, musulman et bidasse jusqu'au bout de mes ongles. Pas question de me défaire d'une seule fibre de mon être. »¹

Ainsi, l'ambition des écrivains des romans policiers algériens qui fut dès le départ d'instaurer la tradition de la forme policière au sein de la sphère littéraire algérienne francophone, se trouve couronnée de succès à travers les romans de Yasmina Khadra qui tout en s'emparant du genre policier occidental, n'a pas hésité à en subvenir la forme criminelle importée au-delà des deux rives de la Méditerranée.

Conclusion

Il est évident donc que Kateb Yacine, Assia Djebar et Yasmina Khadra, chacun à sa manière, a pu dépasser le cloisonnement des modèles français qui ont longtemps dominé la production des écrivains algériens. Ils se sont emparés de la langue française pour en créer leur propre identité linguistique, culturelle et littéraire, en lui rajoutant leur « grain de sel » au sens de Françoise Gadet,² instaurant ainsi la nouvelle orientation de la littérature algérienne d'expression française à se renouveler et à dépasser ses propres limites, et celles du centre en empruntant le chemin de la modernité.

Nonobstant l'inscription de ces écrivains algériens d'expression française dans le champ littéraire francophone par la langue et la culture françaises, ils étaient sensibles aux phénomènes de transfert et de circulation des mécanismes d'écriture et des procédés génériques nés du contact de deux cultures ; celle du centre français avec celle de la périphérie algérienne. C'est une nouvelle poétique qui en surgit et échappe à toute classification littéraire, accueillant en son sein des valeurs esthétiques bouleversées, des codes narratifs transformés et métamorphosés.

1 KHADRA, Yasmina, « Nous sommes les otages d'une histoire travestie », *Liberté*, jeudi 27 mai 2004.

2 GADET, Françoise, *La variation sociale en français*, Ophrys, Paris, 2007.

Par ailleurs, il est à remarquer que ces pratiques culturelles et littéraires en jeu entre la culture de départ et la culture d'accueil, ne font qu'enrichir davantage la langue française, et la rendre capable de faire face à une globalisation qui englutit tout sur son passage, y compris les langues et les cultures.

Références bibliographiques :

1. ACHOUR, Christiane, *Réflexion pour une histoire littéraire francophone transnationale*, 2010. Disponible sur : <http://www.christianeachour.net/menu-articles>
2. AMARA, Karim, "2010, les 40 ans du polar algérien", *Le Soir d'Algérie*, culture littéraire sur : <http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2010/05/27>.
3. BENRABAH M., *Langue et pouvoir en Algérie. Histoire d'un traumatisme linguistique*, Séguier, Pau, 1999, p.182.
4. BENZID Aziza, « Résurgences d'histoire et dénonciation sociale dans la trilogie policière de Yasmina Khadra », *African journal of Literature and Humanities, AFJOLIH*, Vol.1/Issue3, 2020, 132-139. Disponible sur : <https://afjolah.com>.
5. BONN Charles, *Le roman algérien de langue française, Vers une communication littéraire décolonisée ?*, L'Harmattan, Paris-Montréal, 1985. Disponible sur limag.com.
6. CALLE-GRUBER, Mireille, *Nomade entre les murs*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2005
7. CHIKHI Beïda, *Les romans d'Assia DJEBAR*, OPU, Alger, 1990.
8. DANAUX Stéphanie, DOYEN Nova, *Enjeux et modalité des transferts culturels dans la vie artistique canadienne-française de la première moitié du XX^e siècle*, disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/mens/2012-v12-n2-mens0425>
9. DÉJEUX, Jean, *La littérature maghrébine d'expression française*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.
10. DJEBAR Assia, *Oran, Langue morte*, Albin Michel, Paris, 1997.
11. DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent : En marge de ma francophonie*, Albin Michel, Paris, 1999.
12. DJEBAR Assia, *La disparition de la langue française*, Albin Michel, Paris, 2002.
13. DJEBAR Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, Paris, 1980.

14. DU BELLAY Joachim, *Les Regrets*, (1558). Disponible sur : <https://www.poesie-francaise.fr/joachim-du-bellay-les-regrets/>
15. ESPAGNE, Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2012,. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/219> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsl.219>
16. GADET, Françoise, *La variation sociale en français*, Ophrys, Paris, 2007.
17. GALOIN Alain, « Femmes d'Alger dans leur appartement de Delacroix », *Histoire par l'image* [en ligne], URL: <http://histoire-image.org/fr/etudes/femmes-alger-leur-appartement-delacroix>.
18. GHARBI Farah Aïcha, *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djebar : une rencontre entre la peinture et l'écriture, *Études françaises*, Volume 40, Numéro 1, 2004, p. 63–80. Disponible sur : <https://id.erudit.org/iderudit/008476ar>.
19. GAUVIN Lise, VAN DEN AVENNE Cécile, CORINUS Véronique et al. LITTÉRATURES FRANCOPHONES, *Parodies, pastiches, réécritures*, ENS Éditions, Lyon, 2013.
20. GONTARD M, *Nedjma de Kateb Yacine, essai sur la structure formelle du roman*, L'Harmattan, Paris, 1985.
21. KATEB Yacine, *Nedjma*, Seuil, 1956.
22. KHADRA, Yasmina, “ Nous sommes les otages d'une histoire travestie”, *Liberté*, jeudi 27 mai 2004.
23. KHADRA Yasmina, Commissaire Llob, *Le Dingue au bistouri*, Flammarion, Paris, 1990.
24. KHADRA Yasmina, *Morituri*,(1997), *Le quatuor algérien*, Gallimard, Paris, 2008.
25. KHADRA Yasmina, *Double blanc*, (1997) *Le quatuor algérien*, Gallimard, Paris, 2008.
26. KHADRA Yasmina, *L'Automne des chimères*, (1998) *Le quatuor algérien*, Gallimard, Paris, 2008.
27. KHADRA Yasmina, *La part du mort*, Gallimard, Paris, 2005.
28. LACHERAF Mostapha, *L'Algérie : notion et société*, SNED, Alger, 1976.
29. LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, *Les transferts culturels : théorie, méthodes d'approche, questionnements*, Les Presses de l'Université

d'Ottawa University of Ottawa Press, 2014, p. 25-48. Disponible sur : <http://www.openedition.org/6540>

30. PHILIPPE, Nathalie, « Écrivains migrants, littératures d'immigration, écritures diasporiques » *Hommes & migrations* [En ligne], 1297 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014, p. 30-43.

ANNEXE :

Le tableau d'Eugène DELACROIX (Charenton-Saint-Maurice, 1798 - Paris, 1863)

Femmes d'Alger dans leur appartement (salon de 1834) exposé au Musée de Louvre.



Mythes féminins et Voix des femmes au prisme de l'effet de vie dans l'œuvre d'Assia Djébar

Agnes Felten

Chercheure universitaire. Université de Lorraine, France.

Email: agnes.felten@gmail.com

Résumé :

Assia Djébar est connue pour ses prises de position politiques et pour sa vision moderne de la femme. À travers quatre de ses oeuvres, cet article se propose d'étudier le dévoilement de la parole féminine. Les œuvres choisies permettent de balayer une grande partie de sa carrière ; ainsi il sera possible de mesurer l'évolution de son écriture. Il s'agit du recueil de nouvelles Femmes d'Alger dans leur appartement (1980), Ombre sultane (1987), Vaste est la prison (1995), La Femme sans sépulture (2002). Cette perspective se constitue, sous sa plume, comme une ekphrasis et la parole des femmes devient art ; ce cheminement correspond au projet de l'effet de vie reposant sur le principe de faire naître l'esthétique d'une émotion. La parole n'est plus simplement transcrite, elle est élevée au rang du sublime. En outre, nous allons porter une attention particulière à l'image donnée de la femme à travers le mythe. Il existe plusieurs types de femmes que l'on peut associer à des grandes figures de la mythologie. Mais le langage n'est pas que verbe, il concerne aussi le regard et comment la découverte des corps peut être assimilée au dévoilement de la personnalité dans son intégralité. Le regard féminin sur les femmes est assez inédit et permet, dans les œuvres de cette grande romancière, de théâtraliser les personnages et de leur accorder le statut d'œuvres d'art,

tant la singularité de la parole est mise en scène et esthétisée. Sa conception du récit fait exister des personnages jugés secondaires et invisibles jusque-là. Ainsi, dans son univers romanesque, l'art de la fiction permet l'émotion esthétique et un double dévoilement ayant, d'une part, pour objectif de dévoiler une parole cachée, absente ou interdite et d'autre part, et d'autre part, grâce à l'effet de vie de proposer une esthétique de la parole et du regard féminins.

Mots-clés: *Djébar ; effet de vie ; esthétique ; mythe ; théâtralisation*

Abstract

Assia Djébar is known for her political stance and her modern vision of women. Through four of her works, this article proposes to study the unveiling of the female word. The selected works make it possible to sweep through a large part of her career; thus it will be possible to measure the evolution of her writing. These are the collection of short stories by Femmes d'Alger dans leur appartement (1980), Ombre sultane (1987), Vaste est la prison (1995), La Femme sans sépulture (2002). This perspective is constituted, under her pen, like an ekphrasis and the women's words become art; this path corresponds to the project of the effect of life based on the principle of giving rise to the aesthetics of an emotion. The

Agnes Felten: Mythes féminins et Voix des femmes au prisme de l'effet de vie dans l'œuvre d'Assia Djébar

word is no longer simply transcribed, it's elevated to the rank of the sublime. In addition, we will pay particular attention to the image given of women through myth. There are several types of women that can be associated with the great figures of mythology. But language is not only about words, it's also about the gaze and how the discovery of bodies can be assimilated to the unveiling of the personality in its entirety. The feminine gaze on women is quite original and allows, in the works of this great novelist, to dramatise the characters and to grant them the status of works of art, so much is the singularity of the word staged and aestheticised. Her conception of narrative brings into existence characters considered secondary and invisible until then. Thus, in his fictional universe, the art of fiction allows for aesthetic emotion and a double unveiling having, on the one hand, the objective of revealing a hidden, absent or forbidden word and, on the other hand, thanks to the life effect of proposing an aesthetic of the female word and gaze.

Keywords

Djébar ; life effect; aesthetic; myth; dramatisation

Assia Djébar est connue pour ses prises de position politiques et pour sa vision moderne de la femme. À travers quatre de ses œuvres, nous allons étudier le dévoilement de la parole féminine. C'est une femme qui est à la fois auteure, journaliste et cinéaste. Ses études lui ont accordé l'indépendance. Elle a été scolarisée dans l'établissement où son père a travaillé. Elle a appris au milieu d'un public masculin et avec un père très exigeant. Les quatre œuvres choisies permettent de balayer une grande partie de sa carrière ; ainsi il sera possible de mesurer l'évolution de son écriture et d'observer des thèmes récurrents. Il s'agit des *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), *Ombre sultane* (1987), *Vaste est la prison* (1994), *La Femme sans sépulture* (2002). Nous allons nous efforcer ici de mettre en place une observation critique sur son univers mythique et sur sa vision de la femme. Cette perspective se constitue, sous sa plume, comme une *ekphrasis* et la parole des femmes devenue art. Ce qui correspond, sur un plan littéraire, au projet de l'effet de vie faisant naître l'esthétique d'une émotion. La parole n'est plus simplement transcrite, elle est élevée au rang du sublime. À partir de ce corpus nous allons nous poser cette question : comment la parole devient-elle art ? Nous allons particulièrement nous intéresser à l'image donnée à la femme à travers le mythe.

I. L'image de femmes est sublimée grâce aux mythes, éléments essentiels de l'effet de vie

1.1. Les types féminins

Les œuvres d'Assia Djébar comportent de nombreuses femmes qu'elle classe par types. La plupart des femmes sont représentées par des groupes sociaux ou ethniques, auxquels elles sont associées. Cette vision plurielle des femmes montre la volonté d'inscrire la femme dans l'Histoire et dans le mythe. Ainsi les femmes sont des guerrières, des amazones, des pleureuses, des conteuses, des mères, des déesses ou encore des monstres qui dévorent leurs maris. Mais la femme qui domine, la plus intéressante, est la femme libre, celle qui est plusieurs fois répudiée. La liberté permet, en effet, à la femme de devenir une voyageuse, celle qui fuit et celle qui découvre l'univers. Être libre, c'est parfois vivre comme une exclue et devenir une « héroïne ». C'est l'histoire de Lila Hadja qui a soigné sa mère jusqu'à sa mort et qui se retrouve seule, sans enfants. Assia Djébar la qualifie d'« apparition d'une neutralité étrange, à la fois de mystique et de

réprouvée.»¹ Les femmes sont d'abord des parleuses qui relaient les histoires ancestrales afin qu'elles ne soient pas oubliées. Par exemple, dans *Ombre sultane*, un des volumes de son « quatuor autobiographique² », les femmes tiennent un rôle prépondérant. Cet *opus* se présente comme une réécriture des *Mille et une nuits* et désigne métaphoriquement la nuit des femmes, celles qui sont dans l'ombre, même si cette dernière est magnifiée à travers l'adjectif « sultane ». Le personnage de Schéhérazade est cité dans la mise en exergue de la deuxième partie. Elle est le symbole d'une voix qui transmet un héritage aux autres femmes et qui se fait suppliante. Elle se présente comme le lien entre le sultan et sa future favorite, ce qui a un lien étroit avec l'histoire du livre d'Assia Djebar. *Ombre sultane* évoque l'histoire d'Isma, épouse et mère dévouée. Elle relate son histoire et insiste également sur les différents mariages qu'elle a connus. Après s'être séparée de son mari, elle a trouvé une remplaçante, Hajila, pour tenir son rôle dans cette famille qu'elle a choyée. Elle a agi comme la princesse des mille et une nuits ; on ne peut quitter son rôle de favorite qu'à condition de proposer une successeuse. En outre, les groupes de femmes sont associés aux lieux qu'elles occupent traditionnellement. Dans les « Patios », les « parleuses » sont occupées à parler des hommes et leurs discours sont faits de « bavardages épars à heure fixe », de « voix entrecroisées de rires étouffés, de commérages sur les maisons voisines.³ ». Certaines femmes incarnent des références isolées et renvoient à un personnage patrimonial de la littérature. C'est par exemple le cas de Zoraidé, qui apparaît dans *Don Quichotte*, et mentionnée dans *Vaste est la prison*⁴. Dans ce roman, le troisième du quatuor, Fatma Imalayène raconte sa vie de femme algérienne et évoque une multitude de voix féminines, de femmes qui appartiennent, cette fois, à la catégorie des fugitives, celles dont le point commun est de

1 Assia Djebar, *Ombre sultane*, Paris, Albin Michel, 1987, p.151.

2 Sofiane Laghouati, dans son article, explique l'origine de cette expression par l'évocation d'un article où l'auteure elle-même s'en explique dans une interview. Elle a construit un projet autobiographique, une tétralogie, qualifiée de « quatuor ». Mais elle n'a écrit que trois ouvrages sur les quatre : *L'Amour, la fantasia*, en 1975, *Ombre sultane*, en 1987 et *Vaste est la prison*, en 1994. Ces romans de veine autobiographique expriment donc sa propre voix mais aussi celle des femmes en général, des femmes qu'elle a connues, des personnalités historiques ou des groupes sociaux.

3 *Ombre sultane*, p.110.

4 Assia Djebar, *Vaste et la prison*, Paris, Albin Michel, 1994, p.167 et p.293.

côtoyer l'ennemi intime dans l'intérieur du foyer, le mari. Le titre est une référence à une complainte berbère et apporte une unité à l'ensemble des témoignages féminins. Plusieurs femmes, en effet, sont à l'origine de cet ouvrage singulier, qu'il s'agisse de la figure maternelle dévouée qui rend visite à son fils emprisonné en France ou de la femme qui se souvient de son mariage forcé à l'âge de 14 ans. Toutes ces figures féminines sont au centre d'œuvres qui les rendent légendaires. En quoi le mythe a-t-il son importance dans la construction du personnage ?

1.2.L'importance du mythe dans la construction du personnage

Le mythe est un élément essentiel dans la construction du personnage. La femme, en tant que créature mythique, dans de nombreuses littératures, construit elle aussi son propre mythe, sa propre histoire. D'ailleurs la femme sous la plume d'Assia Djebar, grâce à l'effet de vie, devient mythique. Elle est un motif invariant qui tisse des relations intertextuelles entre ses romans ou ses nouvelles. Cet élément moteur donne de l'épaisseur au personnage, notamment aux personnages féminins, cantonnés souvent dans des stéréotypes. Le personnage féminin n'est plus un simple être de papier, et en raison du mythe, il prend vie et devient le maillon d'une famille mythique, comme pour les Atrides. C'est pourquoi, la typologie adoptée par Assia Djebar met en avant les aspects mythiques chez les femmes. La construction des personnages est un élément essentiel dans le roman traditionnel, il apparaît même comme la base de la construction de l'univers romanesque. Cette intention place la romancière dans la lignée de Balzac ou de Zola, eux qui ont entrepris de raconter l'histoire d'une famille et qui ont travaillé avec un plan précis. Les effets littéraires¹ des femmes-mythes sont nombreux et participent à créer une impression d'effet de vie. Il existe, en effet, plusieurs types de femmes, dans son œuvre, que l'on peut associer à des grandes figures de la mythologie. Ainsi la déesse Déméter, désigne le mythe originel et fondateur, en correspondant à toutes les figures nourricières de l'œuvre d'Assia Djebar. Elles sont à la fois mères et épouses. Elles s'occupent de leur foyer et de leurs proches avec dévouement. Par exemple, dans *Vaste est la prison*, une mère inquiète pour

¹Le terme « effet-littéraire » renvoie implicitement à la notion d' « effet –personnage » théorisée par Vincent Jouve désignant l'ensemble des relations établies entre l'auteur et le lecteur.

Salim, son fils en prison, réussit à s'enfuir quelques jours en France pour lui rendre visite, en prétextant qu'il est un « prisonnier politique¹ ». Dans ce roman polyphonique, on croise d'autres figures mythologiques et légendaires, comme Diane la chasseresse², la Goule, ou la Centauresse³. Ces deux références mythologiques féminisées permettent de définir l'Algérie, une fois que le roman est terminé. Après avoir décrit la prison établie par les hommes et montré que les femmes sont des prisonnières, l'auteure s'interroge sur l'évolution de son pays. Les deux substantifs féminins permettent de métamorphoser l'Algérie en un pays où la femme règne, comme une « ogresse⁴ » mais elle est si puissante qu'elle impose un changement de nom. Zoulikha incarne cette revendication libertaire et dans *La Femme sans sépulture*, la fresque épique qui lui est consacrée, Assia Djebar lui donne la parole à travers plusieurs monologues qui scandent cet opus. Ainsi, dans le second du roman ; la guerrière résume ainsi son rôle :

On raconte qu'un siècle exactement avant que je monte dans les douars de montagne, sous les remparts de Bougie nouvellement conquise par les soldats français, les guerrières berbères sautaient sur les chevaux de leurs époux morts sous leurs yeux et allaient sous les remparts braver l'ennemi. Elles se faisaient, à leur tour, tuer en Amazones⁵!

Zoulikha a réellement existé et endosse la fonction d'une femme-guerrière, d'une amazone. Ces mots sont les siens, dans ce second monologue où elle intervient pour raconter avec simplicité et dignité les événements marquants de sa vie. Mais c'est aussi une vision collective où les femmes berbères en étant assimilées au clan des Amazones acquièrent une valeur supplémentaire. La comparaison mythologique permet donc de créer un effet de vie qui rend les personnages atemporels et leur donne une existence à travers l'art. Toutefois la mythologie, selon Bachelard, ne doit pas censurer l' « imagination matérielle » qui reste une « force agissante » car c'est elle seule qui « constamment remet en vie certaines vieilles

1 Assia Djebar, *Vaste est la prison*, p.184.

2 Assia Djebar, *Vaste est la prison*, p.348.

3 *Vaste est la prison*, p.345.

4 *Vaste est la prison*, p.251.

5 *La Femme sans sépulture*, p.136.

formes mythologiques¹ ». Zoulikha est aussi la voix qui exprime et qui séduit, elle est comparée à une sirène dans l'épilogue où intervient Mina, sa fille, qui est devenue la dernière narratrice. Celle-ci à l'évocation de ce rapprochement imagine le sourire de sa mère, la grande amazone : « elle se moquerait, Zoulikha, si on lui avait dit qu'on la comparerait, elle, aux sirènes du grand poème d'Homère.² ». L'écriture transforme donc le personnage en mythe, grâce à la parole. Ainsi les personnages féminins d'Assia Djebar sont pétris par les marques du mythe et sont reliés à des personnages anciens qui existent depuis toujours. L'effet-personnage induit un effet-mythe qui repose sur l'effet de vie afin de magnifier ces symboles éternels de la culture littéraire.

II. La découverte des corps et le regard à la fois féminin et sur les femmes magnifiées par l'effet de vie

2.1. Les corps dévoilés entraînent un dévoilement de la parole

Les corps des femmes, pudiques ou, au contraire, impudiques sont offerts aux regards des lectures. Un corps « virevolte³ » dans *Ombre sultane*, un autre appartient à l'ombre, toujours dans le même roman. La nudité n'est évoquée que par allusions. Il est évident que les femmes sont nues au hammam. Leur corps est l'objet d'attentions, il devient même un centre de conversation, entre femmes, toujours. La parole crie le corps même si tout se mélange : les ombres, les fantômes, les corps morts sans sépulture. Parfois il n'existe pas de corps enterré, le corps est complètement dévoilé, à nu, dans une terre qui n'est pas la sienne. La « femme est nue », elle n'est pas comme un « homme ivre⁴ » qui a le droit de se montrer tel qu'il est. Les femmes sont tenues au silence, la parole se libère au hammam, l'endroit féminin par excellence et pourtant entre les murs se déroulent de « longues palabres avec quelques vieilles.⁵ » Les femmes dévoilent leur nudité entre elles et les offrent aux regards de leurs semblables, le tout ponctué de « longues palabres⁶ ». La parole évoque les

1 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p.155.

2 *La Femme sans sépulture*, p.236.

3 *Ombre sultane*, p.55.

4 *Ombre sultane*, p. 124.

5 *Vaste est la prison*, p.177.

6 *Vaste est la prison*, p.176.

dévoilements corporels mais elle est surtout importante pour élever les paroles au rang d'œuvre d'art.

2.2. Le dévoilement des corps en tant qu'œuvre d'art

Les oeuvres de notre corpus ont pour point commun principal de montrer l'ambivalence des corps, afin d'étudier le rapport qui mène à un véritable projet esthétique, fondé sur l'organique. Ce qui semble cohérent au regard du projet littéraire de l'auteure. Le corps omniprésent est l'occasion de dire ce qui ne peut être dit et de dévoiler les tabous car « l'interdit sur le corps est tellement intériorisé qu'on ne finit par plus le voir.¹ » Tous les corps sont cachés, la femme ignore même à quoi son corps ressemble et se met à « retenir des portions du corps des autres² ». Au contraire, le besoin de mettre le corps en scène devient évident, pour contrecarrer sa latence. En effet, il ne s'agit plus de cacher les corps, mais de les mettre en scène au moyen de danses qui correspondent à une nouvelle envie de vivre et de se montrer. Dans *Vaste est la prison*, la narratrice raconte son ouverture sur le monde grâce à la danse et comment l'envie est arrivée chez elle : « Je dansais. J'ai dansé. Je danse encore depuis cet instant, me semble-t-il. Dix ans après, je danse encore dans ma tête, en moi-même, en dormant, en travaillant, et toujours lorsque je me trouve seule³. » Cette omniprésence du corps dansant traduit cette découverte qui dure, qui traverse une décennie ici, et qui montre que le mouvement, une fois opéré, n'a plus d'arrêt. La femme, devenue une danseuse, a enfin trouvé le moyen de s'exprimer autrement que par des paroles murmurées dans des espaces réservés aux femmes. Le corps devient une nouvelle langue et une façon universelle de communiquer et de rendre perceptible l'importance du corps dans la construction de l'art. La fusion de la danse et de l'écriture permet ici une nouvelle esthétique. De plus, les tableaux poétiques, les scènes de genre engendrent de véritables tableaux picturaux. Certaines scènes sont si vivantes qu'elles semblent avoir été peintes. On trouve donc des allusions à de nombreuses toiles résumant la pensée orientaliste en peinture, comme celle de Delacroix ou d'Ingres. Une scène, bien connue des lecteurs cultivés, est celle du *Bain*

1 Lise Gauvin, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues, Entretiens*, Paris, Karthala, 1997, p.33.

2 *Ombre sultane*, p.61.

3 *Vaste est la prison*, p.61.

turc, immortalisée par Ingres. Le tableau semble prendre vie dans *Ombre sultane*, avec cette apostrophe inaugurale :

hammam, seule rémission du harem...Le bain turc secrète pour les séquestrées (comme autrefois le chant de l'orgue pour les nonnes forcées) une consolation à cette réclusion. Dissoudre la touffeur de la clausturation grâce à ce succédané du cocon maternel...¹

La célèbre peinture est le prétexte à construire une scène qui parle à tout le monde. Les deux scènes montrent des corps nus, Ingres de manière officielle, malgré un sujet scandaleux et Assia Djebar le fait de manière officieuse, du moins au départ puisque son roman a rencontré de nombreux lecteurs. En quoi la beauté de la femme est-elle au centre des préoccupations esthétiques d'Assia Djebar ?

2.3.Ce qui correspond au projet de l'effet de vie qui fait naître l'esthétique littéraire d'une émotion et de la beauté de la femme

Pour faire naître le mythe, le regard est important lui aussi. Le regard de Lila, sur les autres femmes est significatif. Les regards sont échangés dans une relation égalitaire, établie sans préméditation : « Lila cherche, se cherche en contemplant les autres, elle est aussi regardée. ² » Ce qui est intéressant, c'est que la narratrice qui évoque cet aspect romanesque est, elle-même, en train de filmer la scène. Ainsi les regards sont multipliés à l'infini et mis en abyme. C'est donc la culture et l'art qui rendent la femme plus noble. L'effet de vie, par sa constance à maintenir la suggestion³ en éveil, assure une forme de reconnaissance au personnage. Mais le langage n'est pas que verbe, car ici il concerne aussi le regard et comment la découverte des corps peut être assimilée au dévoilement de la personnalité dans son intégralité. Le regard féminin sur les femmes est assez inédit et

1 *Ombre sultane*, p.203.

2 *Vaste est la prison*, p.301.

3 voir M.M. Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004 ; il explique que dans le cinquième corollaire, intitulé « ouverture », l'esprit donne, reçoit indifféremment et repose sur une technique accordant une place importante à la suggestion. L'ouverture artistique comporte « des techniques d'ouverture qui veillent à ne pas tout dire pour obliger le lecteur à combler les manques. », ce principe de suggestion permet de construire par allusions le personnage, selon la théorie de Jouve, par exemple.

permet, dans les œuvres de cette grande romancière, de théâtraliser les personnages et de les porter au statut d'œuvres d'art, tant la singularité de la parole est mise en scène et esthétisée. Dans *Vaste est la prison*, outre les scènes cinématographiques, le théâtre est fréquemment évoqué : « Pelotonnée contre mon père, je regardais la scène comme une sorte de théâtre suspendu. »¹ La narratrice est nostalgique de ces moments passés en compagnie de son père. Le fait d'y repenser longtemps après, dans une temporalité éloignée du souvenir, crée une vision idéalisée de ce passé qu'elle imagine en rapport avec un art magnifiant les événements racontés. La théâtralisation, à d'autres passages du même roman, permet de donner du lustre à la narration, au moins autant qu'avec le regard, ou la voix. Son enfance est marquée par ce petit théâtre des émotions qu'elle précise avec une métaphore particulièrement bien choisie : « l'étrange théâtre, l'emballotement des yeux et de l'âme auquel aboutissaient les rites de mon enfance ! »² L'effet de mise en scène entraîne une mise en tableau, qui par le biais d'une prosopopée, actualise la scène. Les rapports entre littérature et peinture sont très forts et D. Bergez dans son ouvrage établit des rapports très intéressants en montrant qu'il existe un « dialogue créateur »³ entre les deux arts. Assia Djebar manifeste cette culture littéraire qui relève des premières critiques rédigées par Diderot dans ses *Salons*. A la fin de son roman autobiographique, dans une sorte de postface, elle propose sa lecture des tableaux de Delacroix, ou de Picasso, dont elle s'est, en partie, inspirée quand elle a écrit, en 1980, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Ce recueil de nouvelles oscille entre ces deux espaces picturaux, celui du Romantisme et celui du Cubisme. Le geste d'écrire rejoint donc celui de peindre. L'auteure effectue un jeu, des allers-retours entre les tableaux, et son écrit personnel. Selon Mireille Calle-Gruber, « les trois œuvres forment ensemble un véritable principe de Möbius » et le texte d'Assia Djebar, toujours selon elle, « occupe le point de réversion de la bande »⁴ de l'anneau. Cette référence fournit, encore une fois, un atout supplémentaire, inhérent à l'effet de vie. Pour Assia Djebar il est, en effet, indispensable de nourrir le présent avec les œuvres fondamentales du passé,

1 *Vaste est la prison*, p. 255.

2 *Vaste est la prison*, p.63.

3 Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2011, p.145.

4 Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p.59.

comme elle le fait avec les mythes. Comment parvient-elle, dans une ultime tentative, à transformer la parole des femmes en œuvre d'art ?

III. Transformer la parole des femmes grâce à l'effet de vie

3.1. Vers une écriture polyphonique : voix collective et voix de la révolution des femmes

La voix, comme matériau d'écriture, devient la base de la transformation d'éléments ordinaires en écriture sublime. Cette perspective se constitue, sous sa plume, comme une *ekphrasis* et la parole des femmes devient art, au même titre que leur corps. La parole est un viatique, un matériau car le dialogue est un élément essentiel dans ces romans, il permet de donner vie aux personnages mais aussi de créer un effet de réel, un effet de vie comme l'autorise le chef d'œuvre. L'œuvre met en place une voix collective, une voix révolutionnaire accordée, enfin, aux femmes et qui peut s'élever jusqu'au cri. Le concept de polyphonie correspond à l'invariant de « plurivalence » selon les catégories établies par M.M. Münch dans son ouvrage fondateur. Il la définit :

comme l'ensemble des procédés littéraires capables de disperser la chose dite dans toutes les facultés de l'esprit. Techniquement, il s'agit de créer un système d'échos ou de ricochets intérieurs.¹

Ainsi les voix se répondent en échos, les figures qui les représentent également et il ne s'agit plus simplement de la voix, mais d'un cri, d'un jaillissement de paroles trop longtemps tues. L'omniprésence du cri et de son besoin d'éclater crée une grande tension dans le roman où, à chaque instant, le lecteur ressent l'instabilité des événements et le besoin de revendiquer en criant. Mona Chollet partage cette position féministe et, selon elle, les paroles contenues finissent toujours par exploser, surtout dans des lieux féminins, car le besoin de parler est physiologique, surtout si l'obligation de silence est trop longue :

Assumer sa propre sensibilité, sa propre manière de voir et de faire, qui peuvent être héritées d'un passé de domination, mais qui, lorsqu'on a le courage de les imposer frileusement

¹Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, pp.163-164.

dans l'entre-soi féminin, se révèle d'une grande valeur pour l'ensemble de la société¹.

Imposer un point de vue révolutionnaire demande du courage, c'est pourquoi il est plus facile de faire la révolution dans les endroits réservés aux femmes, mais il existe des personnages féminins combattifs, qui n'hésitent pas à comparer leur fille à Jeanne d'Arc² et à se battre aux côtés des hommes. Zoulikha, dans le roman *La Femme sans sépulture*, incarne cette révolution politique et guerrière. Le combat nationaliste éclate à la fin avec incantation : « Comment te nommer Algérie! ³ » Les femmes algériennes parlent, ce sont des « parleuses », elles sont cantonnées dans des lieux féminins comparés à des prisons mais ce sont les lieux qui peuvent entendre et garder leurs voix afin de les métamorphoser en poésie, en cris poétiques. Le pluriel du féminin est fondé sur une voix qui se transmet. La transformation de la parole en cri est à rapprocher des grands tableaux où le cri s'exprime sans mots mais avec une intensité égale, comme le tableau *Le Cri* de Munch⁴, où apparaissent la fatigue et l'anxiété. La parole se transmet mais aussi l'angoisse et l'envie de crier. Parfois le cri est sourd comme dans le tableau du peintre norvégien et personne ne l'entend car l'extérieur fait tout pour l'étouffer. Ce cri, jeté, montre que les femmes en ont assez de se taire, elles veulent qu'on les écoute et qu'on prenne leur soumission en compte pour qu'elle cesse. Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djebar fait le même constat à propos de l'impuissance et de l'emprisonnement de la femme : « Son de la mère qui, femme sans corps et sans voix individuelle, retrouve le timbre de la voix collective et obscure, nécessairement asexuée. ⁵ » Il s'agit d'un constat pessimiste qui note que la femme n'a pas de corps, pas de voix et pas de

1Mona Chollet, *Beauté fatale, les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, Editions de la découverte, 2012, p.87.

2 *La Femme sans sépulture*, p.229 : Zoulikha parle en français à sa fille, la petite Mina, et lui dit avec affection « ô ma petite Jeanne d'Arc ». Elle utilise la langue de l'ennemi, la référence de l'ennemi mais sans animosité, comme un secret qu'elle lui transmet pour consolider le lien qui les unit.

3 *Vaste est la prison*, p.345.

4 Le cri de Munch, peint en 1893, est l'un tableau qui reflète le plus une angoisse sourde et qui correspond à une époque de la vie du peintre où il ne sentait plus adapté à la société et n'était pas très à l'aise avec sa vie personnelle.

5 Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, pp.256-257.

sexe, autrement dit quelle existence peut-elle avoir ? Il lui reste par conséquent, la vie artificielle, principe de l'effet de vie. Encore une fois, c'est ce principe de qui assure une cohérence¹ aux tentatives artistiques.

3.2. Une poétique centrée sur la Voix et des images

La parole n'est plus simplement transcrite, elle est élevée au rang du sublime, grâce à un réseau de métaphores qui se fonde, très souvent sur des images en rapport avec la voix. La parole, les mots deviennent une œuvre d'art grâce à l'écriture romanesque. Assia Djébar transforme une simple voix orale en un chant plaintif, qui serait l'expression d'une collectivité dont elle serait devenue la porte-parole. Dans *Ombre sultane*, la voix rassemble les plaintes, elle mêle à la fois le souvenir et, tout en la magnifiant, elle reconnaît l'impuissance verbale. Dans *Ombre sultane*, elle montre que la plainte peut disparaître, que les mots sont taris par moments mais que telle une prétérition, l'hommage à l'écriture et la célébration élégiaque sont toujours là :

Longtemps, une ou deux décennies au moins, j'ai oublié l'amertume de la plainte, le sursaut déchiré de la voix inconnue au cœur de la fête ancienne. J'ai voulu tuer en moi la tenace malédiction. L'impuissance verbale a dû me faire reculer devant l'aride rancœur².

Le résultat reste une phrase sublime qui dépasse même l'aridité et les blocages de l'écriture. La parole se mue en une forme organique, elle prend en compte le corps. L'auteure n'oublie pas qu'elle est une femme faite de chair et d'os. Dans *Vaste est la prison*, elle utilise des images très fortes, qui pourraient être choquantes si elles n'étaient pas sincères et justes. Elle montre donc ce qui sort de la bouche, comme siège de la parole, mais aussi métaphoriquement comme celui de l'écriture. Cette bouche est tout à la fois le siège du « sang », des « glaires », du « vomit³ ». Ces images sont intéressantes du point de vue psychanalytique. Plusieurs critiques, dont Soleiha Khan, ont abordé l'œuvre d'Assia Djébar de ce point de vue. À propos de la notion de fétichisation, elle rappelle la position de Freud dans

1 La cohérence est le sixième corollaire proposé par M.M. Münch, dans son livre sur l'Effet de vie et selon l'auteur « il est le plus facile à prouver puisqu'il se confond avec la règle d'unité qui est très commune dès qu'il s'agit d'art. », *op. cit.*, p.261.

2 *Ombre sultane*, p.140

3 *Vaste est la prison*, p.339.

*Totem et tabou*¹. Selon sa propre analyse, le fétiche, par exemple, constitue la « vision de la femme comme une partie d'un tout ² ». D'autres images, toujours liées à la voix, se présentent d'un point de vue organique, en référence à ce qui est pâteux, gluant, en somme des textures que l'on peut toucher ; ce qui montre bien l'effort de transformation car l'écriture travaille avec le matériau de la vie quotidienne, mais il existe bien une différence entre un récit de vie et une œuvre d'art ; l'écart entre les deux est précisément ce qui relève de l'esthétique du « plus » artistique de cet effet né du sang et de l'écriture en rapport avec les organes vitaux. Les images servent à exprimer une violence qui existe vraiment à l'extérieur mais qui est intériorisée. La parole libère la violence. Cette écriture du sang donne vie à l'art, et lui accorde une fonction nouvelle, une fonction corporelle. Par exemple, dans *Vaste est la prison*, cette question pose le problème : « Le sang dans mon écriture ? Pas encore, mais la voix ? ³ ». Ainsi la voix est l'élément poétique le plus important de toute son œuvre. Quelle voie emprunter dès lors ? La porosité des genres qui caractérise l'œuvre d'Assia Djébar est une façon de présenter l'art comme une fusion, une synthèse entre plusieurs formes ; ses romans intègrent la poésie, le théâtre et même le cinéma. En quoi la poésie peut-elle conduire à un renouvellement de la forme romanesque ?

3.3. La poésie et les métaphores comme nouvelle voix (e) romanesque

L'écriture d'Assia Djébar peut être qualifiée de poétique car elle possède des aspects lyriques. Beaucoup de passages comportent un « ô » vocatif et des élans poétiques, comme si le texte chargé de poésie faisait éclater les frontières de la prose. Ce « lyrisme sublime » selon Mireille Calle-Gruber transforme les personnages en figures irréductibles, comme Zoulikha, l'héroïne de *La Femme sans sépulture*. Les images poétiques, « les inserts, autant de digressions que de moments lyriques qui rappellent l'origine magique de la poésie et de la littérature ⁴ ». Le travail de l'écrivain consiste à articuler le texte en suivant un itinéraire poétique qui part d'un

1 Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, PUF, 2015.

2 Soleiha Kian, *Écritures et transgressions d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar, les traversées des frontières*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.87.

3 *Vaste est la prison*, p.337.

4 Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p.80.

point sublime, assimile les emprunts et porte la scène à l'infini. Il s'agit bien d'une nouvelle poétique à mi-chemin entre l'autobiographie, le témoignage et l'essai, voire le pamphlet. Au cœur de cet univers poétique se situe la Voix des ancêtres, l'importance de la mémoire et la présence des voix féminines qui émerge de lieux proprement féminins. La transmission de leur rôle s'effectue de mère en fille, y compris dans le rôle de la fugitive : « je faisais de ma fille, prête alors à s'ancrer dans le terre de son père, une fugitive nouvelle. Passeuses désormais, elle et moi : de quel message furtif, de quel silencieux désir ?¹ ». La fuite se transmet aussi et les « femmes fuient parce que les passages se situent sur des chemins vulnérables où elles ont essayé de se maintenir.² ». En outre, la poésie n'est pas que dans les expressions, elle s'introduit aussi au cœur du récit, avec les présentations d'usage réservées au texte poétique. C'est pourquoi les récits d'Assia Djébar alternent entre une prose habituelle et une écriture en italiques qui s'apparente au poème en prose. Dès lors la frontière n'existe plus entre prose et poésie. Ainsi un chant des morts intervient, en italiques, à la fin du recueil de nouvelles, les *Femmes d'Alger dans leur appartement* :

Moi donc je suis la voix collective qui, de l'une à l'autre de ces présences souterraines, de ces habitants, du profond, au creux de l'ouïe immense de la planète, va et vient, frôle l'un, encercle l'autre. Qui dira pourquoi les morts parlent ?³

Ce qui est poétique est lié tout autant à la nature des mots qu'à leur sujet. Cette voix accordée aux morts devient une voix extérieure, donc qui n'est plus simplement narrative. Le dépassement de la prose par la valeur ajoutée de la poésie est fréquent chez Assia Djébar car son écriture est construite comme une « archéologie de soi⁴ ». Dans cette perspective, elle s'exhume, elle rappelle les morts, ce qui sous-tend la toile du récit, apte au tissage, comme la métaphore souvent utilisée pour désigner son travail⁵. Une autre métaphore fondatrice permet de définir son « espace littéraire »,

1 *Vaste est la prison*, p.320.

2 Lise Gauvin, *op. cit.*, p.32.

3 *Femmes d'Alger dans leurs appartements*, p.215.

4 Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p.38.

5 Sofiane Laghouati ajoute aussi la métaphore musicale de l'œuvre en partitions, *op. cit.*, p.32.

selon l'expression consacrée par Maurice Blanchot¹, c'est celle de la mosaïque. Dans le roman *La Femme sans sépulture*, la mosaïque² de Césarée est un élément central afin de comprendre sa structure. La scène originelle, au centre de la mosaïque, à partir de laquelle tous les fragments ont été ajoutés, est le moment, attendu, où elle est mise en terre, sans tombeau, sans sépulture, mais offerte aux vers, sans que les chants de deuil ne puissent l'accompagner. C'est en héroïne tragique, comme Antigone, que les mots compatissants du récit nous la montrent. Zoulikha est enlevée pendant la guerre d'indépendance, elle est torturée, tuée mais son corps ne sera jamais rendu. Elle n'a pas de sépulture, ainsi que l'indique le titre du roman. Dans son dernier monologue, elle décrit, de l'intérieur mais comme à l'extérieur d'elle-même, les sensations de son corps mort, en train de commencer une lente dégradation :

Torture ou volupté, ainsi réduite soudain à rien, un corps –
peau jetée en dépouille, à même le sol gras, la mémoire des
derniers instants malaxe tout monstrueusement : torture ou
volupté, mon corps, peut-être parce que corps de femme et
ayant enfanté tant de fois, se met à ouvrir ses plaies, ses issues,
à déverser son flux, en somme il s'exhale, s'émiette, se vide
sans pour autant s'épuiser ! Du moins pas encore... Peut-être
qu'il cherche dans le noir, et hors du temps, quelque
métamorphose³?

Ces mots sont autant d'hommages que d'interrogations sur la nature du corps féminin. Dans ce dernier monologue, à d'autres moments, elle dialogue avec sa fille et la voix de sa fille, finit par prendre le relai de la narration, en poursuivant l'hommage depuis le monde des vivants. Les deux mondes, celui des morts et celui des vivants, sont reliés à partir de motifs littéraires, d'invariants symboliques, autour du tissage et des petites touches qui permettent de fédérer les femmes et de montrer que leur force réside dans leur alliance. Dans *La Femme sans sépulture*, la figure de construction est la mosaïque. « Elle reprend une sorte de tissage fin qui

1 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968.

2 Il s'agit d'une forme efficace, selon la terminologie adoptée par M.M. Münch car le jeu littéraire « conduit aux formes »

3 *La Femme sans sépulture*, p.218.

entrelace les motifs du roman, souvent la collusion de plusieurs voix.¹ » Les oiseaux de la mosaïque désignent, en fait, les femmes-oiseaux² qui ont une voix envoûtante. Ces volatiles créent un réseau de fils qui n'est pas sans évoquer les Parques ; cette allusion mythologique permet encore de transformer la vie quotidienne en une œuvre d'art palpable, sensible. Donc la parole renvoie à l'effet de vie car il a le pouvoir de transformer, pour certains, une œuvre d'art. Des éléments de l'écriture, comme le souvenir, les paroles de femmes, grâce à l'effet de vie, deviennent sacrés ; ainsi l'écriture est un sanctuaire. L'auteure devient conteuse et se fait charmeuse d'esprits. En effet, la séduction est au cœur de son œuvre et dans l'épilogue de *La Femme sans sépulture*, tout particulièrement, est évoquée cette femme à la voix puissante et trompeuse. Cette voix séduisante qui est aussi la mise en abyme de l'auteure qui charme les lecteurs. Nombre d'entre eux résistent à son appel, mais la séduction opère grâce aux mythes. Mireille Calle Gruber affirme que « chaque livre d'Assia Djebar est un tombeau littéraire où célébrer et pleurer les siens : les vaincus et les oubliés de l'Histoire.³ ». Cette œuvre singulière donne donc voix au chapitre à la sphère féminine tout entière.

CONCLUSION

1) Le mythe constitue la base de l'univers romanesque d'Assia Djebar. Les femmes sont magnifiées et sublimées grâce aux mythes. L'importance des personnages est augmentée grâce aux références antiques, connues de tous. Les lecteurs, en fin lettrés, reconnaissent la parenté entre des femmes berbères qui se battent et les Amazones qui orchestrent la révolution.

2) Le corps constitue bien un lieu de découvertes qui existe à travers le regard, un double regard à la fois féminin et sur la femme. Le corps dévoilé mène à l'apparition de l'œuvre d'art, constamment nouvelle et atemporelle, grâce à l'effet de vie. La fusion des arts est permise dans cette écriture tour à tour théâtralisée et construite avec une vision cinématographique.

3) Sa conception du roman fait exister des personnages jugés secondaires et invisibles jusque-là. Ainsi, dans son univers romanesque, l'art de la fiction permet l'émotion esthétique et un double dévoilement

1 Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p.81.

2 Mireille Calle Gruber, *op. cit.*, p.82 : « les femmes d'aujourd'hui sont les oiseaux de la mosaïque »

3 Mireille Calle Gruber, *op. cit.* p.80.

ayant, d'une part, pour objectif de dévoiler une parole cachée, absente ou interdite et d'autre part, ce dévoilement n'a pas qu'une fonction cathartique ou psychanalytique car il assure l'élévation de la parole féminine au rang d'œuvre d'art. Toutefois son esthétique puise dans le corporel afin de dévoiler l'intériorité et le sang qui coule, de manière commune, dans toutes les femmes.

BIBLIOGRAPHIE:

BACHELARD (Gaston),

BERGEZ (Daniel), *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2011.

BLANCHOT (Maurice), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968.

CALLE-GRUBER (Mireille), *Assia Djébar* Paris, Adpf, Ministère des Affaires étrangères, 2001.

CHOLLET (Mona), *Beauté fatale, Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, Editions de la Découverte, 2012.

DJEBAR (Assia), *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 1980.

DJEBAR (Assia), *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002.

DJEBAR (Assia), *Ombre sultane*, Paris, Albin Michel, 1987.

DJEBAR (Assia), *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.

FREUD (Sigmund), *Totem et tabou*, Paris, PUF, 2015.

GAUVIN (Lise), *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues, Entretiens*, Paris, Karthala, 1997.

JOUBE (Vincent), *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.

KIAN (Soleiha), *Écriture et transgression d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar, Les Traversées des frontières*, Paris, L'Harmattan, 2009.

LAGHOUATI (Sofiane), « Les Je(ux) de partition d'Assia Djébar : un quatuor algérien pour corps féminins. », *Revue Tangence*, n°103, 2013, pp.31-56.

MÜNCH (Marc-Mathieu), *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004.

Musique et Philo-Sophia, une coalescence dans la pensée augustinienne

Music and Phélo-Sophia, a coalescence in Augustinian thought

Rachida Kalfat

Professeure à l'Université de Tlemcen. Algérie.

Email: rachidakalfat@gmail.com

Résumé :

La musique est née du Sacré. Elle est cette « Hadra », une acception de l'antiquité africaine du Nord pour signifier al tareb qui interroge l'esprit philosophique augustinien dans son interprétation analytique : La musique est une science et « ACQUÉRIR LA SCIENCE, C'EST RASSEMBLER LES NOTIONS DISPERSÉES DANS L'ESPRIT. » Cette réflexion augustinienne est un marqueur temporel de l'interdisciplinarité et de la transculturalité pour séduire et plaire à l'épistémologie de l'art des sons. Si al Sofiya et la musique s'y prêtent quand la dimension mystique de la musique représentée par des sons, produit une énigme de production poétique et de façon métaphysique, la phélo-sophia est d'interroger les mystiques au sujet de cette énigme . Et le plus énigmatique, c'est cette mystérieuse coalescence entre musique et philo-sophie. Un mystère qui oriente vers le religieux, le rituel et la magie du sacré , une réelle captation du divin à la sainteté. D'où les dimensions humaines comme fondements dans l'univers soufi (sofi) lié intimement à la sainteté donnant un sens au sacré à travers la sécularisation de la musique qui vise Dieu comme le souligne la philosophie augustinienne

pour nous signifier que Dieu est une « figure de l'infini insaisissable et que l'homme est cette finitude héritière de la loi divine ». Nous aborderons donc cet aspect au niveau de la fonction des nombres et l'art des sons développés dans le De Musica et comprendre comment le nombre séfr nous invite à religarer, la musique, et la philo-sophia et cela à un point où s'opèrent la jouissance de l'intériorité, le sentiment d'infini et la puissance d'élévation de l'âme, par sa transcendantalité pour une réelle immanensité. Ainsi pour Augustin, il est difficile de faire fi de cette puissante et pénétrante dynamique coalescence qui parle de l'être et exprime ce qui est devenu un adage : « une métaphysique dans « un monde physique ».

Ainsi comment rassurer la musique qu'elle est indiscutablement une philosophie ? Comment construire le discours dialogique entre les deux qui nous ramène à poser la question de leur coalescence ?

Concepts- clés: *Musique, Sophiya, Coalescence, nombre, Philosophie, Phélo, Harmonie.*

Abstract

Music is born from the Sacred. It is this "Hadra", a meaning of North African antiquity to signify al Tareb

Rachida Kalfat: Musique et Philo-Sophia, une coalescence dans la pensée augustinienne

which questions the augustinian philosophical spirit in its analytical interpretation: Music is a science and "ACQUIRING SCIENCE IS GATHERING DISPERSED NOTIONS IN THE SPIRIT".

This augustinian reflection is a time marker of interdisciplinarity and transculturality to seduce and please the epistemology of sounds'arts . If Al Sofiya and music lend themselves to this when the mystical dimension of music represented by sounds produces an enigma of poetic and metaphysical production, the phelo-sophia is to question the mystics about this enigma. And the most enigmatic is this mysterious coalescence between music and philosophy. A mystery which directs towards the religious, the ritual and the magic of the sacred, a real capture of the divine in holiness. Hence the human dimensions as foundations in the Sufi universe (sofi) intimately linked to holiness giving meaning to the sacred through the secularization of music which aims at God as the Augustinian philosophy emphasizes to mean to us that God is a " figure of the elusive infinity and that man is this finitude heir to divine law". We will therefore approach this aspect at the level of the function of numbers and the art of sounds developed in De Musica and understand how the number sefr invites us to religarer, music, and philosophy and this to a point where s' operate the enjoyment of interiority, the feeling of infinity and the power of elevation of the soul, by its transcendentalty for a real immanensity. So for Augustine, it is difficult to ignore this powerful and penetrating dynamic coalescence which speaks of being and expresses what has

become an adage: "a metaphysics in" a physical world ".

So how can we reassure music that it is unmistakably a philosophy? How to construct the dialogical discourse between the two which brings us back to asking the question of their coalescence?

Key concepts: *Music, Sophiya, Coalescence, number, Philosophy, Phélo, Harmony.*

Introduction

Une rencontre audacieuse entre la pensée philosophique musicale et la pensée mystique d'Augustin a développé notre curiosité insatiable pour l'existence dans ses moindres recoins, notre goût du questionnement cher à la philo-sophia¹ et notre plaisir de comprendre les contrastes et les paradoxes chers à la pensée augustinienne.

De cette rencontre émerge un questionnement qui résonne : la cause d'une force immense, d'une raison déterminante et d'une raison suffisante qui s'oppose entre science et philosophie : l'une qui explique et l'autre qui produit et cependant elle nous fait dire que la science comme la philosophie aime rassembler les notions dispersées dans l'esprit. Toutes deux ont cette aptitude de réconcilier les disciplines par leurs transversalités et de diversifier nos pistes de réflexion.

Comment donc réconcilier musique, et philo-Sophia et comment construire notre raisonnement qui s'interroge non seulement sur leur coalescence mais bien plus sur leur pléonastisme, une manière aussi de collaborer au devenir de la pensée antique nord africaine avec Augustin.

Comment l'autorité de nos épistémès pour éviter la confusion des arguments pourra t-elle analyser et synthétiser la question de cette coalescence annoncée dans notre intitulé.

1 Nous userons du vocable al Sofiya ou Sophisme dans le sens de soufisme dans notre exposé.

En réalité la phonologie et la graphologie du terme « soufisme » adoptées par l' Homo Habitus ne répondent pas à la translittération du vocable « *sophisme* » en *al sophiya* » qui n'ont pas pris en charge la différence entre soufi et *sophi* qui se distingue par l'ambiguïté de l'homophonie avec le sophisme. La philologie, véritable sentinelle des étymologies nous reproche de ne point intervenir sur la rectification de la transcription vocale et graphique latine « Soufisme » et procéder à l'application fidèle de la transcription arabe « *Sophiya* ». En effet, *distinguer le son et le sens de soufi de sa'fa signifie sentir « shemma » par l'odorat et non pas sentir* dans le sens de la substance et de l'essence. Il ne s'agit pas de sophisme tel que le décline le sens d' *al sofsatiya*, ce raisonnement à caractère fallacieux à la Cicéron mais bien plus proche du sophisme à la Schopenhauer pour désigner la rationalité et la clairvoyance *contenu dans le sens de «soufisme»*

Comment introduire la hiérarchie de nos expériences contenue dans ce composé de *philo-++sophia* alors qu'elle a structuré la figure architecturale du *De musica*?¹

Comment permettre ainsi au logos d'user en dialoguant avec la *sophia* qu'elle est tout simplement une musique ?

Comment rassurer aussi la *Philo-Sophia* qu'elle est indiscutablement une philosophie éloignée de toute idée de sagesse comme le perçoit l'entendement des grecs?

Une obligation inconditionnelle à ce sujet liée à nos empiries du questionnement fait que nous ne sommes pas sage ; car paradoxalement la sagesse nous refuse de dire que « philosophie » ne revient pas à ce sens que lui donne les grecs « Ami ou Amour de la sagesse ».

L'esprit clair né de la raison ou inversement me dit qu'elles se rejoignent, qu'elles se confondent dans une commune interrogation puisque philosopher c'est ce *sou'el al ishaka'li* qui nous pousse à chercher à nous questionner pour atteindre la vérité plurielle ou singulière. La vérité dans ce sens augustinien, où Dieu est Vérité, qui tient du divin. Cette vérité conçue comme une voix secrète demeure assez mystérieuse.

Cependant, une certitude conditionnelle est que la philosophie du *Non* nous a appris que la

vérité et la connaissance est de recourir à l'histoire, à l'imaginaire et aux acceptions linguistiques étrangères afin d'écartier le flou, le doute du concept de vérité mais éloignée de toute vérité absolue.²

Une manière pour nous de glorifier la pensée augustinienne qui loue la musique originellement sacrée et la lie une idée simple qui anime la

1 Le traité de la musique se divise en deux parties :une partie technique qui renferme une exposition complète des règles de la rythmique et de la métrique; elle comprend les cinq premiers livres. Une partie plus philosophique (1 livre) qui forme en quelque sorte la morale de l'ouvrage; l'auteur analyse les mouvements du cœur et de l'esprit humain, les mouvements des corps et de l'univers, remonte d'harmonie en harmonie, comme par une échelle mystique, jusqu'à l'harmonie éternelle et immuable, Dieu, principe de tous les mouvements et auteur de la loi qui les assujettit à l'ordre, en d'autres termes auteur de l'harmonie à tous ses degrés.

2 Gaston Bachelard, *La philosophie du Non*, Essai du Nouvel esprit scientifique, Presses universitaires de France, 4e édition, Paris p.1351966,(Collection : *Bibliothèque de philosophie contemporaine*

philo-sophia. Toutes deux se confondent sur le pouvoir des lois de la symbolique, sur les facteurs diachroniques de transformations, sur le caractère spécifique de l'une et de l'autre liées aussi bien à la forme qu'au contenu symbolique de la forme. Formes et procédés d'écriture chez Augustin ont su dans ses œuvres construire des approches théoriques assez particulières tel que cet aspect retrouvé dans le *De Musica* dans lequel, il accouple les deux parties de son œuvre l'aspect musical à l'aspect philosophique pour n'en faire qu'UN. Cette coalescence dans le *De Musica* va dans ce sens qui n'est pas un sens supposé virginal car dans l'antiquité et jusqu'au moyen âge le philosophe était aussi musicien et inversement par la ressemblance de leur âme. Ainsi dans notre répertoire musical médiéval les musiciens étaient des philosophes: Ibn Sina, Fârâbî, Ibn Baja, al Kindî, un peu plus tard, Hegel, Nietzsche, Wittgenstein, puis les modernes comme Adorno, Yanis Xenakis soutiennent dans leurs écrits que la musique est une rationalité philosophique.

Sa pensée antique assez révolutionnaire et d'actualités ouvre le chemin de la transversalité des sciences et de leur transdisciplinarité car une seule discipline ne peut pas tout expliquer.

Ainsi donc la pertinence de la coalescence pour aborder notre sujet se plait à nous faire connaître le penseur de Tagaste autrement, lié au philosophique au musicologique et au théologique et délié quelque peu de la récurrence épuisante des thématiques du christique et de l'évangélique dans notre discours. En nous éloignant des ces redondances, d'autres pistes de réflexion ont réagi dans ce sens qu'**Augustin** est un penseur **Oeucuménique** comme le veut la pensée soufie nord africaine et universelle.

Augustin, une coalescence entre toponymie, anthroponymie et onomastique

Nous accorderons donc à cet axe une récréation visible de ce que ce titre de coalescence et de pléonastisme attendait de notre approche philosophico-linguistique à travers la République des Lettres, celle d'Augustin d'Hippone et de lalla Buna un support incontournable à nos questionnements liés à la *Philo-Sophia*. En effet sans que notre langage ne se pare de maniérisme, lorsqu'on s'engage à parler de musique et de *Philo-Sophia* et sans considérer que le risque comme une figure de l'adversité est une figure de l'altérité. Comment donc ne pas nous autoriser de réserver une conversation menée vers une animation des concepts retenus pour

l'anthroponyme d'Augustin et de son onomastique en tant que maison miroir de son toponyme, son lieu de naissance: T'Agaste ?

Cette autorisation nous semble conforme à sa théorie de l'interprétation qui est pour nous un mouvement vital sans vouloir affirmer qu'il s'agit d'une certitude sauf que l'herméneutique actuelle nous permet de comprendre et souvent comprendre ce que l'auteur nous permet de dépasser sa pensée non pas dans la querelle des sens mais dans son sens épistémologique qui rend anorexique toute idée de certitude . C'est en fait , le flou et le doute au sujet de son anthroponyme qui ont bousculé nos multiples interrogations à la lecture de certaines pages des Confessions.

A croire que sa naissance prémonitoire à T'Agaste, ville numide ne pouvait donner que cette onomastique augustinienne. Il est que la ville de T'Agaste est l'actuelle ville de Souq Ahras, non loin d'Hyppone ,aujourd'hui Annaba.

Souq Ahras, un toponyme phénico-amazigh signifiant « la protégée des lions » portait auparavant le nom de Ta Agaste, contractée en langue latine : Tagaste, un composé du déterminant « Ta » et du toponyme Agaste signifiant le **lion** dans la langue des ancêtres, la langue locale du pays : le Tashawit.

Le culte du lion, porteur de plusieurs noms, Agaste, Ahras, Ahran, Ghilés, Ashbel, réputé dans la culture nord-africaine, semble avoir récupéré tous les symboles de personnification, de métaphorisation et de mémorisation liés à la personnalité des Rois et au pouvoir divin, pour se retrouver dans le nom d'Augustin, très proche d'ailleurs d'une signification similaire latine du nom d' Augustinus. En effet, l'étymologie latine de l'anthroponyme Augustus, porte en elle l'onomastique suivante : « le vénérable », « l'illustre », « le majestueux », « le con-sacré par les augures » que l'on accordait au statut de tout empereur portant ce titre, pour devenir un Nom, et particulièrement faisant de lui un personnage sacré comme un égal des dieux : Un nom sublimé par les rois et les empereurs porteurs de ce nom.

Notre sublime à nous, est cette coalescence entre onomastique, toponymie, et anthroponymie. Augustin, héritier d'un anthroponyme africain de par son toponyme lié à son lieu de naissance, la ville des Lions , désigné par son onomastique l'illustre penseur et philosophe, devenait pour nous l' Agastin .

Notre sublime à nous, est que notre questionnement se poursuit côté alchimie du nom. Il est que le nom est aussi un micro-texte et s'attarder sur

le destin de ce nom est une heureuse rencontre avec la philologie et l'histoire qui nous rappelle, que le côté latin et romanisation de sa ville natale T'Agaste nous rapproche d'une station révélatrice du sens d'Augustin, qui n'a pas pour objet de l'arracher à la romanisation du pays et de sa ville pour un retour à ses ancêtres car Augustin est à tout le monde ; il est à l'humanité entière ; il n'est à personne. Il est comme il aimerait l'entendre ; il est à Dieu ! une formule qui correspond intimement à l'inspiration de l'enseignement d'Augustin.

Il est clair aussi que dire que nous sommes dans une posture subjective, cela réduit la passation des sens, et miniaturise son anthroponyme. Il est donc préférable de dire que nous sommes dans une posture personnelle, celle d'un procédé d'interprétation né de la philosophie linguistique, de re-berbériser ou plutôt de « re-*shawiser* » son nom initial travesti par les romains, tout comme l'occident qui a latinisé Ibn Sina en Avicenne, Ibn Baja en Avenpace, Ibn Rochd en Averroès , Farabi en Farabius et al Razi en Rhasés

Augustin donc ne serait t-il pas une latinisation du nom de cet homme venu de T'Agaste, sa ville antique pour rejoindre Milan et le cercle des philosophes pour s'imbiber du Plotinisme ? L'Agastin, notre habitant de la ville du culte des Lions n'est-il pas porteur d'un discours métaphorique quant à son onomastique prémonitoire chargée de sens et de symboles du culte augustinien et de l'augustinisme médiéval occidental éloigné de tout anagogisme ?¹

Sauf que, cette investiture du nom d'Augustinus par les romains nous interroge. Pourquoi donc Augustin « *a-t-il tourné le dos* » à son « *je* » *autobiographique* en occultant l'identité de son nom, pour nous devenu l'Agastin ?

A contrario, il nous révèle les noms de sa propre famille (père, mère/ménékha', la généreuse, le frère/naviguis, le fils/Adéodat) y compris le nom de ses élèves Alypuis. Son « je » anonymé nous permet de déchiffrer les niveaux de significations de ce qui est caché, tels que nous

1 Certes, une littérature féconde à ce sujet nous a instruit sur la présence prégnante des lions en terre nord africaine particulièrement à T'Agaste, devenue une culture mythique qui s'étale sur tout le Maghreb central. Liée à THANIT, la déesse de la terre et de la fécondité dans la mythologie amazigh, elle est souvent présentée accompagnée de deux lions pour la protéger et non l'inverse.

rapprocher des raisons essentielles de ses conflits avec les donatistes? Aucune piste ne s'est déclarée durant toute notre lecture des confessions sauf que notre réponse fortement hypothésée est que vraisemblablement sa vision du paganisme liée au culte de Cybèle et de Thanit, inscrit hors de la sphère du sacré le fait fuir de ses appartenances antérieures païennes incontestables, accolées au sacré dont il veut se séparer.¹

Ce constat rend le paganisme du lieu, l'esthétique du lieu, l'anthropologie du lieu pleinement non reconnu dans une dimension sacrée afin de définir le sacré dans son univers mystique et son rapport intime au questionnement philosophique. Ce qui nous agrée à inscrire une coalescence liée à l'anthroponymique, le toponymique et à l'onomastique hors de la sphère du paganisme rejeté par Augustin et faire de notre penseur qui se distingue du soufisme paganiste populaire un adepte du soufisme intellectuel et de son élite.

Cette distinction entre soufisme intellectuel et soufisme populaire nous fait admettre la vérité anthropologique des résidus païens greffés sur certaines pratiques du soufisme intellectuel pour donner naissance au soufisme populaire et ses *karamat* aujourd'hui. D'où le rejet d'Augustin justifié aussi par l'influence du rejet outrageant des anti-païens romains, de ce qu'on appelle aujourd'hui le soufisme des miracles, du maraboutisme et des confréries.

Animé par l'impérialisme français le maraboutisme et ses « saints » seront combattus énergiquement par les réformistes de la *Nahda* : Bachir ibrahimi, ibn Badis, Reda Houhou, Hihhi el Mekki, et tant d'autres. Leur objectif est celui d'Augustin d'il y a 1700 ans, celui de réveiller les consciences des populations pénétrées de croyances occultes et d'ignorance à travers les Confessions comme à travers ces deux cités. Leur mission est de les ramener à la rationalité, à la connaissance et au savoir prôné par le soufisme intellectuel. Une mission qui avait valu des siècles auparavant aux martyrs du soufisme de subir le crime et les persécutions d'être soufi

1 F. Van Steenberghe, *la philosophie de Saint Augustin*, d'après les travaux du centenaire – revue néo-scolastique de Philosophie – Louvain-1933- numéro 35-37, p.107

tel que : al Halladj, Chabestari, Ibn Mashish, et Ouled Chikhna.¹ Comment donc restituer le statut de grand savant, philosophe et théologien au même titre qu'ibn Arabi à Abu Mediyan Shu3ayb , Sid Ahmed al tijani, al shab al dharif , considérées tragiquement par les populations locales comme des intermédiaires de dieu et des maraboutistes aux multiples *tariqat* qui se rejoignent en fait. Le soufisme est Un. N'est –il pas urgent de procéder à la réhabilitation du UN et de tous ses attributs théologique et philosophique par des illustrations augustinienes. Certes, la mission des penseurs de la Philo-Sophia, est de se conformer à l'autorité rigoureuse de la rationalité la seule qui a le pouvoir de la transmission du savoir et de la connaissance (*al diraya wel ma3rifa*).²

Ajoutons aussi un autre pan d' Agastin, l'illustre, le Vénérable celui de sa paternité lié à un autre anthroponyme: Aurélius.

La science des noms nous le rend coalescent avec sa mission de Vénérable et de Maître pour conduire les hommes vers la lumière contenue dans Aurèle, en latin Aurélius signifiant en araméen de par « Aur/Or → la Lumière et de par « Elius /EL → Dieu.

Augustin Aurèle, il est cet illustre penseur, il est cette lumière divine pour l'humanité entière. F. Van Stenbergen se plait à dire qu' : « Augustin aimait trop la lumière... »³

Une nitescence coalescente avec l'intelligence « *Sophia* ».

Sophia, un mythe philosophique pour une raison pratique de la musique

Approcher le sens de *Sophia* en tant que récit mythique pour une raison pratique de la musique consiste à rendre compte de ses fondements. Comment donc déterritorialiser le sens grec de ses ancrages ? En fait la raison pratique est cette raison qui donne raison aux mythes , aux légendes

1 Ces martyrs du soufisme nous étonnent par ce pythagorisme inspiré du soufisme du fonds des âges qui nous impressionne et ce curieux mélange de rationalité scientifique et de mysticisme.

2 Cette transmission, pensée dominante soufie pose une problématique nouvelle : Comment la pratiquer aujourd'hui ? Les rituels sont-ils indispensables à la transmission lorsque la modernité bridée les dilue dans l'inconscient ?

3 F. Van Stenbergen, La philosophie de Saint Augustin – op.

aux contes et aux récits et d'une valeur exacte que les science exactes. Cette pensée très Deleuzienne est notre « façon de voir » la Sophiya pour notre interprétation fidèle à nous même plus que la réalité.

1) La fabrication linguistique de l'histoire des mots et de leur étymologie révèle des récits mythologiques nécessaires à la compréhension raisonnée de notre sujet. Assujetti à l'épistémologie pour se libérer des contraintes du cognitif et du métacognitif, l'esprit clair atteste que les textes homériens et autres épopées représentent une lanterne magique qui éclaire nos esprits et fécondent nos idées.

2) Et c'est ainsi que la rencontre avec Pindare interpelle l'esprit philologique pour donner sens à Sophia historiquement et linguistiquement. Sa présence chez Homère citée par Hermès fut ce lien qui raconte l'histoire des samosiens, habitants de Samos, ville natale de Pythagore qui usaient du mot « Sophia » pour désigner la musique bien avant le mot *musique* socratique et présocratique construit sur l'une de ses 9 muses représentantes de l'Art¹.

Usant d'Hermès, le voyageur, la philosophie linguistique nous autorisa à voyager en langues anciennes mésopotamiennes, pour y découvrir que pour ce dieu de la Lyre et du Syrinx la musique se disait *Sophia et* signifiait, intelligence, lucidité, clairvoyance et habileté des doigts et tirait son étymologie de *sapha'* : la clairvoyance.

Qui ne connaît cette citation d'Ibn Sina dans son « *Kitab al shifa'* » pour nous enseigner que « l'art musical donne à réfléchir aux esprits clairvoyants (*Ahl al 3uqu'l al dhakiya*). Il n'est pas fait pour les ignorants. Il est un précieux travail de pensée bon pour exciter l'émulation parmi ceux qui cherchent la science ».

1 Pour le musicologue le mot musique tend vers une équivocité qui par son étymologie dérivée du nom de « muse » reste à discuter. Les Muses qui sont des divinités cela suppose une opposition à la technique musicale mais elles se rapprochent du philosophique et du théologique. W.Gurlitt nous rappelle que la musique n'est pas un fait précis mais un ensemble de concepts rattaché à la mathématique et conduisant à la philosophie : « Le mot musique est un terme intraduisible car l'étymologie de « muse » nous oriente vers des activités supra-terrestres ». Augustin : la création des vérités éternelles – dans Revue Philosophique de la France et de l'Étranger. 2006 tome 131, pages 147 -161)

La clarté, un concept cher aux adeptes du soufisme aide à se décharger de toute ambiguïté du sens, théorie chère à Augustin développée dans les Confessions au niveau de l'interprétation. L'absence de clarté pousse l'humain à interpréter dira Augustin : une démarche chère à Philon d'Alexandrie, à Moussa Ibn Maymoun al qortobi dans sa *Mishna Toreh*, tout comme à Erasme en s'inspirant d'Augustin pour interpréter les sens obscurs notamment des textes religieux. L'interprétation comparée, bien plus, l'anagogique est au service de l'esprit clair qui s'interroge, c'est l'esprit du philosophe c'est la définition même de l'initié, le mystique.

3) Le souvenir d'un récit de Platon avec Cébés au début du Phédon, inscrit aussi dans notre registre philologique cette coalescence. En effet une triple injonction onirique de Zeus à Socrate lui reproche de ne point être un philosophe. La raison suffisante est que Socrate n'étant pas praticien de l'art musical. Comment obéir à cet ordre de Dieu apparu dans ses rêves trois nuits de suite de composer de la musique : « *La vision m'apparaissait chaque fois différente* », disait Socrate, mais elle disait toujours la même chose, *Socrate compose de la musique !!! Le philosophe est musicien disait –il puisque la philosophie est la plus haute musique qui soit et que moi je faisais de la philosophie* »¹

Comment donc ne pas lier Euterpe, la muse des philosophes à la muse de la musique. Déesse des poètes et des choreutes, Euterpe n'est autre que cette acception de « al tarab » en shamito-arabe²

1 Phédon -60ème-61a

2 *al tarab* signifie *al dharb*, la musique en arabe dans son sens acoustique et technique pour lui donner le sens de frapper sur un instrument et en faire ressortir un son. (La percussion disent les assyriens, est le tout premier instrument). Pas étonnant aussi que sur les chemins de la philologie, discipline indissociable de la philosophie, le praticien d'un instrument de musique se dit dans notre parler algérien « *yadrab al ela* » (jouer de la musique jouer d'un instrument (el)) les musiciens qu'on appelle *al eliyin* les instrumentistes. Et c'est ainsi qu'Euterpe, la muse de la musique a tiré sa terminologie des langues shamito arabe. Euterpe, elle est ce composé de Eu, une onomatopée de Eu, signifiant l'exclamation du beau et Terpe pour signifier Tarab. Euterpe est un succédané de Tarab pour désigner la musique en langue arabe. La lettre « dhad » de loughat al dhad n'étant pas une lettre des langues anciennes et la lettre « p » se prononce « b » pour la simple raison que le P ne se prononce pas en langue arabe. Pour les arabisants « pourquoui » se prononcera « bourquoui »

En nous appuyant sur l'archéologie musicale, Euterpe a cette mission de confirmer son rôle de muse des poètes et des choreutes pour statuer la loi De Dieu du musicien-philosophe: Ainsi savoir donner la musicalité et le rythme des mètres d'un poème c'est donner la parole à la musique avant tout développée dans l'axe qui suit.

4) *Al Hadra*, chez les *Ahl al Sophia* des africains du Nord désigne l'une des premières fonctions de la musique antique : sons et rythmes par le sens de leur musicalité permet de s'approcher de la divinité. Elle est une sorte de dialogue avec Dieu. Ce dialogue est intérieur et silencieux; il est celui de l'âme avec elle même. Du point de vue dénotatif *al Hadra* signifie cette musique qui « pénètre l'intérieur de soi ».

Ainsi tout au long de cette approche linguistique la musique a saisi notre raisonnement par récurrence celui de faire réfléchir cette coalescence entre musique et philo-Sophia avant de les faire dialoguer entre elles ?

Originalité et dialogie entre *musique, soufisme et philosophie*

L'originalité de cette partition monodique de ces trois concepts « musique, soufisme et philosophie » nous ramène à poser la question de leur définition à partir d'un réel appel augustinien qui n'est autre que cette véritable quête du sens profond des choses à la manière de l'homme de son origine naturelle et de son essence, de son origine pleinement humaine découvrant une réalité absolue qui transcende le monde terrestre et le rend réel. Si Augustin a ce désir de vivre dans un espace sacralisé qui n'est autre que son espace intérieur qui accueille l'Autre à travers les Confessions, la Cité de Dieu ou le De Musica, les *ahl al sofiya* s'y retrouvent dans cet espace qu'ils nomment *El Hadra* et qui signifie « pénétrer à l'intérieur de » comme défini supra et comme l'entend Augustin pour l'entendre en tant que musique de l'intériorité et une jouissance de l'intériorité. Les *ahl al sofiya* entendent par *Al hadra* ce procédé de « rentrer en soi », et de « se rapprocher de l'Autre », qui n'est autre qu'un procédé de la raison qui rapproche *al Sophi* de Dieu.

Si notre révélation de cette coalescence nous l'avons rattachée à la philosophie linguistique qui nous aide à comprendre le langage des soufis, *Hadra* tire littéralement son radical de « *Hador* » pour signifier en langue phénico-amazigh « pénétrer à l'intérieur de soi par le son par la voix », par la poésie, par la vocalité, par le rythme. *Al Hadra* devient ainsi ce *sama3* qui n'est autre que ce recueil de louanges chantées destinées à Dieu. Les paroles composent le *qsid*, qui est un poème modulé par un chant. Le

sama3 est doté d'une force incantatoire des modes de la cantillation. Il est dans une perspective qui intègre une dimension spirituelle certaine pour nous signifier le double mouvement de la tête pendant le chant, de l'extérieur vers l'intérieur, et de l'intérieur vers l'extérieur : un mouvement identique à celui du mouvement de la musique. Il marque une transcendance et une immanence : l'une est élévation de l'âme vers Dieu ; l'autre est ouverture vers l'Autre celle de l'immanence vers l'immensité de l'Univers.

En un sens, notre interprétation comparative entre *Sophia et Hadra*, est une dynamique d'une dialogique coalescente et d'une originalité déterminante. Toutes deux, leur cité intérieure du « Penser son soi-même », et « parler à son soi-même » signifie parler à l'Autre : une posture des *sophiyoun*¹ dans leur représentation altruiste, telle fut la mission des Confessions qui a acté la naissance du récit autobiographique. Augustin parle à son soi-même et simultanément à Dieu et à l'Autre.

Ce discours philosophique sous la forme qu'il revêt parle de la voix raisonnée et résonnante de *Sophia*, qui ramène le processus dialectique mené par Augustin dans ce sens que « C'est moi qui ai besoin de rencontrer l'autre sur mon chemin pour me mener à la connaissance de moi-même. » Une circularité évidente qui implique une sphéricité développée dans notre exposé à propos du nombre chez Augustin. Cette sphéricité revêt une écoute entendue dans ce sens du *kitab al adwar* (le Livre des cercles) d' Ibn Zarabi, une manière de dire *qu'al sophiya* et *al Hadra* ont fait sens dans l'exposition de la pensée antique nord africaine.

L'approche donc, de la philosophie linguistique au sujet de l'intériorité du vocable *al hadra* encore usité par les adeptes du soufisme au Maghreb central jusqu'à aujourd'hui, nous a ouvert ce passage à l'acte comme l'entend aussi Bernard Stiegler dans le « devenir-philosophe » qu'il définit comme un *processus d'individuation*² Un processus qui a toujours permis au soufi de passer de la transcendance à l'immanence tant clamé

1 *al sophiyoun* , désigne les *ahl sophiya* en d'autres termes il s'agit des soufis, et les adeptes du soufisme.

2 Bernard Stiegler, *Passer à l'acte*, aux éditions Galilée, 2003), → En effet , nous rejoignons Stiegler dans ce sens qu' *El Hadra* cette expression de l'intériorité dite transcendante animée par la musique et le chant , qu'en est- il aujourd'hui de son immanence atrophiée par son rapport à la modernité et l'ouverture vers l'Autre?

depuis les fonds des âges reconnu dans la *Cité de Dieu*, et considéré par Augustin comme un don commun, celui de la Raison même si cette contradiction d'Augustin semble réduire la force de notre coalescence lorsqu'il éloigne l'intelligence de l'amour de Dieu accueilli par ce vers d'al Halladj « *ra aytu Rabbi' bi' 3ani qalbi'* ». Comment parviendrait donc la raison à faire de la cité de Dieu la Cité intérieure d'Augustin ?

- Faire de la « Cité de Dieu » une cité de la raison ne semble t-elle pas au niveau de la musique rappeler son sens théologique très profond proche de la *Hadra* où s'opèrent la jouissance de l'intériorité, le sentiment d'infini et la puissance d'élévation de l'âme ?

- La cité de Dieu, une cité de la raison, est – elle aussi une musique dans le sens philosophique et linguistique du terme de *Sofia* juxtaposée à *Philo* ?

Il est qu'en araméen le terme de « Philo » ou *phélo* signifie: le miracle, l' extraordinaire, l' admirable et le merveilleux . Ainsi « Philo » associée à « Sophia » n'est autre que cette glorification don de Dieu celui du miracle de la pensée, qui est en fait, cette puissance magique de la raison qui donne de la clairvoyance à l'esprit et à l'acte de penser. Ainsi la traduction donnée par les grecs que philosophie c'est Amour ou Ami de la sagesse ne doit –elle pas être revisitée autrement et lever l'ambiguïté et la confusion du concept de *Sophia* et lui redonner le sens de son originarité. Nous évoquerons à ce propos Sophie Van Der Meeren qui a également tenté tout comme Sénèque¹ d'expliquer les cas de confusion entre philosophie et sagesse et nous dire qu' « il résulte une ambiguïté réelle ou au contraire de distinction entre les deux concepts, dans les protreptiques à la philosophie. »²

D'où une remise en question du génie grec européen comme le conçoit Hérodote et nous-mêmes, non seulement pour critiquer la philosophie grecque mais qu'il est temps de procéder à ouvrir d'autres pistes de réflexions nouvelles sous l'autorité suprême de l'épistémologie de l'histoire et de la sociologie et un retour urgent au fiqh al lugha et à l'histoire de la fabrication des mots qui participe en fait à la fabrication de

1 Aristote , *Ethique à Nicomaque* , X,1177à 27 Traduction J. Tricot , Bibliothèque des textes philosophiques, Editions Vrin, Paris 1951

2 Van Den Lenden, gloses sur l'étymologie du mot musique dans *Miscell Gessleriana*, Anvers,1948, p.736

la poésie. *Séna'at al shi3r* chère à tous les mystiques de l'univers ne peut que répondre à cette universalité animée et sans cesse ré-activée par l'effet de vie. L'art de bien dire les choses et de les faire, c'est philosopher. Kant nous a développé le philosopher par rapport à la sagesse, il est dit-il : « Un exercice de la raison guidé par l'idée que l'on se fait du Maître »¹

Voilà pourquoi, le sage n'est pas philosophe et le philosophe n'est pas sage.

Le sage est celui qui réduit le questionnement voire il l'immobilise dans sa quête du bonheur sans la participation de l'Autre. Sénèque fait bien la distinction entre *philosophia et sapientia*. Et l'épistémologie nous fait dire que nous ne sommes pas sages si l'antithétisme des deux concepts Sophia et Sapientia ne les dissocie pas.

Pourtant, la Cité de Dieu, est aussi ce Dieu de la Cité pour en faire une Cité de la Raison, celle de l'intelligence et de la clairvoyance telles sont les réelles définitions de *Sophia* la coalescente : musique, soufisme et philosophie, les trois à la fois, ont construit ce pléonastisme pour un même sens, et ne font qu'UN. Le « Un » cher à Augustin, à Jalal al Din al Rum et à Abu Mediane Shua'yb, à Ibn Arabi, adorateurs de la Raison et de la rationalité dans son application dans leur adoration du Dieu UN, celui qui unifie les humains quelque soit leurs croyances.

Cette définition soufie de l'art de penser le « UN » aura une importance capitale dans toute l'histoire du soufisme qui est une histoire de l'effet de vie lorsque l'art musical de la hadra et de la Sophia toutes deux coalescentes ont composé le « Un » d'Augustin, qui grâce à la philosophie a rencontré le UN : DIEU. Même si les paradoxes récurrents dans la pensée augustinienne rejettent la philosophie à travers de nombreuses pages de ses Confessions l'évocation du sublime de sa rencontre avec le cercle des philosophes et du plotinisme à Milan lui a fait aimer Dieu jusqu'au fana' : L'Extase des *ahl sofia*.

Comment donc cette révélation dans sa perception rationnelle conçue dans les Confessions peut-elle rendre intelligible la dialogie pour que soit interprétée la cantate Sophiya par les choreutes et les poètes ?

1 Emmanuel Kant, critique de la raison pure, traduction Jean Gibelin, aux Editions Gilson, Paris 1983, p.561-562 ;

Le consubstantiel entre Musique et langage poétique

L'art des sons et l'art des mots rythment le génie du poétique des adeptes de la pensée universelle augustinienne tout comme celui des adeptes du soufisme de tout l'univers qui ne font pas du langage poétique et du langage musical une fonction littéraire. Composer des vers, construire des pieds, rythmer, harmoniser sont des mouvements qui sont par leur essence une attitude existentielle. Sans l'art musical et sans l'art poétique, comment comprendre l'existentiel et le substantiel ?

Si Rilke dit que «La poésie est ce retournement de la conscience vers l'invisible intime de l'espace du cœur », c'est parce qu'elle est « une dimension de profondeur de notre intérieur »

Est- ce une invitation à la poésie pour rejoindre la Philo-Sophia qui englobe en elle-même le langage du Soufi ? Est-elle ce langage du *sama* ?

Est-elle inscrite dans ce rapport de l'art du *Sama' véda* qui par essence donne accès à l'Être défini comme une immanensité, qui par cette immanensité à travers les mots, parle à l'invisible et à l'intériorité comme l'entend Augustin?

Métrique et rythmique

En effet *Sofiya*, dans son sens mystique ouvre les dimensions spirituelles transcendantes de l'Être, pour donner vie au principe de libération grâce à cette triple dimension poétique, qui nous donne la définition du sacré et la profondeur du mystère et son invisibilité chers aux soufis car liée au sacré puisque sans le sacré il n'y a point d'existence. Ce passage est une explication d'Augustin alors qu'on a tendance à interpréter *De musica* autrement. Pour Augustin le rythme poétique d'abord. Ainsi, il s'étale à nous donner une explication rigoureuse du PYRRHIQUE (mesures à 2 temps) 2 brèves, le Spondée mesure à 4 temps (2 longues) et le dactyle (1 longue +2 brèves), L'anapeste (2 brèves et 1 longue), le procéleusmatique (4 brèves), l'iambe et le trochée, le tribraque ; le crétique à 5 temps, le bachée et l'antibachée, le Péon 3 brèves et 1 longue). Ce passage purement arithmétique par le procédé de l'énumération des rythmes en musique sont des procédés métriques qui sont du domaine de la connaissance de la pratique musicale dont la fonction première est d'ordre religieuse sauf que pour chez Augustin elle a pour fonction de donner sens au spirituel et au substantiel au niveau des intervalles que l'on retrouve dans le *Huda* arabe à la mesure des pas de nos chameaux. Donner sens aux *buhurs* (les mètres) nécessaires aux mesures du temps → longues brèves pour définir les émotions. Cette illustration nous a accompagné dans

notre réflexion à rendre évident la coalescence entre musique et poétique et confirmer la proposition d'Augustin qui traduit cette coalescence comme un mouvement de nos sens vers le haut qui n'est autre que cette harmonie céleste (4fois l'octave et la quine, le tout 27 tons et demi). Augustin prend un exemple musical, très simple que tout est ordre : l'alternance longues-brèves en poésie. Si l'on prend un vers spondaïque 5, dans lequel la longue vaut 6 et un vers pyrrhique 7 dans lequel la brève vaut 60, il n'y a aucune différence à la seule écoute. En revanche, tout prend un sens quand on fait alterner longues et brèves, pour instituer un ordre, une hiérarchie. Il y a donc dans ce qu'Augustin appelle les rythmes temporels⁸ une puissance de l'ordre. Et de manière naturelle, nous sommes enclins à aimer l'ordre plutôt que le désordre, donc ce que nous aimons dans l'harmonie, c'est l'ordre.¹

Il y a dans tout cela une coalescence avec *ahl al sofiya* au sujet de ce mouvement musical ascendant qui n'est autre que cette profondeur d'un mouvement intérieur vers une Harmonie qu'il doit retrouver à travers la musique. Cette énumération de brèves et de longues (tout comme le *Fa'ilun/ mustaf3ilun*) aux terminologies compliquées et inintelligibles pour le néophyte est un relevé de mètres composés de pieds qui consiste à dénombrer divers types de pieds pour composer l'art d'orienter le mouvement du haut (le céleste) et le mouvement du bas (le terrestre). Le *De Musica* en fait un concept générique non pas à des fins de récapitulation pour nous manifester le souci de la précision et du détail des contrastes et des contradictions d'une rythmique poétique contrastée mais pour établir le lien avec l'harmonie et le rythme musical. Ainsi, le mouvement construit sur l'harmonie des contraires, décline son aptitude à privilégier l'antithèse dans ses formulations, dans ses réflexions comme dans son écriture.

La raison aussi est qu'Augustin est de plein pied dans le plein chant et en chant plein à travers les dissemblances et les figures antithétiques de la rhétorique. Comment ?

Il a l'art de les harmoniser. Tout comme l'entend Jalal Eddine al Rumi au sujet des antithèses qui en fait un principe soufi très philosophique :

« La vie c'est l'harmonie des contraires » dit-il.

¹ Confessions, ch..IX, 7 et ch.X, 33.

Pour nous, Augustin à travers l'antithétisme de ses pensées, il est le reflet des mouvements de sa pensée. D'une pensée terrestre à une pensée céleste ! Une musique et son silence. Une figure de rhétorique et ses paradoxes. Tout pour contribuer à activer la fonction de l'antithèse, terreau fécond de ses paradoxes qui est une dynamique constante de la philosophie et de la musique.

Dans la Cité de Dieu (*livre XI, ch. 18*), Augustin nous révèle son procédé stylistique de l'antithèse, procédé symbolique allégorique qu'il maîtrise, un procédé divinement philosophique et poétique « *C'est, dit-il, une des plus brillantes parures du discours que l'antithèse, et si ce mot n'est pas encore passé dans la langue latine, la figure elle-même, je veux dire l'opposition ou le contraste n'en fait pas moins l'ornement de cette langue, ou plutôt de toutes les langues du monde. Il dira : « Mais quoi ! n'est-ce pas le procédé de Dieu Lui-même ? Partout, dans l'univers, Dieu oppose les contraires, le bien au mal, la mort à la vie. Qu'est-ce que l'univers ? Un grand poème orné d'antithèses* » ; mais ici, dit Augustin, faisant encore une antithèse ingénieuse, l'éloquence n'est plus dans les mots, elle est dans les choses. Certes, pour nous aussi, l'antithèse est partout et la poésie en fait son « la » musical.¹

A ce sujet Augustin nous dresse un dialogue entre le Maître et le Mourid (l'apprenant ou l'apprenti) pour l'étude et la compréhension des modus, (le pied autour du thème du modus (Modus qui pes est ?/quel est ce pied ?) afin de l'amener à réfléchir sur la fonction du son et du sens. Et lui enseigner que la musique que l'on compose est à l'image d'une musique intérieure d'ailleurs que le soufi, le musicien, le philosophe reconnaît. Le *De Musica* est une réflexion sur la musique qu'il définit comme une science du mouvement. Elle est une sorte d'habileté dans le mouvement en s'appuyant sur un dialogue entre le maître et le disciple en optant pour un procédé maïeutisé.

Le maître à son *mourid* à propos du mouvement et des modulations .
« Nous en avons fait une sorte d'habileté dans le mouvement »

Cette coalescence s'inscrit dans une spiritualité indiscutable pour signifier que ce qui se dit dans la musique est aussi vrai dans *le soufisme*. Dans les deux cas, il s'agit d'un système signifiant, celui d'un même

1 idem

langage ; tout comme pour, cette irruption massive qui habite l'homme, est une idée augustinienne reprise par Schopenhauer : « l'homme tout entier est corde vibrante et tuyau sonore , il frissonne follement sous les doigts de l'archet et les doigts de l'instrumentiste. L'homme ce tuyau sonore n'est il pas ce syrinx pour prendre possession de celui qui l'écoute ? Augustin, n'est -il pas attentif à l'acte de l'âme qui se met à l'écoute de la musique. Deux dimensions humaines fondamentales dans l'univers de la *Hadra* et son rapport intime au sacré à travers la sécularisation de la musique qui vise Dieu comme le souligne la philosophie augustinienne pour nous signifier que Dieu est une figure de l'infini insaisissable.

Ainsi, *Sophia* représentante de la philosophie et de la musique comme servante de la théologie se trouve liée à une longue histoire avec le Ney « l'aulos» qui n'est autre que la transcription de « El » en grec. « El » c'est Dieu et l'instrument est divin.

Pas étonnant aussi que sur les chemins de la philologie, discipline indissociable de la philosophie, les praticiens d'un instrument de musique se dit dans notre parler algérien pour désigner les musiciens, les instrumentistes : *al Eliyyin*

Afin de conforter le *De Musica* dans son aspect théologique nous ramenons notre *yel elelel elelelel* du patrimoine de la musique classique algérienne ce chant sans paroles à ses origines religieuses pour exprimer la joie et l'extase de chanter Dieu comme des possédés, dans nos mada'ih et dans nos nouba't. Notre ya elelelelelel tire son sens de cette acception construite sur une succession d'appels à DIEU → yal el el el el « Dieu » que nos nuba'istes interprètent faussement comme un Neh Tshi'z musical : celui de remplir un vide.

« Ya Elelelelelel ya Elelel » nous saisit par sa fonction démonique. Pas étonnant aussi que Nietzsche dira de la musique qu'elle est démonique. Augustin serait heureux de nous entendre confirmer que la musique est démonique car elle est « esprit, génie, δαίμων, daímo pour signifier « le possédé de Dieu » que nous retrouvons dans l'art musical , ce chant psalmodique dédié à Dieu : le « tarat el». Notre philologie à nous, a su le décomposer en : « ta.. ratt.. el » dont l'étymologie « ratt » signifie appuyer avec une force excessive et intense un son qui émerge du fond de soi jusqu'au bégaiement et au tremblement des lèvres . En ce qui nous concerne il s'agit du son « El » → Dieu provoquant une shtimung pour exprimer la transcendentalité de *El*. Ces « tarat el el » ornent divinement

nos chants religieux , nos *mada'ih* et leur donnent ce sens métaphysique originel.

Mystérieuse, cette coalescence du divin et de l'art musical, au point qu'Augustin comme Socrate alignera ce mystère à une hallucination de l'ouïe.¹ Rappelons que l'intelligible ne se fait que par l'ouïe. Augustin médite le recueillement de l'âme qui fait silence en elle pour mieux entendre la voix intérieure de la musique. Car c'est l'âme, et non l'oreille qui écoute . Elle a ce sens d'entendre en tant que réceptivité active intellectuelle. D'où cette définition de l'intelligible dans les philosophies antiques qui est perçue par l'ouïe. Le philosophe est une oreille. Et Alain surenchère que → « L'oreille est la vraie porte par où passent nos pensées ». Comme l'entend, notre architecte et musicien, Yanis Xenakis, élève de Le Corbusier, que « la musique est l'art de la réflexion. La musique c'est l'intelligence qui entend».

Pour nous aussi notre oreille parle et n'entend pas car le sonore a du sens ; notre bouche voit et ne parle pas et notre œil écoute et ne voit pas. Ainsi fusionnent l'éthos et le pathos quand la musique se met à rendre compte de notre intériorité que la philosophie devient théosophie .

Pour Jabés, l'oreille qui est silence est percée par le son. Le son c'est l'étonnement. La philosophie se définit ainsi ; elle est tout comme le mystique dans son sens premier est celui qui s'étonne.²

Pour Augustin la musique et les sons, sont son oreille intérieure. Par cette définition du son qui est le nom de El Sophia, cet art musical, lié au Divin n'est-elle pas une amorce aux interrogations de l'Humain sur son devenir depuis le fonds des âges ?

Pour le musicien-philosophe, c'est savoir donner la musicalité et le rythme des mètres d'un poème et c'est savoir donner la parole à la musique avant tout qui font des soufis des poètes ou l'inverse. Ainsi, la mystique et la musique s'y prêtent quand la dimension mystique de la musique représentée par des sons produit une énigme de production poétique et de façon métaphysique. La musique en un mot est l'art des sons.

1 Confessions , livre I, Ch. 13 et 14

2 Le son est appelé Le Créateur par le Vedânta, sous le terme de Nada Brahmâ, le Verbe Premier.

Nous sommes heureux aussi qu'Augustin soit repris par Hegel au sujet de l'expression musicale contenue dans *al Hadra* qui se libère de toute extériorité objective et qui exprime la vie intérieure par « la sonorité pure », le musicien s'affranchissant ainsi le premier de toute aliénation « par un retour à la liberté intérieure, par un repliement sur lui-même »¹

Qu'y a-t-il de substantiel entre musique et langage ? Augustin qui grâce à *De Musica* a donné le « la » à la musique et à sa coalescence avec la philosophie. Ce substantiel se rapporte à un hymne à Dieu à partir de l'harmonie et particulièrement de cette harmonie des contraires sublimée par les *Ahl Sofiya* considérée comme une harmonie divine rythmée par un langage musical et un langage poétique. D'où, ce rappel que « l'harmonie entre dans les diverses parties des mouvements dans le monde, et dans l'homme, ; elle entre dans les diverses activités sensibles, intellectuelles ou morales »² Une caractéristique significative de la philosophie d'Augustin est la présence simultanée de la rigueur logique et analytique de la poétique, une catégorie existentielle retrouvée dans les *Confessions*, qui fit de son projet autobiographique un projet réussi pour le *De Musica*.

-L'harmonique, une oermestia

Si l'harmonique soulève l'âme qui se perd dans l'espace de l'intériorité, le *De Musica* évoque l'Harmonie, dont le principe de base est l'accord des sons qui s'inscrit à son tour dans cette coalescence qu'il développe à partir de ce mouvement ascendant correspondant aux harmonies corporelles qui sont les sons et les paroles pour arriver aux harmonies de l'âme. Il inscrit en fait l'harmonie dans la « *sensation, dans la mémoire et dans la Raison* ».

1 L'argument augustinien de cette ouverture qui amène l'homme à Dieu dans sa perspective dialectique en apparence artificielle dans la pensée hégélienne qui reconnaît la dépendance d'autrui à cet autrui dont on dépend a d'ailleurs permis à Hegel d'affirmer que cet argument a développé l'argument fondamental du « Cogito » et bien avant Descartes. L'absolu divin c'est le « cogito ». Hegel relève cette réflexion d'Augustin au niveau de la question du doute avant sa conversion qui fut une phase sceptique. D'ailleurs réflexion devenue adage augustinien par cette affirmation « Tu dis que rien n'existe mais tu existes par rapport à moi-même »

2 Ces aspects, nous les retrouvons dans le « *kitab al musiqa al kabir* » de Farabi et chez al kindi.

Au dessus de l'âme règne dit-il l'Harmonie éternelle tout comme dans la pensée d'Ibn Arabi et les ahl Sofiya. Comment?

Par un retour à Augustin qui nous fait dire que Musica , elle est inspiration et harmonie de la pensée, elle est ordre et régularité. Elle est accord.

Il est que la coalescence autour de la musique et de la poésie trouve ses repères dans le rythme qui est plus « aéré » et le sonore et l'image sont coalescents avec le monde des Idées qui nous introduit dans le monde spirituel de l'Harmonie. En fait ,la musique est au cœur de la poésie car celle –ci est musique mais abstraite car plus élevée. Rendre intelligible un fond de Soi lié à la foi par une forme poétisée c'est cette caractéristique profonde repérée à travers tous ceux qui expriment leur foi en harmonie avec les sons et les sens comme un don divin qui exprime le Beau et l'Oermestia, indispensable pour l'harmonie des âmes qui convoque la perfection et l'excellence. En d'autres termes, la poésie, serait l'art de construire, de composer la pensée par le biais de l'inspiration divine. Pourquoi ? Parce que Sofia a aussi ce sens selon Solon qui est une « activité poétique » (Elégie, I, 52.) 7 siècles avant l'ère chrétienne.

Si l'Homme est responsable de ses imperfections, comme le soulignent Augustin et les théories poétisées, mysticisées à la manière d'Abu Madyan Shu3ab dans sa qasida « *al mir'a* » (le miroir) il y a dans cette activité poétique une invitation à la réflexion pour approcher *al sofiya* dans son universalisme et de révéler que nos soufis arabes et non arabes ne lient pas leur soufisme uniquement à la religion musulmane en tant que religion; ils le lient à une expérience authentique qui concerne l'Humanité dans le monde des civilisations et préexistant déjà aux manifestations civilisationnelles. Le préhistorisme du soufisme a laissé ses traces bien avant les religions monothéistes. D'où ce soufisme mécaniste et cette acoustique naissante qui n'a pas totalement dissipé chez Augustin le mélange de mythes, de mystique et de numérologie hérité du soufisme préhistorique à travers les chaînes de transmissions depuis des millénaires grâce à ce nouveau champ disciplinaire émergent :celui de l'anthropologie sonore appliquée à l'Antiquité .

Ce qui nous fait partager cette assertion que De Musica n'est pas un traité de Musique, mais bel et bien un traité de rythmique et de philosophie des nombres menant à la contemplation.

- Le nombre, un fondement de l'ordre et de l'harmonie dans les mouvements.

L'esthétique musicale issue de la *sophia* musicale est une réflexion sur le nombre (misfar en araméen) et qui s'inscrit pleinement dans la quête de Dieu pour nous signifier que musique et philosophie sont indispensables à l'ascension, à l'Extase à la manière d'ibn 3Arabi.

Si le nombre, est cette intelligence qui s'insère dans la philosophie-théologie, sa complexité dans le *De Musica*, nous signifie que le terme *numerus* est ce passage de la mesure entendue comme un «nombre sonore» à l'harmonie divine par des intermédiaires.

La philosophie Augustinienne abordée comme néoplatonicienne par de nombreux philosophes est plus une expérience mystique dérivant d'une philosophie qui cherche à expliquer l'univers qui se rattache à cette pensée celle de la philosophie du NOMBRE. La musique conduit à la philosophie des nombres, à l'analyse des sons et des rythmes. De ce fait la musique est strictement intellectuelle et s'assimile à la musique des «*sphér*» et non des sphères.¹

En effet, Augustin réfléchit en tant que philosophe sur les nombres et qui pour les comprendre philosophiquement, il oriente sa réflexion vers la métaphysique. Les Confessions semblent nous dire d'écouter les nombres car ils définissent des sons qui apaisent. Comment ? Par la voie anagogique des nombres, la voie d'unification, du UN.

A partir des cordes, l'instrument de musique crée en nous des pulsations au même titre que des pulsations musicales. Pour notre démarche, il y a enjeu : dans quelle mesure musique et sophia s'interpénètrent jusqu'au degré d'une coalescence confirmée si elles font sens simultanément vers un concept possible du «rythme»? Or le rythme comme le mouvement des deux *moi, celui de la transcendentalité et celui de l'immanence* est un rythme circulaire.² Une allégorie de la vie définie par

1 Nous avons usé du sens de «*spher, pluriel sphérim* et de étymologie assyrienne, araméenne pour nous rapprocher de la phénoménologie du rond, chez Bachelard. (l'« être ne peut être que rond »), à travers les deux chapitres suivants : Chapitre X, «La poétique, de l'espace. Idem, chapitre IX, « La dialectique du dehors et du dedans »

2 Théophile Reinach, la musique des sphères, revue Nouvelles études grecques tome XIII année 1900, pp.432-439(23) Revue Histoire de la recherche contemporaine Champs et contrechamps de la musicologie d'aujourd'hui -TOME VII-N°1 – 2018

Jasper comme étant sphérique . Le Moi de son espace intérieur qui l'achemine ou l'élève vers Dieu tant développé par de nombreux spécialistes médiévistes d'Augustin et le Moi qui l'achemine vers autrui pour retrouver son propre moi. Ce raisonnement a toujours résonné dans la pensée augustinienne que « *la Hadra* » antique de par son étymologie donne raison à nos épistémés, qu'elle fait partie de la préhistoire des pratiques spirituelles et musicales les « askesis » malgré la difficile maîtrise des mots qui rejoignent les multiples interprétations et qui convergent vers ce « moi » qui est l'autre et l'autre qui est moi.¹

Kitab al adwar d'ibn Arabi (le Livre des Cercles) définit ce mouvement des deux Moi comme une circularité de l'être dans une méditation phénoménologique pour arrêter sa position philosophique et la rendre métaphysique . Ce que Bachelard appelle la phénoménologie du rond est aussi cette image du rond qui se transporte dans l'esprit d'Augustin confirme la coalescence entre le poète , le musicien et le philosophe. Rappelons que spher en araméen signifie rond. Ce rond qui linguistiquement n'est autre que le chiffre *séphr*, (le zero) qui a révolutionné les mathématiques et qui métaphysiquement et philosophiquement, il est à la fois le ***fini zéro, le vide*** et ***l'infini zéro, l'insaisissable***. Et c'est ainsi que nous avons rejeté la théorie pythagoricienne de *la musique des sphères* .

Nous avons aussi procédé à une étude liée à l'allégorie du « zéro » dans le *De Musica* pour donner raison à cette coalescence inscrite dans l'allégorie du rythme musical qui répond à un rythme philosophique et théologique par le biais de sa musicalité qui l'élève vers Dieu pour un retour sur soi indéfiniment. S'agit-il ce rythme qui caractérise la Cité de Dieu selon les cadences qu'elles organisent parmi les Hommes ? En effet l'étude du rythme augustinien est réellement développée et pensée en

1 Cet examen du moi persuasif et convaincant à travers la pensée augustinienne pour le retour au véritable moi, déclaré comme étant le divin qui est en moi. se retrouve à travers la re-mémorisation des techniques du fana' rigoureusement pratiquées par le mysticisme universel de l'extase avec cet appel rigoureux de la raison que l'on repère dans ,la Cité de Dieu , dans le *De Musica* ainsi que les confessions.

tant que tel, sachant que l'aspect technique fut longuement développé dans un sens théologique en apparence pour le rendre philosophique.¹

Ne nous laisse-t-il pas entendre que le nombre ce « *sphér* » qui est une philosophie et la philosophie qui est un nombre ne peut traduire que cette coalescence et de surcroît consubstantielle ?

Théorie de l'Harmonie, gamme des sphères selon la théorie de Pythagore n'a jamais acquis l'adhésion du monde du savoir et de la connaissance. Rappelons que la loi de Bode, au sujet de la théorie des distances entre les planètes prétendue être une théorie savante fut rejetée par la découverte de la planète Neptune, qui fut une réponse précieuse au fantaisisme et fantasmagorisme et aux divagations des lois pythagoriciennes² La cacophonie de la théorie de l'harmonie des sphères pythagoricienne annule l'idée d'une sorarité entre l'astronomie et l'harmonie. Platon lui-même déclare que Philolaos n'en a laissé aucune trace dans ses fragments. La loi doit reposer sur l'observation et la mesure directe des phénomènes et non pas par des assertions fantaisistes personnelles. Les langues anciennes n'ont-elles pas encore une fois agi en tant que sentinelles de l'étymologie pour que la musique des sphères soit une musique de la sphérité bien loin des caprices du pythagorisme et de ses aspects « archaïques » totalement étrangers à nos conceptions numériques ? Augustin lui-même a rejeté dans les Confessions certaines de ces théories des nombres à partir du UN et du temps « *qu'on ne vienne plus me dire : le temps c'est le mouvement des corps célestes !* ».³

1 Peut-on dire qu'il y a un théoricien de la musique pour la musique .Boèce, Martianus, Capella qui appréciaient la critique musicale d'Augustin qui plus s'intéressaient sur l'origine de l'art musical .Il donne sur les rythmes et les mètres des indications précises . Trouvant l'étude des modes et des tons fort ennuyeuse (Mémoires Op.tome II, ep.101, p.87 ed .1684) Cluny à ce sujet, un théoricien de la musique s'est beaucoup référé au De Musica)

2 Solange Corbin p. 4 Le cantus est une pratique musicale La musique est une science musicale abstraite enseignée au niveau de l'enseignement supérieur philosophie

3 Augustin, Confessions, Chapitre XI, XXIII,30, Bibliothèque augustinienne,1947

Conclusion

Nous admirons cet aspect du De Musica d'Augustin, sa postérité antique et « le philosophe et l'artiste musicologue » aspect retrouvé auprès de la civilisation des Summer et des Asser, que la Musique-Philosophie est la plus haute qui soit d'accéder à l'éternité par « l'intelligence dont l'oreille intérieure est aux écoutes du Verbe éternel, (« *cujus auris interior posita est ad aeternam verbum tuum* » (XI, 6). Je dirais tout simplement dans ce contexte augustinien que la musique, nous ouvre à l'aptitude de nous émouvoir, ce qui est une dimension de notre humanité. Sinon de quoi sommes – nous riches ?

La pensée augustinienne ne cesse de dire ou mieux de chanter à travers ses *logoi* et ses *dialogoi*, à travers la pensée silencieuse du philosophe et de l'initié, la vie divine et véritable des Idées des *ahl al sophiya* africains du Nord. N'est-elle pas d'ici et d'ailleurs ?

La musique est une pensée philosophique et la pensée philosophique est musique, sont toutes deux par leur coalescence, une des formes pensées de l'art, depuis la préhistoire, à l'Antiquité, au Moyen Age jusqu'à l'époque contemporaine. N'est-elle pas une langue éminemment universelle ?

Expression d'un sensible sonore, vibrations cosmiques du corps, la musique ne pourrait-elle pas constituer une nouvelle interrogation, celle de la dimension religieuse de la danse chez les *ahl Sophiya* ou chez Augustin ? Equivoque, Fragilité ou Puissance ?

Bibliographie:

- Augustin, « *Les Confessions* » Editions GF – Flammarion, Traduction Joseph Trabucco, Paris 1962, Bibliothèque augustinienne, 1947
- Augustin, « *La Cité de Dieu* », tome 1 et 2, Editions du Seuil, Paris, 1994.
- Augustin, « *De Musica* » Œuvres I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1998.
- pp. 552-530
https://www.google.com/s2/u/0/photos/public/AIbEiAIAAABDCNO_0azNmKqXISILdmNhcmRfcGhvdG8qKGY1OTBmOTFhMmZkOTA5MTk5ZmVjMTMyYjhhOWJhNjZIN2NjYmJkMmEwAadk-AIhtVTXImklJgysrxFaxqk7?sz=40
- Gaston Bachelard « *La philosophie du Non* » Essai du Nouvel esprit scientifique, Presses universitaires de France, 4e édition, Paris, 1966, (Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine).
- Gaston Bachelard, « *La poétique de l'espace* » 3ème édition, Presses Universitaires de France, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1961

Rachida Kalfat: Musique et Philo-Sophia, une coalescence dans la pensée augustinienne

- Béatrice Bakhouché , « *Autour du De Musica de Saint Augustin ou du Nombre à Dieu* »- Revista de Estudios Latinos (RELat) 6, 2006, pp.73-90
- Emmanuel Bermon, « *Le cogito dans la pensée de Saint Augustin* », Editions Vrin, Paris, 2001
- Anne Boissière, *Musique et Philosophie* , CNDP, Centre National de Documentation Pédagogique, Paris, 1997
- Hélène Bouchilloux – *Revue Philosophique de la France et de l’Etranger*.-2006 – tome 131, pages 147 -161)
- D. Charles, *Barthes, ou la langue dans l’oreille*, 1981, in *La fiction de la postmodernité selon l’esprit de la musique*, Editions PUF, Thémis, 2001
- Philippe Charru, *Quand le lointain se fait proche, La musique , une voie spirituelle*, Editions du Seuil, Paris, 2011.
- Félix Clément , *Histoire de la musique depuis les temps anciens jusqu’à nos jours*. Editons Hachette, Paris 1885 (chaptre II, la musique chez les hébreux
- Solange Corbin, *Musica spéculative et cantus pratique, le rôle de Saint Augustin dans la transmission des sciences musicales*, Cahier de civilisation médiévale, numéro 17, 5ème année, Université de Poitiers ; 1962, pp.1-12
- Pierre Hadot , *Qu’est ce que la philosophie antique ?* Editions Gallimard, Paris 1995.
- Henri-Irénée Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, « De Musica , Ohlau, 1929
- Le Masson, *Philosophie des nombres*, Avant propos de J.Maritain, Revue philosophique de Louvain, 1933, pp.576-577
- Bernard Stiegler, *Passer à l’ acte*, Aux éditions Galilée, Paris, 2003
- Platon, *Phédon*, traduction B. eT R. Piéttre, Paris Hachette , 1992
- Théodore Reinach, *La musique des sphères*, Revue des études grecques , tome XIII, fascicule 55, Editions Paris Ernest Le roux , , 1900, pp. 432-449
- Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Presses Universitaires de France, Paris 1966, pp.337-338
- Sophie Van Der Meeren, *Exhorter à la philosophie ou à la sagesse ? Une ambiguïté manifeste dans les protreptiques à la philosophie-* Actes de la table Ronde organisée à la Faculté des Lettres de l’Université Lumière-LyonII (23-24 novembre 2000)pub.2005, pp.147-170
- Van Den Lenden, *Gloses sur l’étymologie du mot musique*, dans *Miscell Gessleriana*, Anvers, 1948, p.736
- F. Van Stenbergen, *La philosophie de Saint Augustin*, Travaux du centenaire, revue néo-scholastique de Philosophie , Louvain-1933- numéro 35-37, p.107
- Richard Wagner , *Religion et Art* dans « *Quand le lointain se fait proche* » de Philippe Charru, Editions du Seuil, Paris, 2011.

Traduction des textes sacrés arabes: A la recherche du sens perdu des mots
Translation of Arabic sacred texts: In search of lost sense of words

Mohamed Naoui
Professeur aux Sciences-po. Nancy. France.
Email: Mohamed.naoui@sciencespo.fr

Résumé:

Cet article tente de considérer la traduction des mots ayant des affinités à la fois proches et éloignées par la charge sémantique qu'on leur attribue généralement autour de l'aspect religieux et dans la représentation de la sensualité. Des termes à la fois synonymiques et antinomiques comme Spiritualité, Sacralité, Sainteté d'un côté, et des mots tels que Séduction, Sensualité, ou Sexualité, de l'autre.

L'objet de cet article ne cherche pas à détecter des liens de proximité sémantique entre les deux catégories de mots mais à s'inscrire entre autre dans une relation entre la pratique de la traduction et l'ébauche de séduction (ou tentation séductrice) et/ou de sacralité. En d'autres termes, cet article évoquera plus précisément des applications / implications des actes de sacralité et de séduction dans l'activité de traduction.

Le but est d'essayer de mettre en évidence un faisceau de traits pertinents dans l'interprétation de différents textes. Plus précisément, cet article tentera de jeter les premiers jalons à la réflexion qui serait de nature à faire apprécier avec un 'peu d'objectivité' l'acte de traduire avec ses multiples facettes.

Néanmoins, on pourrait au préalable commencer par s'interroger sur l'objet à étudier et plus particulièrement l'interprétation donnée au sujet de la traduction. Toute une série de raisons ont présidé à ces interrogations dans cet article.

Poser et se poser les questions autour de la traduction, c'est y répondre. Pas complètement. Cet article contribue un tout petit peu à assainir nos conceptions qui ont tendance à mettre le(s) sens et les perceptions au cœur de l'activité de traduction.

Mots clefs : traduire, trahir, sacré, culturel, arabe, reconstruire.

Abstract:

This article tries to look upon translation of words with affinities that are both close and distanced by the semantic charge that is generally attributed to them around the religious aspect and in the representation of sensuality.

It concerns words with both synonymic and opposed regard as Seduction, Sensuality or Sexuality on one hand, and Spirituality, Sanctity or Sacredness on the other.

The objective of this article is not to detect links of semantic proximity

between the two categories of words, but rather to establish a relationship between the practice of translation and the beginnings of seduction (or seductive temptation) and/or sacredness. In other terms, this article will more precisely discuss the applications/implications of sacred and seductive acts in the translation activity.

Asking yourself and posing questions surrounding translation, is responding to them. Not entirely. This article contributes a little bit to cleaning up our notions of putting sense(s) and perception at the heart of the activity of translation. The goal is to try and show a number of traits that are relevant in the interpretation of different texts. More precisely, this article will attempt to set the first milestones in this reflection, which is to appreciate the act of translation with its multiple facets with 'a bit of objectivity'. Nevertheless, we can first start by asking ourselves about the object to be studied and in particular about the interpretation of the subject of translation. There are a variety of reasons for these questions in this article.

Key words: *translate, betray, sacred, cultural, Arabic, reconstruct*

1. Une succession d'interrogations théoriques à démêler

1.1. Tentative de définition de la lexie « traduction »

Pour définir la notion de traduction et le lexique afférent, nous avons limité notre étude sur le sens du verbe 'traduire', de l'expression nominale 'traduction' et de la combinaison 'acte de traduire' en consultant quelques dictionnaires, ainsi que des ouvrages de linguistique et de traductologie.

Les définitions relevées ne suffisent pas à rendre compte de la complexité des usages, en particulier des différences d'emploi entre '*action ou acte de traduire*', 'interpréter', 'adapter', 'faire passer' ou 'conduire au-delà'.

Du point de vue étymologique, le verbe 'traduire' provient du latin 'traducere' et signifie globalement selon le dictionnaire le 'Petit Robert' l'acte de '*faire passer*'.

Le dictionnaire 'Littré' d'Emile Littré avance l'origine étymologique latine du verbe 'traduire' en énonçant les mêmes notions que le 'Petit Robert' autour de l'idée de 'conduire au-delà', 'faire passer', 'tourner', et *par extension*, 'expliquer', 'interpréter'. Dans ce dictionnaire, 'traduire' désigne strictement un acte écrit ou l'action de '*faire passer un ouvrage d'une langue dans une autre*', 'tourner d'une langue dans une autre'.

Le dictionnaire 'Grand Larousse de la langue française' propose une définition comparable à celles avancées par les dictionnaires le 'Petit Robert' et 'Littré' cités précédemment. La traduction, pour ce dictionnaire, est l'*action de faire passer, de transposer d'une langue à une autre* ; le 'résultat de l'action de traduire' ; *l'ouvrage qui en reproduit un autre dans une autre langue différente*. Le terme 'traduction' se trouve également élargi à l'idée d'*interprétation, à la façon d'exprimer, de correspondre ...* Il correspond en fin de compte à un processus, à une transformation, à un résultat souvent écrit.

Cependant, l'acception la plus commune entre les différents dictionnaires se résume dans l'action de '*faire passer* un texte d'une langue à une autre' ; de « faire que ce qui était énoncé dans une langue naturelle le soit dans une autre, en tendant à l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés¹ » ; de '*faire transposer* un texte d'une langue dans une autre'.

Dans le contexte arabophone, le verbe 'traduire' rapporté par la racine /r-ġ-m/ reste vacillant. En arabe, le mot /tarġama/ (traduction et interprétariat) semble dériver de l'araméen plusieurs millénaires avant J. C. pendant le '*Royaume Araméen*' particulièrement dans les relations commerciales, administratives et politiques. Certains écrits évoquent encore l'origine ou la reprise akkadienne, langue appartenant à la branche

sémitique comme l'araméen, l'arabe, l'hébreu, le maltais, etc. Il est probable que des langues sémitiques comme l'arabe avaient repris ce terme de l'araméen '*targmono*' (interprète) pour qualifier l'activité de traduction. L'histoire rapporte également l'emploi du mot /turğumân/ (traducteur, interprète) dans des contextes à la fois mystique et littéraire.

A la consultation du dictionnaire arabe /Lisânu al-'Arab/ (Langue ou Langage des Arabes) d'Ibn Manzûr (1232-1311) et du vocable /turğumân/, nous pouvons lire dans le tome 12 que ce terme présente deux sens sans précision de sa racine étymologique :

Le premier sens de /turğumân/ est lié à '*celui qui explique*'.

Le deuxième sens dérive sans doute du premier et signifie le 'commentateur, l'exégète' ; /tarğama kalâmahu/ (traduit ses paroles) : il s'agit, pour l'un d'expliquer la parole d'un autre dans une langue différente, ce qui a conduit au sens de /turğumân/ (interprète). Il est également rapporté dans un contexte religieux islamique qu'un certain Abdullah ibn Abbas ibn 'Abdul-Muttalib (619-687/688), cousin et compagnon du prophète, fut l'un des premiers experts de l'explication coranique. Il était connu pour son interprétation du Coran. Cette maîtrise exégétique lui avait valu le surnom de /turğumânu al-Qur'ân / (littéralement, le traducteur ou l'interprète du Coranⁱⁱ.) Les sources d'informations principales dont nous disposons à son égard relèvent davantage de l'exégèse que de la traduction et du transfert vers une autre langue.

Dans le contexte arabophone, l'origine de la racine /r-ğ-m/ reste peu claire. En langue arabe, le mot /tarğama/ (traduction et interprétariat) semble dériver de l'araméen plusieurs millénaires avant J. C. pendant le « Royaume Araméen » particulièrement dans les relations commerciales, administratives et politiques. Certains écrits évoquent encore l'origine ou la reprise akkadienne (akkadûm en akkadien) langue appartenant à la branche des langues sémitiques comme l'araméen, l'arabe, l'hébreu, le maltais, etc. et qui ont été toutes marquées directement ou indirectement par la langue antérieure sumérienne. L'akkadien fut parlé au moins du début du III^e jusqu'au I^{er} millénaire av. J. C. Il est fort probable que des langues sémitiques comme l'arabe avaient repris ce terme de l'araméen « *targmono* » (interprète) pour qualifier l'activité de traduction. L'histoire rapporte également l'emploi du mot /turğumân/ (traducteur, interprète) dans des contextes à la fois mystique et littéraire. Nous donnerons des exemples précis dans la deuxième partie de cet article.

A la consultation du dictionnaire arabe de référence /Lisânu al-'Arab/ (Langue ou Langage des Arabes) d'Ibn Manzûr (1232-1311) et du vocable /turğumân/, nous pouvons lire dans le tome 12 que ce terme présente deux sens sans précision de sa racine étymologique :

Le premier sens de /turğumân/ est lié à « celui qui explique ».

Le deuxième sens dérive sans doute du premier et signifie le « commentateur, l'exégète » ; */tarğama kalâmahu/* (traduit ses paroles) : il s'agit, pour l'un d'expliquer la parole d'un autre dans une langue différente, ce qui a conduit au sens de */turğumân/* (interprète). Il est également rapporté dans un contexte religieux islamique qu'un certain Abdullah ibn Abbas ibn 'Abdul-Muttalib (619-687/688), cousin paternel du prophète et son compagnon, fut l'un des premiers experts de l'explication coranique. Il était connu pour sa science exégétique et son interprétation du Coran. Cette maîtrise exégétique lui avait valu le surnom de */turğumânu al-Qur'ân /* (littéralement, le traducteur ou l'interprète du Coran). (Gilliot, 1985 : 127-184) Les sources d'informations principales dont nous disposons à son égard autour du texte coranique relèvent davantage de l'exégèse et du commentaire que de la traduction et du transfert vers une autre langue.

1.2. Mais qu'est-ce que traduire au juste ?

Pour tenter de démêler encore les définitions et répondre à la question sans entrer entièrement dans la discussion plus approfondie rapportée par les dictionnaires, qui consisterait à déployer tous les aspects considérant la traduction comme une « transposition d'un texte d'une langue dans une autre » liée globalement au sens, il fallait avant tout avoir démêlé les définitions en nuancant que le verbe 'traduire' désigne à la fois une corrélation entre deux formes et deux contenus distincts, ainsi qu'un processus d'élaboration d'un code cible à partir d'un autre. Plus clairement, nous optons pour l'instant de répondre à cette interrogation autour du verbe 'traduire' par le titre de l'un des ouvrages d'Umberto Eco : « Dire presque la même chose », traduit admirablement par l'ex. inspectrice générale d'italien Madame Mariam Bouzaher. Selon Eco, traduire, c'est donc transposer *à peu près* la même chose dans une autre langue. Umberto Eco inscrit l'acte de traduire effectivement dans un processus de 'négociation'. Il souligne dans un ton solennel : « Je vais recourir très souvent à l'idée de négociation pour expliquer les processus de traduction, car c'est sous l'enseigne de ce concept que je placerai la notion, jusqu'alors insaisissable, de signification. On négocie la signification que la traduction doit exprimer parce qu'on négocie toujours, au quotidien, la signification que nous attribuons aux expressions que nous utilisons. » (Eco, 2007 : 103). Il précise la tâche qui incombe au traducteur en affirmant que ce dernier « traduit des textes et, après avoir clarifié le Contenu Nucléaire d'un terme, il peut décider, par fidélité aux intentions du texte, de négocier d'importantes violations d'un principe abstrait de littéralité. » (Eco, 2007 :107) Conservons le mot « presque » car c'est difficile de traduire exactement sans 'trahir', 'transgresser'. Ce n'est pas seulement parce que la traduction parfaite et définitive est impossible à accomplir mais aussi parce que d'un lecteur à un autre, un

texte, avec des connotations subtiles et modulées, peut être compris différemment selon des interprétations individuelles subjectives. En contrepartie, il est acquis aujourd'hui que la traduction participe initialement à la construction de ponts entre différentes rives culturelles, entre deux langues, deux mondes.

Par surcroît, une telle définition inspirée et dictée par le titre de l'ouvrage d'Eco ne pouvait pas être menée à bien sans avoir résolu une série de coïncidences et même d'incidences que l'acte de traduire pouvait générer.

Dans un sens encore plus pratique et communicatif (propagé par internet et les moyens médiatiques en général) faisant place à ce qui est appelé maintenant par plusieurs traductologues « la traduction raisonnée ou raisonnable ou encore réaliste » (Ballard, Delisle, Tatillon, Germain...), l'activité de traduction ne semble donc plus limitée à un domaine professionnel d'initiés. Jean Delisle et Alain René dans leur ouvrage pratique « *La traduction raisonnée: manuel d'initiation à la traduction professionnelle ...* » relie la définition de l'acte de traduire à l'apprentissage essentiel. Selon eux, « s'initier à traduire c'est apprendre à lire un texte original avec les yeux d'un traducteur, c'est-à-dire y repérer les difficultés d'interprétation et de reformulation qu'il pose, condition essentielle à la recherche et à la postulation d'équivalences fonctionnelles. » (Delisle, et Alain René, 2003 :7)

Enfin, Claude Tatillon dans son ouvrage « *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction* » confirme ce lien avec l'apprentissage en responsabilisant le traducteur. Selon lui, traduire, c'est avant tout se mettre au service de ses futurs lecteurs et fabriquer à leur intention un équivalent du texte de départ : soit, d'abord, un texte qui livre, avec le moins de distorsion possible, toute l'information contenue dans celui d'origine. Mais traduire, c'est aussi produire un texte duquel il convient d'exiger trois autres qualités : qu'il soit rendu « naturellement » en langue d'arrivée (qu'il « ne sente pas la traduction », dit-on couramment), qu'il soit parfaitement intégré à la culture d'arrivée et qu'il parvienne, par une adroite manipulation de l'écriture, à donner l'idée la plus juste de l'originalité et des inventions stylistiques de l'auteur traduit. (Tatillon 1986:150)

En définitive, dans la prospection d'un arrangement à la fois linguistique et culturel entre langue d'origine et langue d'arrivée, traduire peut décidément correspondre, pour tout traducteur visant une traduction pratique immédiate parmi d'autres possibles, à l'acte de « réduire l'écart entre le sens véhiculé par les mots de la langue source et le sens produit dans la langue cible, un peu comme le compromis auquel parviennent des diplomates réduit l'écart entre les prétentions de leurs pays respectifs. » C'est également « évaluer les pertes et les gains procurés par tel ou tel

choix de traduction, et décider d'une option jugée avantageuse.» (Soubrier et Thuderoz, 2010 : 19-23)

2. Lorsque l'acte de traduire coïncide avec le Sacré

Pour examiner en contexte les significations de la traduction liées au sacré, nous invoquons ici quelques exemples de transfert de textes sacrés. A l'image des translations œcuméniques de la Torah et de la Bible effectuées depuis plusieurs siècles dans de nombreuses langues (y compris l'arabe) par des linguistes et traducteurs parfois des rabbins ou des membres de différentes églises, tels que Claude Tresmontant, Jacqueline de Chevigny, John Nelson Darby, Louis Segond, etc. ainsi que l'Américain Eugène Nida, traducteur majeur de la Bible au XXe siècle, des traducteurs arabisants ont converti le Coran dans d'autres langues. Il est exact que « l'intérêt suscité par le Coran, ainsi que les intentions des traducteurs, ont varié selon les communautés, les langues, les époques et les contextes politico-religieux d'un pays à l'autre ou d'une région à l'autre (Blachère, 1991 : 264-277). Blachère intègre sans doute dans ses affirmations les premières traductions effectuées en latin par Robert de Ketton (Nom latin : Robertus Ketenensis) réalisée en 1143. La 'traduction' préconçue et tendancieuse de ce dernier était intitulée « Lex Mahumet pseudoprophete » (La loi de Mahomet le faux prophète). Une autre version en latin a été réalisée par Ludovico Marracci (1698). Le titre critique de la traduction avait pour trait marquant la diffamation de l'Islam et de son prophète. Son objectif était clair dans la plupart des traductions latines : utiliser la 'traduction' du Coran comme moyen de propagande, celle qui opposait les religions chrétienne et musulmane.

Dans son ouvrage "Islam and the West. The making of an Image" traduit en français sous le titre « L'Islam et l'Occident, la fabrication d'une image », Norman Daniel précise, avec une méthode avisée et des analyses méticuleuses, entretenues par une connaissance très étendue, que Robert de Kenton, dans sa traduction du Coran, s'efforce « à aggraver ou à exagérer un texte inoffensif pour lui donner une pointe détestable ou licencieuse, ou à préférer une interprétation improbable, mais désagréable, à une autre, vraisemblable mais décente ». (Daniel, 1960 :5)

Thomas Burman, chercheur de l'université d'Ottawa (Canada), dans son article intitulé « Tafsîr and Translation : Traditional Arabic Qur'ân. Exegesis and the Latin Qur'âns of Robert of Ketton and Mark of Toledo » écrit en 1998, abonde dans le même sens que Daniel et commente le plus longuement la traduction latine exécutée par Robert de Ketton, astronome, prêtre, traducteur et diplomate anglais exerçant en Espagne et Marc de Tolède (1193-1216), physicien et ecclésiastique espagnol, (avec sa version restreinte vers 1209) suite à la commande d'un certain 'Pierre le Vénérable'. Il s'agit pour Thomas Burman, de relater tous les rejets

critiques de cette version depuis le quinzième siècle et de répondre, à son tour, à un acte non pas de traduction mais de transformation infâme:

Yet despite being very widely read, Robert's Latin Qur'ān - known from an early date as *Lex Mahumet pseudoprophete* - eventually became very widely criticized as well, for from the fifteenth century to the present, scholarly opinion has condemned it as a loose, misleading paraphrase. Juan de Segovia (c. 1393-1458), in the earliest, most insightful, and [...] fairest critique of the *Lex Mahumet*, not only objected to Robert's redivision of the Qur'ān into more than the standard 114 surahs, but also decried the God-like way in which he had translated [...]. These criticisms have been repeated by many an Arabist and Orientalist in the course of the following centuries [...]. Both a Scottish Orientalist named David Colville at the beginning of the seventeenth century and Ludovico Marracci at the end had much the same opinion of Robert's translation, while Hadrian Reland, in his *De religion Mohammedica* of 1717, complained that it was « the worst Latin version of the Qur'ān ». Writing only a few decades later, the great Orientalist and translator George Sale asserted that Robert of Ketton's Latin version « deserve[d] not the name of a translation; the unaccountable liberties therein taken, and the numberless faults, both of omission and commission, leaving scarcely any resemblance of the original. (Burman 1998, 705-706)

Cette traduction du Coran en langue latine fut ordonnée, financée et éditée par Pierre-Maurice, dit Pierre de Montboissier et connu sous le nom de 'Pierre le Vénérable', abbé de Cluny. Le contenu de ses allégations cité par Jacques le Goff, historien médiéviste (1924-2014) dans son ouvrage *Les Intellectuels au Moyen Age* (1957) démontre nettement « les intentions des traducteurs » mentionnées par Blachère et anticipe sur le sens à attribuer aux mots avant même que les traducteurs prennent connaissance du texte. Pierre le Vénérable déclare avec des termes acerbes et venimeux:

Qu'on donne à l'erreur mahométane le nom honteux d'hérésie ou celui, infâme, de paganisme, il faut agir contre elle, c'est-à-dire écrire. Mais les latins et surtout les modernes, l'antique culture périssant, suivant le mot des Juifs qui admiraient jadis les apôtres polyglottes, ne savent pas d'autre langue que celle de leur pays natal. Aussi n'ont-ils pu ni reconnaître l'énormité de cette erreur ni lui barrer la route. Aussi mon cœur s'est enflammé et un feu m'a brûlé dans ma méditation. Je me suis indigné de voir les Latins ignorer la cause d'une telle perdition et leur ignorance leur ôter le pouvoir d'y résister ; car personne ne répondait, car personne ne savait. Je suis donc allé trouver des spécialistes de la langue arabe qui a permis à ce poison mortel d'infester plus de la moitié du globe. Je les ai persuadés à force de prières et d'argent de traduire d'arabe en latin l'histoire et la doctrine de ce malheureux et sa loi même qu'on

appelle Coran. Et pour que la fidélité de la traduction soit entière et qu'aucune erreur ne vienne fausser la plénitude de notre compréhension, aux traducteurs chrétiens j'en ai adjoint un Sarrasin. Voici les noms des chrétiens : Robert de Chester, Hermann le Dalmate, Pierre de Tolède ; le Sarrasin s'appelait Mohammed. Cette équipe après avoir fouillé à fond les bibliothèques de ce peuple barbare en a tiré un gros livre qu'ils ont publié pour les lecteurs latins. Ce travail a été fait l'année où je suis allé en Espagne et où j'ai eu une entrevue avec le seigneur Alphonse, empereur victorieux des Espagnes, c'est-à-dire en l'année du Seigneur 1141. (Cité par le Goff, 1957 :49)

Loin d'être un projet de traduction, la présentation de Pierre le Vénérable est une sorte de pamphlet âpre et fielleux contre la religion musulmane. Le 'Sarrasin' dont Pierre le Vénérable parle dans cet extrait n'a pas de nom, en comparaison avec les traducteurs chrétiens cités, et il porte juste le prénom 'Mohammed' comme la plupart des autres Musulmans, comme s'il suffisait de citer un prénom arabe et musulman pour légitimer « la fidélité de la traduction ». Le problème n'est pas dans les noms car les traductions les plus prestigieuses du Coran ont été concrétisées par des orientalistes non arabes et non musulmans. Les versions corrigées et améliorées depuis 1840 à 1852 par l'orientaliste (juif) Albin de Biberstein-Kazimirski plus connu sous le seul nom de Kazimirski, même si nous n'en partageons pas tous les résultats ni tous les présupposés lexicaux, sont souvent citées et recommandées par les Arabisants comme d'assez bons exemples de translations françaises.

En langue française bien avant Kazimirski, l'une des premières tentatives revenait à André Du Ryer en 1647, sous le titre « *L'Alcoran de Mahomet* ». D'autres traductions raisonnables avaient suivi l'exemple de Du Ryer, et avaient été effectuées par Antoine Galland (1709-1712), ainsi que Savary en 1783.

Dans son liminaire de la traduction du Coran, André Chouraqui revient sur le cas de Robert de Kenton et cite l'exemple de sa traduction latine en s'alignant sur le point de vue formulé par Blachère ; il précise que des « conflits religieux et politiques ne sont pas sans laisser leurs empreintes dans l'histoire des traductions du Coran. Robert de Kenton achève la première version du Coran, faite en Occident, en 1143. (...) Document polémique s'il en fut: jamais l'axiome « Traduire c'est trahir » ne fut plus exact. Des sonorités du Coran, de ses rythmes lancinants, de la splendeur poétique de l'original, il ne reste à peu près rien. Le but est de se servir de ce texte en tant qu'arme de guerre, celle qui dressait la Chrétienté contre l'Islam, afin de démontrer que Muhammad était un imposteur et l'Islam une imposture. » (Chouraqui, 1990 :10)

Dans une lecture distincte sur le prophète de l'islam, détaillée dans son ouvrage « *Mahomet l'européen: Histoire des représentations du Prophète*

en Occident », traduit de l'anglais par Cécile Deniard, John Tolan, historien franco-américain, spécialiste du monde méditerranéen médiéval, explique que des écrits européens sur le Coran et sur le prophète de l'islam en général ont fréquemment suscité autant de controverse et de fiel. « Bien entendu, tous les auteurs européens qui ont parlé de Muhammad n'ont pas montré pour lui l'admiration et le respect qu'on trouve chez un Napoléon ou chez un Goethe. Une grande partie des écrits qui lui sont consacrés sont hostiles et il m'aurait été aisé faire la chronique de cette hostilité en présentant un catalogue des jugements méprisants, des peurs et des insultes qu'il a suscités, depuis les premiers textes polémiques chrétiens contre l'islam... » (Tolan, 2018 :10)

Tolan précise que même aujourd'hui, des auteurs continuent à fomentier autant de polémique enflammée et antinomique, soit de la stigmatisation, de l'appréhension, de l'antipathie, soit de l'autre côté de la passion démesurée, de la vénération parfois folle et extrême. « Aux XIXe et XXe siècles encore, on exploitera des variantes de cette image de Mahomet « l'imposteur » pour légitimer la colonisation de terres musulmanes par les puissances européennes et encourager les missionnaires chrétiens dans leur œuvre. Cette animosité à l'égard de l'islam et de son prophète représente une part importante de l'histoire (...) De fait, la figure de Muhammad et le texte du Coran avaient de quoi inspirer intérêt et estime, notamment de la part de ceux qui fustigeaient le pouvoir de l'Eglise dans la société européenne ou qui s'écartaient de ses dogmes » (Tolan, 2018 :11)

La recherche qui reste à faire autour de la traduction du texte sacré et de son interprétation, et qui mérite d'être conduite est la comparaison linguistique et sémantique avec les variations des parcours étymologiques de sens entre les différentes traductions françaises depuis les premières versions jusqu'à nos jours. « Ces traductions françaises, dont chacune représente un progrès par rapport à la précédente, doivent cependant être remises en perspective dans un espace européen car elles sont tributaires des versions contemporaines les plus reconnues. » (Larzul, 2007 :147)

Même les traductions les plus courantes aujourd'hui du Coran, de Kazimirski à Masson (surnommée la Dame de Marrakech), à Bercque, à Hamidullah, à Chouraqui (traducteur également de la Torah et de la Bible en 1977), en passant par Blachère et Chebel, etc. avec leurs variations lexicales et stylistiques sont loin d'être concordantes ; elles sont même parfois opposées sur certains passages. Il y a aussi l'édition d'un Coran pour les Nuls ! Souci de simplification ou de vulgarisation d'une « parole inimitable de Dieu » ?

Les variations selon « les communautés, les langues, les époques et les contextes politico-religieux » évoquées par Régis Blachère dévoilent à quel point les procédés dont les traductions sont accomplies peuvent être

divergents à plusieurs niveaux, sous l'effet des contextes culturels et géopolitiques, de l'Histoire, même du statut ecclésiastique (ou pas) du traducteur, etc.

D'ailleurs, on pourrait assez aisément distinguer plusieurs dissimilitudes dans les versions françaises réalisées depuis la première traduction de Kazimirski. Les arguments fondés sur des références exégétiques de l'islam et proclamés pour étayer la traduction des textes sacrés sont généralement partiels, voire inexistantes. Quelques traducteurs parmi ceux qui ont été cités précédemment ont tenu à faire un long préambule explicatif parfois avec des cartes du monde arabo-musulman, qui a le mérite d'exister, de lancer les jalons de la traduction. Répétons au passage qu'il n'existe aucune version parfaite et définitive, parallèlement recevable pour tous les textes. Est-ce relatif au texte arabe ? Au traducteur ? Au récepteur ?

Dans cette perspective, les traducteurs ne peuvent pas traduire les textes sacrés à leur guise, selon leur tempérament en nous livrant des versions qui n'auraient aucun rapport avec les textes d'origine. Néanmoins, on aurait tort de croire que la traduction pourrait se contenter de transmettre des textes (sacrés ou pas) déconnectés l'un de l'autre, sans mise en liaison dans un contexte précis. Parfois, dans la même langue (arabe par exemple), les érudits et exégètes de l'islam divergent dans leur explications et commentaires des textes sacrés, du fait d'un double sens qui ouvre le champ à plus d'une interprétation, ce que Paul Ricœur appelle le '*Conflit des interprétations*' (1969). Signalons, sans prétendre à plus et sans nous contredire, quelques indications utiles à l'élucidation de notre propos : rien que pour traduire le titre de la sourate (96) /al-'alaq/, considérée comme la première sourate du Coran, avec son contexte historico-religieux lié à la 'révélation', tant vénérée par les Musulmans, nous pouvons relever différentes propositions. En effet, plusieurs dictionnaires arabes nous apprennent que le mot /'alaq/ comporte étymologiquement plus d'une entrée, et désigne par sa racine trilitère /'-l-q/ tout ce qui peut être accroché, suspendu ; le substantif /'alaq/ indique tantôt un « petit vers noir (parasite suceur de sang) vivant dans l'eau » ; tantôt un « embryon pré-fœtal » ou un « caillou de sang », mais également ce mot peut signifier des feuilles (herbage) dans des arbres que le bétail peut atteindre pour son alimentation (pâturage). Dans certains contextes, ce terme fait son apparition pour signifier « un morceau de tissu, haillon, loques ». De ce fait, aussi bien Mohammad Hamidullah que Denise Masson retiennent pour le titre de la sourate /al-'alaq/ la traduction : « Caillou de sang ». Jacques Berque se distingue par le premier sens étymologique de la racine et propose la traduction : « L'accrochement ». Cette dernière traduction se laisse définir par la forme interne du mot /al-'alaq/. Autrement dit, selon la proposition de

Berque, ce mot pouvait être naturellement traduisible au niveau synchronique, c'est-à-dire par une finalité au sens linguistique limité du mot, et non par une finalité au sens contextuel étendu, repérable au niveau diachronique.

Kazimirski (dont la version est souvent conseillée par les Arabisants) retient la traduction: « Le sang coagulé ». D'ailleurs, comme nous l'avons évoqué, Kazimirski (1808-1887) était considéré comme le premier à avoir soumis une traduction importante faite sur le texte arabe en français au milieu du XIX^e siècle. Cette première version française était « publiée, en 1840, à la fois dans la collection Pauthier et, indépendamment, aux éditions Charpentier. À son retour de Perse, le traducteur revoit son travail et fait paraître une deuxième édition en 1841. Suit une 'nouvelle édition revue et corrigée' en 1852. » (Larzul, 2009 :147-165)

Dans leur traduction du titre de la sourate /al-'alaq/, Régis Blachère et Malek Chebel optent pour la désignation : « L'Adhérence ». Quant à André Chouraqui, il donne une traduction entièrement différente : « La Goutte » sans apporter d'explications sur la polysémie du mot et de son évolution sémantique. Par le vocable 'Goutte' comme petite quantité de liquide, la traduction de Chouraqui étonne et manque de précision. Est-ce dans le sens de la 'goutte de sperme', de la 'semence', une 'goutte de sang'... ?

À l'examen des différentes traductions du titre de la sourate, on peut se demander comment un mot, un seul mot, a pu devenir l'objet de plusieurs interprétations. Les sens retenus par ces interprétations ont été manifestement compris et repérés dans la dynamique du texte source lui-même.

En effet, à travers toutes ces méthodes d'interprétation linguistique, le nom déterminé /al-'alaq/ n'exprimerait pas toutes les nuances qui concordent à son contenu à partir de données étymologiques rapportées par les dictionnaires arabes, mais uniquement à une représentation limitée par la traduction. L'interprétation dans ce contexte se construit sur la base d'une série d'hypothèses à partir des indications lexicales confirmées. De plus, à la lecture du texte (sourate) dans son intégralité, on peut encore s'interroger sur le sens caché du mot concerné. Cela pourrait relever de ce qui est généralement appelé /al-'i ġāz al-'ilmî fî al-Qur'ān / (Les Miracles scientifiques du Coran) correspondant au « concordisme islamique ». Le concordisme islamique est un courant pluriel au sein de l'islam et ne doit pas être confondu avec le « dogme de l'inimitabilité de la parole de Dieu » selon lequel aucune œuvre humaine ne peut imiter (dans le sens de réécriture et aussi de traduction) le Coran. Historiquement, le courant du concordisme islamique en rapport avec les « Miracles scientifiques » du Coran débute au Moyen Âge avec Al-Ghazali, connu en Occident sous le nom d'Algazel, philosophe et théologien soufi d'origine perse (1058-

1111) qui écrit au XI^e siècle : « Tout ce que l'esprit humain a du mal à comprendre, tout ce qui fait l'objet de théories ou de considérations divergentes, tout cela est envisagé par le Coran qui en parle par signes ou par allusions » (Al-Ghazali, cité par Charfi, 2018 : 95-104). Les courants actuels du concordisme islamique, liés aux « Miracles scientifiques » du Coran, sont composés parfois de théologiens ayant en effet une formation scientifique comme Zaghoul An-najjar (docteur égyptien en géologie et sciences de la terre) ou Abdulmajid Zandani (pharmacien yéménite), et souvent de théologiens qui n'ont rien à voir avec la Science. Ces courants participent directement ou indirectement à l'endoctrinement des foules et leur objectif, selon Faouzia Charfi, « n'est pas la science, mais simplement, des bouts de science exploités pour leurrer des lecteurs par ce que Mohamed Arkoun qualifie de « manipulations fantaisistes. » (Charfi, 2018 : 95-104)

S'agissant de notre sujet autour de l'acte de traduire et de ses retentissements sur le 'sacré' avec des traductions diverses et variées, dans la même langue comme dans des langues différentes, nous nous interrogeons si la traduction ne risque-t-elle pas de correspondre à une confusion, une « transgression », une « transfiguration » du texte sacré, et par conséquent à une « trahison » de la parole donnée par Dieu ?

À chaque stade du débat autour de cette question, d'importantes résistances ont ralenti ou douté de la 'conversion' du Coran dans d'autres langues en prétendant que tout 'bon Musulman' pieux et vénérable de la parole de Dieu directement devrait en principe éviter les intermédiaires et 'comprendre' l'arabe. D'ailleurs, les prières quotidiennes ne sont jamais accomplies dans d'autres langues que l'arabe.

Comment expliquer ces prises de position contrastées ? Au niveau sacré de la religion, traduire n'est-il pas indispensable pour éviter au 'pratiquant dévoué' (et ne comprenant pas l'arabe) des erreurs d'interprétation et pour lui apporter les précisions nécessaires du sens de son devoir ?

À juste titre, pour de nombreux théologiens modérés qui reconnaissent le risque de contradiction et d'abstraction qu'encourt une telle conception du sacré, traduire contribue incontestablement au dialogue des civilisations et à la connaissance de l'autre. Ils se réfèrent dans leurs explications au Coran lui-même, précisément à la sourate /al-Ḥuğurât/ (Les appartements). Nous livrons ci-dessous, en plus du texte arabe, les versions de ce verset /'âya/ proposées par les traducteurs mentionnés pour avoir une idée des divergences (ici minimales) des traductions, et qui peuvent parfois altérer ou compromettre la compréhension du texte original. Nous n'invoquerons pas ici les observations qui pourraient jaillir politiquement et idéologiquement pour commenter les notions de

« nations », « peuples », « familles », « confédérations », ou encore « clans », etc. retenues dans les traductions.

يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا . إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ . إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ... (13)

1. Version électronique de Kazimirski (le titre étant traduit ‘les appartements’),

13. Ô hommes, nous vous avons procréés d'un homme et d'une femme, nous vous avons partagés en familles et en tribus, afin que vous vous connaissiez entre vous. Le plus digne devant Dieu est celui d'entre vous qui le craint le plus. Or, Dieu est savant et instruit de tout.

2. Version électronique de Régis Blachère (le titre étant traduit ‘les appartements’),

13. Hommes !, Nous vous avons créés (à partir) d'un mâle et d'une femelle et nous vous avons constitués en confédérations et en tribus, pour que vous vous connaissiez.. Le plus noble d'entre vous, aux yeux d'Allah, est (néanmoins) le plus pieux. Allah est conscient et bien informé.

3. Version électronique de Mohammad Hamidullah (le titre étant traduit ‘les appartements’),

49.13. Ô hommes! Nous vous avons créés d'un mâle et d'une femelle, et Nous avons fait de vous des nations et des tribus, pour que vous vous entre connaissiez. Le plus noble d'entre vous, auprès d'Allah, est le plus pieux. Allah est certes Omniscient et Grand- Connaisseur.

4. Version électronique de Denise Masson (le titre étant traduit ‘les appartements privés’),

13. Ô vous, les hommes ! Nous vous avons créés d'un mâle et d'une femelle. nous vous avons constitués en peuples et en tribus, pour que vous vous connaissiez entre vous. Le plus noble d'entre vous, auprès de Dieu, le plus pieux d'entre vous. Dieu est celui qui sait et qui est bien informé.

5. Version électronique de André Chouraqui (le titre étant traduit ‘les Loges’),

13. Ohé, les humains, nous voici, nous vous créons d'un homme et d'une femme, nous vous constituons en clans et tribus pour que vous sachiez. Voici, chez Allah, le plus magnanime, est le plus frémissant. Voici, Allah, savant, informé.

6. Version électronique de Jaques Berque (le titre étant traduit ‘les appartements’),

13. Humains, Nous vous avons créés d'un mâle et d'une femelle. Si Nous avons fait de vous des peuples et des tribus, c'est en vue de votre connaissance mutuelle. Le plus digne au regard de Dieu, c'est celui qui se prémunit davantage. Dieu est Connaisseur, Informé.

7. Version électronique de Malek Chebel (le titre étant traduit ‘les appartements’),

13. Ô vous les hommes, Nous vous avons créés à partir d'un mâle et d'une femelle. De vous, Nous avons fait des peuples et des tribus afin que vous vous reconnaissiez. Votre dignité aux yeux de Dieu, c'est votre piété. Dieu est savant, le Très-Informé.

En liaison avec ces méthodes d'interprétation linguistique et des critères de validité de toute hypothèse cohérente autour du (des) sens, nous venons d'apprendre, durant la rédaction de cet article, l'édition heureuse d'un ouvrage intitulé « *Sur le Coran. Nouvelles approches linguistiques* », avec le concours de l'Iremam - Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman (université de Marseille), sous la plume de Pierre Larcher. Une des douze sections est consacrée au lexique dans une sorte de quête du sens « à travers leurs occurrences coraniques, le parcours du sens de trois mots clefs : lisān (langue), salām (paix) et ġihād (guerre). » Nous prendrons le temps de lire cet ouvrage et de nous pencher sur le processus de traduction qui implique une série d'interrogations sur le(s) sens du 'lexique coranique', sur les équivalents retenus dans le but de suivre leur 'transmutation', et de comprendre leurs origines et leur histoire.

Une de nos premières interrogations (à chaud) est d'essayer de comprendre comment le mot /ġihād/, objet de nombreuses polémiques actuelles se retrouve systématiquement traduit et lié à l'idée de « guerre » (sainte dans le sens de malsaine) au lieu de conduire par le biais de sa racine tri-consonantique ou trilitère (saine) /ġ-h-d/ au sens de l'effort, d'un comportement individuel, désintéressé et combatif ?

Ce mot d'ordre si controversé, sous ses différentes formes de verbes (accompli, inaccompli, impératif), de noms (maṣdar, participe actif...), appelle à une certaine dynamique interprétative qui comporte au moins deux versions qu'on peut aller jusqu'à les qualifier de (presque) contradictoires. Sans citer tous les versets où le mot /ġihād/ a été mentionné, nous donnons ci-dessous deux exemples avec des propositions concédées par des traducteurs du Coran mentionnés ci-haut. C'est nous qui soulignons les mots.

1^{er} exemple : Sourate 22 - /al-Ḥaġġ/ (Le pèlerinage), verset 78,

وجاهدوا في الله حق جهاده هو اجتباكم وما جعل عليكم في الدين من حرج ملة أبيكم إبراهيم... (سورة الحج، 78)

Traduction de Kazimirski

Combattez pour la cause de Dieu comme il convient de le faire, vous êtes ses élus. Il ne vous a rien commandé de difficile dans votre religion, dans la religion de votre père Abraham...

Traduction de Hamidullah

Et luttez pour Dieu selon le droit de Sa lutte. C'est Lui qui vous a élus ; et Il ne vous a pas assigné de gêne dans la religion comme culte de votre père Abraham...

Traduction de Masson

Combattez pour Dieu, car il a droit à la lutte que les croyants mènent pour lui.

C'est lui qui vous a choisis. Il ne vous a imposé aucune gêne dans la Religion, la Religion de votre père Abraham.

Traduction de Berque

Efforcez-vous en Dieu du vrai de Son effort. Il vous a élus. Il ne met aucune gêne pour vous dans la religion, en tant que fidèles à la communauté de votre père Abraham.

Traduction de Blachère

Menez combat pour Allah, comme Il le mérite ! Il vous a choisis et, sur vous, Il n'a placé nulle gêne en la Religion (dîn), la religion (milla) de votre père, Abraham.

Traduction de Chebel

Combattez dans la voie d'Allah à la hauteur de ce qu'Il conçoit. Il vous a choisis et ne vous a point contrariés dans le choix du culte de votre père, Abraham.

Traduction de Chouraqui

Luttez pour Allah dans la vérité de sa lutte.

Il vous a choisis, et n'a mis contre vous aucune entrave de créance, dans la doctrine de votre père Ibrâhim.

2^{ème} exemple : Sourate 29 - /al-'ankabût/ (L'Araignée), verset 6,

ومن جَاهِدَ فَإِنَّمَا يُجَاهِدُ لِنَفْسِهِ إِنَّ اللَّهَ لَغَنِيٌّ عَنِ الْعَالَمِينَ... (سورة العنكبوت: 6)

Traduction de Kazimirski

Quiconque combat pour la foi combat pour son propre avantage, car Dieu peut se passer de tout le monde.

Traduction de Hamidullah

Et quiconque lutte, ne lutte que pour lui-même, car Allah peut Se passer de tout l'univers.

Traduction de Masson

Celui qui lutte, ne lutte que pour son bien. Dieu se suffit à lui-même, il n'a pas besoin de l'univers.

Traduction de Berque

Qui faisait effort ne l'aura fait que pour lui-même : Dieu peut bien se passer des univers.

Traduction de Blachère

Quiconque mène combat, mène seulement combat pour soi-même. En vérité, Allah est certes suffisant à Soi-même (ġaniyy) vis-à-vis du monde ('âlamîn).

Traduction de Chebel

Celui qui lutte [dans la voie de Dieu], le fait en réalité pour lui-même. Allah est autosuffisant. Il peut se passer de tout l'univers.

Traduction de Chouraqui

Qui lutte, lutte pour lui-même. Voici, Allah, magnanime pour les univers.

Signalons que les équivalents « guerre » ou « guerre sainte » n'ont été retenus par aucun traducteur. Néanmoins, il y a lieu de nous interroger si les traductions variées que des traducteurs du Coran ont données au terme /ğihād/ étaient intelligibles ou flottantes, voire interprétables par la notion de « guerre ». De la traduction par « lutte », « combat » à « effort » pour un même mot, un même verset, le mot /ğihād/ semble s'orienter socialement vers une nouvelle construction collective de sens, celle de la traduction exclusive de « guerre sainte ». Cependant, à l'examen de plusieurs dictionnaires de la langue française, nous apprenons que le mot « combat » est généralement défini comme une « action de deux ou de plusieurs adversaires armés, de deux armées qui se battent » ; nous apprenons également qu'un combat « est une lutte, un violent conflit entre deux ou plusieurs personnes (ou bien entre deux ou plusieurs organisations). L'objectif est généralement d'établir une domination sur la partie opposée » ; c'est aussi le « fait de se battre avec ou sans armes. »

Pour compléter, une note subsidiaire est ajoutée par quelques dictionnaires qui précisent qu'en religion, le « *combat spirituel* est une lutte interne sur le plan personnel. » Ce qui nous conduit au mot « effort » ; le dictionnaire Larousse nous apprend que ce terme désigne une « mobilisation volontaire de forces physiques, intellectuelles, morales en vue de résister ou pour vaincre une résistance : Faire des efforts pour soulever un fardeau » ; une « activité d'un être conscient qui emploie ses forces pour vaincre une résistance. »

Concentration des forces physiques ou morales pour l'accomplissement d'un objectif ? Effort sur soi-même pour donner le meilleur de soi (redonner un sens à ses efforts) ? Effort envers les autres, quelque soit leur religion, pour demander de l'aide et de l'indulgence ?

Ces questions qui nous éloignent de la notion de « guerre sainte » méritent d'être posées ! D'ailleurs les prédicateurs considérés comme 'extrémistes', n'hésitent pas à employer d'autres mots invoqués dans des versets sous forme de verbe, de nom, etc. tels que /an-Nafir/ (clairon ; appel à se préparer pour la guerre) comme dans les sourates :

- /an-Nisâ'/ (Les femmes):71

. « Ô croyants ! Soyez prudents dans la guerre, et avancez, soit par détachements, soit en masse. » et

- /at-Tawba / (Le repentir) : 38, 39, 41 et 81

. « Ô croyants ! Qu'avez-vous donc, lorsque au moment où l'on vous a dit : Allez combattre dans le sentier de Dieu, vous vous êtes montrés lourds et comme attachés à la terre ? Vous avez préféré la vie de ce monde à la vie future, les jouissances d'ici-bas sont bien peu, comparées à la vie future. »

. « Si vous ne marchez pas au combat. Dieu vous châtiara d'un châtiment douloureux, il vous remplacera par un autre peuple, et vous ne saurez lui nuire en aucune manière. Dieu est tout-puissant. »

. « Chargés ou légers, marchez et combattez dans le sentier de Dieu, de vos biens et de vos personnes. Cela vous sera plus avantageux si vous le comprenez. »

(Traduction de Kazimirski)

Ou encore le terme /al-qitâl/ (combat, bataille, guerre) avec de nombreux passages concentrés principalement dans la sourate /an-Nisâ'/ (Les femmes) :74, 75, 76, 77, 84,89, lorsque les prédicateurs veulent mobiliser leurs troupes pour une 'guerre sainte'. Nous livrons encore la traduction retenue par Kazimirski :

. « Que ceux qui sacrifient la vie d'ici-bas à la vie future combattent dans la voie de Dieu, qu'ils succombent ou qu'ils soient vainqueurs, nous leur donnerons une récompense généreuse. »

. « Et pourquoi ne combattriez-vous pas dans le sentier du Seigneur, quand les faibles, les femmes, les enfants s'écrient : Seigneur, tire-nous de cette ville des méchants, envoie-nous un défenseur de ta part, donne-nous un protecteur ? »

. « Les croyants combattent dans le sentier de Dieu et les infidèles dans le chemin de Thagout. Combattez donc les suppôts de Satan, et certes les stratagèmes de Satan seront impuissants. »

. « Vous avez remarqué ceux à qui on dit : Reposez-vous pendant quelque temps des combats, vazez à la prière et faites l'aumône : lorsque ensuite on leur a ordonné de combattre, la plupart d'entre eux, craignant les hommes autant ou plus que Dieu même, se sont écriés : Seigneur, pourquoi nous ordonnes-tu la guerre ? Pourquoi ne nous laisses-tu parvenir au terme naturel de nos jours ? Réponds-leur : Le monde d'ici-bas n'est que de peu de valeur, la vie future est le vrai bien pour ceux qui craignent Dieu. Là on ne vous trompera pas de la plus mince portion. »

Le terme /al-qitâl/ nous semble pouvoir être traduit par « combat » ou « guerre », ou encore « sacrifice ». Soulignons toutefois que les distinctions entre les termes « guerre » et « sacrifice », du point de vue de la traduction, sont quelquefois contestables.

En revanche, la représentation (au sens premier de son origine latine, 'repraesentare', rendre présent) derrière le mot /ġihād/ peut être à l'intersection de parcours multiples à la fois individuel, collectif, spirituel, liturgique, intellectuel, idéologique, etc. A ce stade de notre réflexion et sans prétendre à plus d'éléments, nous soulignons tout simplement qu'il convient de se méfier des mots qui peuvent être, par leurs fonction, évolution et même 'récupération', de 'sacrés' accumulateurs de contresens. Nous considérons que le sens ordinaire derrière le mot /ġihād/ dans le texte coranique est : « effort » comme il a été retenu par Jaques

Berque, mais ce mot peut effectivement avoir le sens de : « combat », de « lutte ». Comme on peut le voir, les problèmes de traduction sont complexes. Un travail de « déconstruction » de sens par l'analyse et l'interprétation critiques est nécessaire.

Dans cette optique et s'agissant de la manière d'agir pour accomplir l'effort, nous commençons par faire la distinction entre les noms d'action (maṣdar) / ḡahd/ (dans le sens de l'épuisement, de la fatigue) et / ḡuhd/ (dans le sens de l'aptitude, de la disposition d'esprit et de l'énergie déployée). Ce dernier sens a sans doute conduit à l'effort de réflexion intellectuelle et jurisprudentielle /'iḡtihād/.

Les nuances peuvent être tellement fines qu'il est difficile de se prononcer sur leur éventuelle synonymie et traduction.

Sans distinguer les deux composantes de la notion théologique même du /ḡihād/ (grand / petit) /al-ḡihād al-akbar/ et /al-ḡihād al-aṣḡar/, ce mot ne fait-il pas partie des unités de désignation ambivalente qui veulent dire à la fois une chose et son opposé (énantiosémie) ? Rappelons que le mot 'énantiosémie' désigne, en linguistique, le « cas de termes polysémiques dont au moins deux des sens sont des antonymes », permettant des interprétations opposées. La double acception du terme 'tabou' : sacré et impur est un exemple d'énantiosémie.

Il est fort possible que le mot /ḡihād/, comme le mot 'tabou', possède deux acceptions qui peuvent s'opposer; celle de « combat », de « guerre », de « guerre sainte » d'un côté, et celle d'une attitude pondérée accompagnée d'une concentration sur soi au bénéfice des autres de l'autre côté. La polysémie et l'ambivalence concernent généralement, dans toutes les langues, plusieurs unités lexicales ou grammaticales significatives.

A la question d'ambivalence ou de polysémie du mot /ḡihād/ s'ajoutent encore d'autres interrogations sur des termes comme le vocable /'arabî/ (arabe), qui semble commun voire reconnu ; également des mots tels que /Qur'ān/, /Salaf/, /Šarī'a/, /'uṣūl/, /'Umma/, /Fatwa/, /Yaqīn/, /Šahīd/, etc. dans le contexte religieux, ainsi que des mots comme /Nahda/, /Nakba/, /Naksa/ ou encore récemment /Intifāḡa/ dans un contexte politique. Même le sens des mots 'fondamentaliste' en français et 'fundamentalist' en anglais est parfois inapproprié ; ces mots, souvent traduits comme équivalents, génèrent des discordances, voire des confusions ! Ne parlons pas du terme /al-'uṣūliyya/ supposé être leur 'synonyme' arabe, et qui englobe, non pas un sens apparent uniquement, mais toute une série de pratiques spirituelles, se référant aux « fondements et même fondamentaux de la religion /al-'uṣūl/ ». Tous ces mots cités ont un (des) sens et une histoire, et ils peuvent enclencher autant de passions. Derrière le sens actuel d'un mot, il y a sans doute une succession de charges sémantiques qui a évolué et varié depuis plusieurs années. S'agissant du

terme /‘arabî/ (arabe), le Coran fait référence, à plusieurs reprises, à la langue arabe « comme idiome supérieur » (Blachère, 1970) et insiste sur le « caractère sacré et miraculeux » donné à cette langue, comme expression divine. Comme nous pouvons le relever dans de nombreuses sourates du Coran, ce mot prend d’autres perceptions : (/Yûsuf/ ‘Joseph’ (2), /Ar-ra‘d/ ‘Le tonnerre’ (37), Taha (112), /Az-zumur/ ‘Les groupes’ (27-28), /Fuşşilat/ ‘Les versets détaillés’ (3 et 44), /Aş-şûrâ/ ‘La consultation’ (7), /Al-‘aḥqâf/ ‘Les dunes’ (12), /Aş-şu‘arâ/ ‘Les poètes’ (192-195), /Az-zuḥruf/ ‘L’ornement’ (3), /An-naḥl/ ‘Les abeilles’ (103), etc.), le vocable « arabe » varie avec des sens distincts de la signification habituelle attribuée à l’idiome. Ce mot peut concorder avec les sens de /waḥy/ (révélation), de /tanzîl/ (descente), de /ḥukm/ (ensemble de lois), de /lisân/ (langage), de /kitâb/ (livre), de /hudâ wa şifâ’/ (guidance et remède), etc. Cette variation liée à une certaine vénération de l’arabe (comme parole divine mais également comme appartenance ‘ethnique’ du prophète) dépasse la transmutation linguistique et conduit parfois certains traducteurs à intégrer dans leurs versions de très longs préambules explicatifs. La même explication peut concerner le Coran lui-même /Qur’ân/ comme Livre, Rappel, Testament, etc. en reprenant également certains sens attribués au mot ‘arabe’.

Les nuances peuvent être tellement fines qu’il est difficile de se prononcer sur leur éventuelle synonymie et traduction. Un autre exemple que nous avons mentionné ci-haut est le terme arabe /yaqîn/ qui dérive du verbe /‘ayqana/ et qui désigne certaines variations comme « se rendre compte ; être sûr, certain, informé... » Le nom /al-yaqîn/ signale un référent multiple allant de la certitude, l’affirmation, la confiance, la conviction, l’évidence, à la mort, la science, etc. Ce terme, comme d’autres utilisés dans le texte coranique, le Ḥadîṭ (paroles du prophète) et les textes exégétiques, est exprimé sous les différentes formes de masdar (nom), de verbe, d’adjectif, etc. et constitue, par sa représentation, autant de synonymes et de traductions envisageables en français. Quelquefois, ce n’est pas seulement un problème de « trou lexical » mais également de ‘divergences sémantiques’ liées à l’interprétation contextuelle exégétique. Nous donnons quelques exemples invoquant ce mot dans le texte sacré avant de revenir, comme nous l’avons mentionné, avec un autre article sur les options de traduction du lexique coranique. Une analyse plus détaillée nous permettrait d’identifier les différents sens à la lumière des textes exégétiques et commentaires des différents érudits. Marqués par les contextes religieux et diachronique, les procédés de variation du sens à l’intérieur du même texte (Coran) affectent aussi bien les commentaires arabes que la traduction. S’agissant du mot /yaqîn/, nous relevons dans le Coran plusieurs références :

1. Sourate d’al-Wâqi‘a (L’Évènement), verset 95

إِنَّ هَذَا لَهُوَ حَقُّ الْيَقِينِ... (95)

« Telle est l'exacte vérité ! » (Traduction de Chebel)

2. Sourate d'al-Ḥiğr, verset 99

واعبد ربك حتى يأتيك اليقين... (99)

« Et adore ton Seigneur jusqu'à ce que te vienne la certitude (la mort). »
(Traduction de Hamidullah)

3. Sourate d'at-takâtur (Le désir de s'enrichir), verset 5

كَلَّا لَوْ تَعْلَمُونَ عِلْمَ الْيَقِينِ لَتَرَوُنَّ الْجَحِيمَ... (5)

« Ah ! Si vous aviez la science certaine ! Vous verrez l'enfer... »
(Traduction de Kazimirski)

4. Sourate d'al-Nisâ' (Les Femmes), verset 157

وقولهم إنا قتلنا المسيح عيسى ابن مريم رسول الله وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم وإن الذين اختلفوا فيه لفي شك منه ما لهم به من علم إلا اتباع الظن وما قتلوه يقينا... (157)

« Ils disent : Nous avons mis à mort le Messie, Jésus fils de Marie, l'Apôtre de Dieu. Non, ils ne l'ont point tué, ils ne l'ont point crucifié, un autre individu qui lui ressemblait lui fut substitué, et ceux qui disputaient à son sujet ont été eux-mêmes dans le doute. Ils n'en avaient pas de connaissance précise, ce n'était qu'une supposition. Ils ne l'ont point tué réellement... » (Traduction de Kazimirski)

Le mot /al-yaqīn/ désigne tantôt « *la vérité ultime, la conviction permanente jusqu'à la mort* » conformément à la sourate /al-Wâqī'a/ (L'Évènement), verset 95, comme il a été interprété par Nizām al-Dīn al-Nīsābūrī (d. 1328/29), philologue, grammairien, et commentateur, dans son ouvrage /*Ġarā'ib al-Qur'ān wa rağā'ib al-Furqān*/, Volumes 4 à 6) ; tantôt « *la mort* » dans la sourate d'al-Ḥiğr, verset 99, comme il a été expliqué par az-Zamahšarī (1075-1144) dans son ouvrage /*al-Kaššāf*/, exégèse du Coran ; ou encore « *l'Unicité de Dieu* » /at-Tawḥīd/, comme il a été commenté au tome 4, p.16 dans /*al-Kaššāf*/ de az-Zamahšarī (Az-zamakhchari). Le mot /al-yaqīn/ prend également le sens de la « *perception et de la manifestation incontestable contre le doute* » comme dans la sourate d'al-Nisâ' (Les Femmes), verset 157.

Les options retenues par certains traducteurs du Coran dans la conversion du terme /al-yaqīn/ en français ne sont pas très convaincantes et parfois décalées du sens donné par plusieurs exégètes musulmans, tels que az-Zamahšarī, al-Nīsābūrī, al-Tirmīdī, al-Mundarī (dans son ouvrage /at-Tarğīb/) ou encore al-Haytamī (dans son ouvrage /Mağma' az-Zawâ'id/, etc. Tout en prenant en considération le fait polysémique, des versions se contentent parfois de fournir une relation entre un mot source et son équivalent cible à travers les entrées des dictionnaires sans inclure les aspects à la fois religieux et diachronique. Selon de nombreux linguistes, la traduction devrait être l'éclat implicite du langage en même temps qu'une proximité sémantique avec la réalité socioculturelle. Dans

un processus de variation, s'inscrit un mouvement de l'objet désigné vers un ensemble d'implications linguistiques, culturelles, sociologiques, etc. que le traducteur ne peut ignorer.

Sans généraliser, certaines traductions de textes religieux ou littéraires souffrent d'un manque d'éclaircissement sémantique, se fondant fréquemment sur ce que nous appelons « un simulacre de concordance originelle » ressemblant parfois aux traductions électroniques d'urgence. Un des exercices à envisager pour se rendre compte du décalage fréquent, est d'inverser les textes source et cible en se lançant, sans consulter le texte original, dans la consultation des dictionnaires bilingues et la traduction d'un paragraphe (déjà traduit) vers la langue initiale. Cela serait sans doute une distraction assurée. Nous voulons tout simplement expliquer que la traduction comme transfert mécanique de sens d'un texte source vers un autre texte cible n'est plus convenable.

De ce fait, il est possible de se convaincre facilement de la réalité et de la pluralité des mots et des sens dans le Coran, en donner de nombreux exemples, et en décrire les principaux traits. Cependant, cette pluralité synonymique va s'estomper et générer, comme nous le verrons plus loin, des 'nuances restrictives'.

Nous voulons tout simplement préciser par ces exemples que lorsqu'il s'agit de l'aspect purement littéraire et religieux, la limite de certaines traductions (interprétations) peut engendrer une rupture qui en est souvent une image simplificatrice (ce qui n'a rien d'infamant sous notre plume) entre la dichotomie de 'synchronie', c'est-à-dire l'ensemble des faits linguistiques considérés dans leur fonctionnement à un moment donné, et 'diachronie' c'est-à-dire tout ce qui a trait aux évolutions étymologiques. De la même manière, « synchronie et diachronie désigneront respectivement un état de langue et une phase d'évolution. » (Saussure, 1916 : 117) En effet, dans pratiquement toutes les langues y compris l'arabe, et indépendamment de leur évolution linguistique, il y existe des proximités lexico-sémantiques conformes relevées en diachronie et en synchronie. A ce niveau, les indices évoqués sur des usages ou sur des nouvelles apparitions lexicales avec des significations originales sont à considérer uniquement comme des pistes de recherche et non comme des interprétations définitives. Ce n'est pas parce qu'un mot est compris socialement dans un sens qu'il faudrait retenir académiquement ce sens comme acquis et définitif. La polysémie peut être source de beaucoup de malentendus.

2.1. Le texte Sacré entre les verbes 'interpréter' et 'commenter'

Comme la polysémie peut être source confusions, elle peut également faire appel à de nouvelles interprétations, de nouvelles compréhensions.

S'agissant de l'interprétation du texte sacré, le champ intellectuel actuel, dans le monde arabe, est structuré par l'opposition déjà ancienne

entre partisans conservateurs (pas que des Salafistes d'ailleurs) vantant une certaine tradition 'heureuse et bienveillante' qui serait un 'postulat', un 'fait de permanence' du passé dans le présent, un passé glorieux qui apporte toutes 'sortes d'interprétations' du texte sacré valables aux temps présent et futur, et opposants (généralement modérés) qui aspirent à plus de réflexion. Bien entendu, nous n'incluons pas dans cette opposition les courants marxistes athées. Cette séparation entre deux courants que nous relevons sans presque y penser constitue le clivage intellectuel actuel tranché entre 'gardiens d'une lecture déjà perçue du passé' et des 'partisans d'une certaine réflexion' à partir des outils du présent. De l'expression qui commence par entretenir volontairement des explications du texte sacré ayant fait leur gloire à une certaine époque à la très délicate et raisonnée contestation d'un ordre archaïque, vieux de mille ans.

L'ouvrage fondateur d'Ali Abderraziq (1888-1966), théologien et juriste reconnu, /al-Islâm wa 'uṣûl al-Ḥukm/ (1925) traduit en français par « *L'islam et les fondements du pouvoir* » et en anglais par un titre plus évocateur « *A Religion, Not a State* », est souvent cité comme un commencement intellectuel moderne d'une lecture renouvelée convoquant des interprétations plurielles. Ali Abderraziq présente dans son œuvre pionnière une analyse fondamentale de la séparation du 'spirituel' et du 'temporel'. Dans cet ouvrage, Abderraziq montre que le Prophète Muhammad n'est pas un roi de ce monde mais un guide spirituel. Ce qui a déclenché des commentaires et des contestations contre le théologien.

Depuis cette prise de position, de plus en plus de voix s'élèvent pour reconsidérer l'interprétation des textes sacrés. Nous citons l'exemple de Muhammad Shahrour (1938-2019), réformateur syrien, ingénieur de formation et spécialiste de la mécanique des sols. Il préconise que, pour libérer le texte coranique des interprétations qui en ont altéré son sens originel, nous avons besoin d'une lecture éclairée, d'une interprétation renouvelée avec des yeux du moment actuel, accompagnée d'une critique constructive de l'exégèse et de la charia.

Shahrour ne cherche pas à rompre avec la tradition, il considère qu'il est donc possible de procéder à une lecture du texte coranique, d'un point de vue original. Il n'est plus question d'un quelconque rapport avec l'étude formelle des normes de la Vérité (définitive). Selon lui, chaque génération doit « interagir avec le texte coranique », dont le sens ne pourrait rester figé dans une interprétation. La lecture et l'interprétation traditionnelles des textes sacrés enferment les Musulmans entre deux époques symboliques, celle à laquelle ils participent en tant qu'acteurs conscients de la 'modernité', et ce passé lointain idéalisé (salafiyya). Par conséquent, il propose une alternative au blocage de la pensée et des sociétés islamiques en commentant et interprétant le Coran sur des bases

rigoureuses et scientifiques à l'image de l'exégèse biblique. « J'ai voulu interpréter le Coran à la manière d'Isaac Newton, contrairement à nos théologiens qui l'interprètent comme de la poésie », précise-t-il dans une série de conférences données à l'Institut du Monde Arabe (2017-2018). La rupture opérée par Shahrour n'était pas totalement nette, de type doctrinal. Au contraire, sans chercher à bousculer, il nuance son propos en ouvrant une brèche dans l'interprétation. Pour lui, « la parole d'Allah est précise et utile », il continue son propos en rassurant que « le livre d'Allah exprime sa structure, sa composition et son sens avec précision extrême, une précision comparable à la perfection structurale que l'on retrouve dans la nature et qui est étudiée en chimie, physique, biologie, médecine, mathématiques... Nous devons donc reconnaître l'unité du créateur et l'unité des lois universelles, exprimées aussi bien dans la nature que dans le livre d'Allah »

Cette interprétation renouvelée devrait en principe conduire à un regard originel sur la pratique religieuse, débarrassé de tout excès 'sectaire' qui fait de tout fidèle pratiquant un citoyen moderne responsable qui vit harmonieusement sa 'citoyenneté' avec sa 'foi'.

Cependant, dans son ouvrage intitulé « The Qur'ân, Morality and Critical Reason. The Essential (Ahmad !?) Shahrur », Andreas Christmann explique que Muhammad Shahrour fonde sa nouvelle position exégétique sur le « refus de toute synonymie » dans le texte coranique, en appuyant sur la différence entre /islâm/ (en tant que identité universelle) et « foi » /īmān/, c'est-à-dire l'aspect rituel, restreint et distinctif de chaque croyant. La sourate /al-Ḥuġurât/ (Les appartements) apporte la distinction :

"قالت الأعراب أمنا قل لم تؤمنوا ولكن قولوا أسلمنا ولما يدخل الإيمان في قلوبكم وإن تطيعوا الله ورسوله لا يلئكم من أعمالكم شيئا إن الله غفورٌ رحيم . " سورة الحجرات 14

14. Les Arabes du désert disent : Nous avons cru. Réponds-leur : Point du tout. Dites plutôt : Nous avons embrassé l'islam, car la foi n'a pas encore pénétré dans vos cœurs. Si vous obéissez à Dieu et à son Apôtre, aucune de vos actions ne sera perdue, car Dieu est indulgent et miséricordieux.

(Traduction de Kazimirski)

Ce qui revenait à écarter l'idée de confusion entre l'islam fondé sur un Livre sacré (Coran) et sa traduction culturelle comportementale (qui peut être erronée), base de toute pratique liturgique, qui avait perdu son sens et à laquelle il est permis de se référer en cas de controverse. Dans une autre sourate (23) portant le titre /al-Mu'minûn/, ce terme désigne les 'croyants' qui ont suivi les préceptes significatifs prescrits par le Coran et le prophète Muḥammad.

Partant de là, Muhammad Shahrour essaie d'opérer entre cette distinction à l'intérieur d'une série de contrastes malgré les critiques. Distinguer dans le texte coranique le message spirituel (conciliable avec

les valeurs universelles) et une certaine pratique de l'islam qui rend le message imperceptible, inaccessible. Le réformateur essaie de rapprocher deux perspectives opposées concernant la dialectique de l'interprétation des références sacrées, et de rapprocher ces perspectives herméneutiques de l'explication et de la 'compréhension' évidente des textes. D'un côté, il émet un point de vue qu'on peut qualifier de résigné, qui se refuse de faire appel à des outils scientifiques pour approcher le texte coranique. « On ne peut pas supprimer un seul point dans le texte sans altérer son sens. Cela implique que la synonymie absolue n'existe pas dans le Livre d'Allah, ni dans la forme, ni dans les mots individuels, ni dans les expressions idiomatiques entières » souligne-t-il. D'un autre côté, Shahrour insiste sur l'aspect en quelque sorte constructiviste qui met l'accent sur la nécessité de renouvellement du discours herméneutique. Entre le passé et le présent, entre le stable et le dynamique, entre la continuité et la discontinuité. Il reprend la lecture du texte sacré et classe séparément les aspects relevant de l'islam et de /īmān/. Lorsque ses détracteurs jettent l'opprobre sur ses choix, Shahrour préfère faire jaillir l'eau propre pour nettoyer le linceul moisi d'une tradition en déclin. Il ne souhaite plus recevoir la 'vérité', il a choisi de la chercher lui-même. La traduction et l'interprétation renouvelées des textes sacrés restent de formidables moyens de lutter contre l'obscurantisme.

2.2. Lorsque l'acte de traduire, d'interpréter réfute la 'synonymie'

2.2.1. Qu'entend-on par synonymie ?

Le dictionnaire « *Grand Larousse de la langue française* » (1978) souligne que la 'synonymie' « se dit de deux ou plusieurs termes appartenant à la même catégorie (substantifs, adjectifs, verbes ou adverbes) et qui ont entre eux une analogie générale de sens, avec souvent des nuances différentes d'acception, particulières à chacun d'eux. »

Le dictionnaire « *Littré* », 2014 (En ligne) consacre à ce terme d'origine grecque trois entrées distinctes et délimitées :

1. Qualité des mots synonymes. La synonymie des mots 'mort' et 'trépas'.
2. Figure de rhétorique qui exprime la même chose par des mots synonymes.
3. En histoire naturelle, concordance de divers noms qui ont été donnés à un même animal, à une même plante. La nomenclature et la synonymie.

Sur la page électronique de l'Académie Française, du CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), nous pouvons lire que la synonymie est :

A. Niveau linguistique : un « caractère, propriété qui unit deux mots, deux expressions synonymes; relation entre deux ou plusieurs signifiants, telle que ces signifiants sont interchangeable, sans qu'il y ait variation concomitante du signifié » (*Media* 1971). *Synonymie de, entre deux mots;*

synonymie approximative, étroite, partielle. (...) C'est plutôt en termes de degrés qu'on peut parler de synonymie; celle-ci deviendra aussi simplement la tendance des unités du lexique à avoir le même signifié et à être substituables les unes aux autres. La synonymie peut donc être complète ou non, totale ou non (Ling.1972).

B. Niveau de la rhétorique : une « figure d'élocution consistant à accumuler plusieurs expressions synonymes. (Phél. Ling. 1976) »

Pour compléter ces définitions générales, l'examen d'autres dictionnaires unilingues français nous apporte un complément d'information en rappelant que la synonymie est « un rapport de similarité sémantique entre des mots ou des expressions d'une même langue. La similarité sémantique indique qu'ils ont des significations très semblables.»

Aristote inscrit la conception de la synonymie dans une relation de mots qui s'applique aux choses. « Synonyme se dit de ce qui a à la fois communauté de nom et identité de notion. Par exemple, l'animal est à la fois l'homme et le bœuf ; en effet, non seulement l'homme et le bœuf sont appelés du nom commun d'animal, mais leur définition est la même. » Aristote, Organon, Catégories, p. 2. (Cité par Rey-Debove Josette, 1997 :91)

Pour résumer, la 'synonymie' fait partie de ces ressources terminologiques pratiques, très utiles, qu'il s'agisse de produire un texte, de le traduire ou de l'expliquer. La 'synonymie' nous aide tout simplement à éviter les répétitions lexicales, à rendre notre production plus précise, plus adéquate.

En revanche, dans la réception, par le discours linguistique de la notion de 'synonymie' ou les 'choses synonymes' en tant qu'elle constitue, pour beaucoup de linguistes et de traductologues, une indication des mots précisée par leur similarité et équivalence. La notion d'équivalence se fondant normalement sur le principe de l'universalité du langage (François, 1968 : 3-5), nous éprouvons ici un embarras de parler de « refus de toute synonymie ». En effet, lorsqu'il est acquis, comme aujourd'hui, de rechercher dans un dictionnaire de langue le sens et l'équivalent d'un mot, d'une racine par sa concordance sémantique, nous ne sommes plus certains de savoir dans quelle classification nous situons cette relation du mot avec son synonyme. Cette difficulté se pose avec plus d'intensité lorsqu'il s'agit du texte sacré.

Pour comprendre un tel paradoxe dans le contexte arabe, il nous semble nécessaire de retracer la disposition lexicographique, dans laquelle s'inscrit la notion de 'synonymie' /al-tarāduf/, disposition en pleine variation depuis le Xe siècle.

2.2.2. La synonymie et l'interprétation exégétique

Le concept de 'synonymie' /al-tarāduf/ dans le texte religieux à lui seul pourrait faire l'objet d'une très longue étude. Il a même contribué à la constitution de clans doctrinaux. Ce concept est lié au système de dérivation en arabe /al-ištiqāq/.

Dans son processus d'évolution, rappelons que le terme /al-tarāduf/ commençait à être précisé dans le sens de 'suite de mots équivalents' avec al-Ġurġanî et a été signalé par Issa bnu Ali al-Rumanî en le reprenant dans le titre de son ouvrage : /al-Alfāz al-Mutarādifa wa al-Mutaqārība al-Ma'nā/, qui suggère que le concept d'/al-tarāduf/ implique également tous les sens similaires et voisins sans qu'ils soient équivalents. Un travail similaire à al-Rumanî a été effectué par Ibn Qutayba (m.276/889) (auquel Gérard Lecomte consacre un travail de 527 pages, d'une très grande qualité) dans son œuvre d'adab : /Adab al-Kâtib/, une certaine conception de la « littérature » et de la fonction rhétorique. Dans cet ouvrage, considéré comme un accomplissement moins théologique et rassemblant un aspect à la fois intellectuel et moral, un chapitre intitulé /Bâb ma 'rifat mâ yaḍa 'uhu al-Nâs fî ḡayri mawḍi 'ih/ est également consacré à l'interprétation d'objets variés et inusités (comme des mots /al-Wak', /al-Kû'/ou /al-Hinf/ et /al-Fad', etc.) et aux nuances /Furûq/, ainsi que les sens proches des mots qui ne sont pas employés en connaissance de cause. Nous empruntons une définition de Ḥusaynî citée par Gérard Lecomte et qui résume convenablement cet ouvrage : « C'est l'étude des sciences religieuses d'un point de vue littéraire et linguistique. »

Le sujet de la synonymie engage l'unité lexicale tout entière et sa valeur en discours ; il concerne à la fois l'idée de l'identité et de la divergence de sens. En langue arabe, le terme /al-tarāduf/ signifie la suite (logique), la succession. Succession de plus d'un terme analogue. Si l'on s'en tient à la définition donnée par le dictionnaire /Lisānu al-'Arab/ (Langue ou langage des Arabes) d'Ibn Manẓûr, on ne peut qu'en déduire que ce concept signifie la suite et la correspondance des mots.

"الردف ما تبع الشيء وكل شيء تبع شيئاً فهو ردفه، وإذا تتابع شيء خلف شيء فهو الترادف" (لسان العرب)

Littéralement dans ce contexte, cela signifie que « /al-radf/ est tout ce qui suit un 'objet' (une chose) et tout objet suivant un autre est son /radf/ (suite, conséquence). Si un objet est derrière un autre objet, c'est cela /al-tarāduf/ (transmission) » (/Lisānu al-'Arab/ (langue ou langage des Arabes), tome 11, p.13). L'emploi anaphorique du dictionnaire /Lisānu al-'Arab/ insiste davantage sur la succession des choses par deux, voire plus. C'est presque philosophique, mais retenons qu'il s'agit principalement de la conduite de mots, des choses. Le point essentiel, au début de toute interrogation, c'est de savoir si les mots, les objets, et les choses se forment et se forgent dans leur propre univers (contexte) ou s'altèrent à cause des interprétations préconçues parfois hostiles.

Pour fonder leur théorie de ‘refus de toute synonymie’ inscrite dans une tradition de sémantique référentielle au texte sacré, les défenseurs de ce courant (anciens comme contemporains) limitent les ‘nuances’ de la signification d’un terme, d’un concept à un seul sens lexical absolu. Ils s’appuient dans leurs commentaires sur plusieurs versets qui confirment que le Coran comme texte original (inimitable), transmis avec « une précision comparable à la perfection structurale », est entièrement préservé et qu’il n’admet de subir aucune altération. Plusieurs références coraniques rendent compte explicitement ou implicitement de l’idée de refus de ‘révision’ ou d’acceptation d’une forme de ‘synonymie’.

1. Sourate d’al-Burûğ (Les signes célestes), versets 21-22

بَلْ هُوَ قُرْآنٌ مَّجِيدٌ فِي لَوْحٍ مَّخْفُوظٍ وَالطُّورِ وَكِتَابٍ مَّسْطُورٍ.

« Ce Coran glorieux. Est écrit sur une table gardée avec soin. »
(Traduction de Kazimirski)

2. Sourate d’al-Kahf (La Caverne), verset 27

وَإِنَّمَا مَا أُوحِيَ إِلَيْكَ مِنَ كِتَابِ رَبِّكَ لَا مُبَدَّلَ لِكَلِمَاتِهِ وَلَنْ تَجِدَ مِنْ دُونِهِ مُلْتَحَدًا.

« Révèle ce qui t’a été révélé du Livre de Dieu, sans introduire aucun changement dans ses paroles, dans le cas contraire, tu ne saurais trouver aucun refuge devant Dieu. » (Traduction de Kazimirski)

3. Sourate d’al-Baqara (La Vache), verset 181

فَمَنْ بَدَّلَهُ بَعْدَمَا سَمِعَهُ فَإِنَّمَا إِثْمُهُ عَلَى الَّذِينَ يُبَدِّلُونَهُ، إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌ.

« Le péché de celui qui altère ce testament après l’avoir entendu, ne sera imputé qu’à ceux qui l’altèrent. Dieu entend et il sait tout. » (Traduction de Masson)

4. Sourate d’al-Nisâ’ (Les Femmes), verset 46

مِنَ الَّذِينَ هَادُوا يُحَرِّفُونَ الْكَلِمَ عَنْ مَوَاضِعِهِ...

« Certains Juifs altèrent le sens des paroles révélées... » (Traduction de Masson)

5. Sourate d’al-Ĥiğr, verset 9

إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ...

« Nous avons fait descendre le Rappel ; nous en sommes les gardiens. »
(Traduction de Masson)

Admettre une ‘synonymie’ par rapport aux mots ayant constitué le texte coranique, c’est une manière d’accepter une forme de pluralité d’interprétations de la parole divine. Ce qui peut laisser s’installer l’incertitude, le doute /aš-Šakk/ considérés comme un écart, un péché et même une insensibilité de la ‘raison’ (au raisonnement théologique /al-yaqīn/). Lorsque l’incertitude et le scepticisme s’installent dans la réception de la parole divine, la conviction /al-îmân/ (la foi) risque de s’estomper et la remise en cause des « vérités éternelles et définitives » pourrait se développer. Une parole pieuse que certains attribuent au prophète trace la limite déjà singulière à l’incertitude. /’inna ba’da az-Zanni ’itm/.

"إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ اِثْمٌ"

La particule /'inna/ annonce la règle avérée et graduelle liée au scepticisme pour éviter de tomber dans le péché /'iṭm/. Mais, il convient de nuancer que l'argumentation intellectuelle /al-'aql/ (la raison) en dehors de l'aspect théologique reste permise du moment qu'elle ne remet pas en question la 'parole de Dieu', raisonnement qui peut aboutir à une remise en cause de son existence.

Au niveau linguistique, si le signifiant, par son appartenance à une catégorie lexicale, plus précisément, à une catégorie sémantique était perçu comme multiple par rapport à la seule signification sacrée, il est alors admis que tout autre tendance que celle de désigner, de définir devient éventuelle, tolérable. En d'autres termes, ce qui peut être déterminé clairement et formellement par la parole divine n'a aucun besoin d'être indiqué par d'autres termes synonymes.

Contrairement à ce qu'on peut penser, la notion de « refus de toute synonymie » dans le Coran liée à la recherche des « outils de la modernisation de la pensée islamique » portée par Shahrour n'est pas si originale. Shahrour lui-même évoque dans plusieurs écrits que les nouveaux fondements de l'islam d'aujourd'hui ont été initiés par l'iman al-Ṣāfi'ī « al-Chafii » (l'un des quatre imams de l'islam sunnite, fondateur de l'école doctrinale portant son nom).

Nous pouvons également souligner que la notion de /al-tarāduf/ (à ne pas confondre avec la polysémie ²) ou sa réfutation a été mentionnée par de nombreux grammairiens arabes. Certains l'ont utilisée sans vraiment faire référence au terme /al-tarāduf/ (Sibawayh), d'autres ont renié sa possibilité d'existence (certains grammairiens et exégètes du Xe siècle). Le Soufi al-Ḥakīm al-Tirmīdī (820-905/910), tout en reprenant le terme, le réfute en ajoutant les notions de 'nuances' et d'impossibilité /al-furūq wa-man'/. Justement, son ouvrage /Kitāb al-furūq wa-man' al-tarāduf/ traduit, développé et commenté en français sous le titre « *Le Livre des nuances ou de l'impossibilité de la synonymie* » par Geneviève Gobillot (2006) pose en effet la problématique de la synonymie et des équivalences lexicales dans le texte coranique. Les positions sur la synonymie et son refus chez al-Ḥakīm al-Tirmīdī se fondaient sur des analyses théologiques et philosophiques qui interrogent la fonction signifiante ou symbolique du langage, du sens à travers leurs nuances sémantiques (c'est-à-dire tous les éléments qui peuvent apporter d'autres précisions). En effet, al-Ḥakīm al-Tirmīdī s'interroge sur les aspects fondateurs et essentiels de la notion de /al-tarāduf/ (liée au sens) et à ses nuances à la fois sur les plans linguistique et théologique comme concordance lexicale parfaitement claire (propre à la langue arabe) et comme identité précise et inaltérable de l'islam (révélée en arabe par le Coran). Dans son /Kitāb al-furūq wa-man' al-tarāduf/, il reprend, bien

que sous un éclairage, on s'en doute, distinct de ses premiers livrets brefs (opuscules) comme /Taḥṣīl Naẓâ'ir al-Qur'ân/ (Collecte des analogues du Coran), /Kitāb Ġawr al-'umūr/ (Le livre de la profondeur des choses) et bien d'autres, une pensée mystique inspirée de ses lectures coraniques, et une synthèse de la théologie islamique en général afin d'accéder à une position vénérable, à la sainteté que le croyant reçoit par le biais d'une langue parfaite (langage et vie spirituelle), claire et adaptée aux réalités qu'elle évoque, par l'exactitude de son lexique, par sa nature liturgique et spirituelle à former des entités plus étendues, plus signifiantes que la somme des fractions insignifiantes. La nuance /al-Farq/ (spécificité) absolue et achevée entre les choses ne se limite pas, comme certains veulent l'imposer, à la 'succession' des éléments, à leur disposition, ou à leur dispersion, pas plus que l'altération n'est une simple transition dans le continu.

Il est enfin confirmé à travers les derniers ouvrages d'al-Tirmīdī (pas seulement /Kitāb al-furūq.../) que les dernières paires des aspects sur la dissimilitude entre l'analogie (par la forme de relation analogique /Naẓîr/) et la comparaison (par la figure de similitude /Mutašâbah/) d'al-Tirmīdī consistaient à démontrer que la synonymie entre concepts est impossible et que l'esprit humain doit se satisfaire de mises en relation analogiques. La relation entre les concepts se fonde en fin de compte sur une forme de ressemblance de rapports.

La sourate 17 intitulée /al-isrâ'/(Le voyage nocturne), verset 88 rapporte en effet, au-delà de la synonymie, l'impossibilité de toute imitation, d'analogie ou de comparaison du texte sacré.

قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً...
88 – Dis : « Si les humains et les génies s'unissaient pour produire rien de semblable au Coran, ils y échoueraient, même en se soutenant les uns les autres. »

(Traduction de Jacques Berque)

Les textes religieux sont souvent très difficiles par leurs aspects linguistiques, syntaxiques, stylistiques et sémantiques. D'ailleurs, ils servent souvent de références grammaticales et sémantiques. De ce fait, « la langue du Coran, sacrée et considérée comme « inimitable », a servi de norme immuable pour les traités de grammaire. » (Baccouche, 2009 : 17-24)

La traduction de ces textes est en conséquence aussi ardue, car les difficultés proviennent essentiellement des exigences contextuelles sacrées autour de leur interprétation. Compte tenu de ces objections, « ces nuances et impossibilité de synonymie » du lexique, ainsi que par « son inimitabilité, le Coran va imposer sa langue comme idiome supérieur » (Blachère, 1970) qui rend difficile une traduction objective vers d'autres langues, dans un monde en mutation continue. De toute

évidence, les critères sémantiques ont clairement leurs limites et s'avèrent parfois insuffisants. Tenter de traduire des textes religieux indique en même temps l'identification des contenus sous-jacents exprimés par un lexique souvent polysémique et énigmatique, mais lié à un contexte rapporté et explicité par des exégètes et des commentateurs.

Au terme de cet article, quelques remarques s'imposent. Restituer et traduire précisément tous les sens (des textes sacrés arabes) avec toutes leurs nuances (dans le sens de 'différences délicates, à peine perceptibles') serait une tâche compliquée, voire impossible. C'est en effet une activité que nous ne trouvons pas aisée et pour laquelle, il nous est difficile d'anticiper les résultats et les présupposés, d'en comprendre entièrement le mode de fonctionnement, la structure, et la transposition directe des arguments et mécanismes dans la pratique traduisante ou d'en trouver avec précision la finalité. Cette activité de traduction incite régulièrement tous ces traducteurs, spécialistes chevronnés des langues et civilisation arabo-islamiques, à s'inspirer des transferts effectués en français ou dans d'autres langues pour construire leurs versions. Ils passent obligatoirement par la lecture et l'interprétation du texte source. Pour la traduction du Coran, des traducteurs comme Kamzirki ou Masson ont été obligés de recommencer, de préciser, et de nuancer leurs premières versions à plusieurs reprises. Certaines propositions, par un travail de recherche, ont dépassé les mots en interprétant les textes et en dévoilant le(s) sens caché(s). Il en va de même lorsque des traducteurs expérimentés convertissent des textes religieux ou littéraires en prenant en considération aussi bien la langue que le récepteur cibles. Dans quelle mesure ont-ils mené à bien les intentions déclarées dans le texte initial ? Jusqu'à quel degré les nuances (du double point de vue de la lettre et de l'esprit) sont-elles organisées autour du sens voulu par le texte source ?

De toute évidence, tous ces éléments ne permettent pas une généralisation par l'adoption des procédés tels quels même en ayant fait leur preuve dans le domaine de la traduction. Le concept de concordance ou « d'équivalence dynamique » (E. Nida) en lexicologie et en traduction, dans la désignation d'une même notion entre deux termes de langues différentes, tant revendiqué par certains linguistes et traductologues ne peut fonctionner tout le temps.

Bibliographie:

- AL-NADAWI, A.A. (1997), *Tarjamât ma'ânî al-qur'ân al-karîm wa tatawwur fahmihû 'ind al-gharb* [Les traductions du saint Coran et l'évolution de sa compréhension auprès de l'Occident], Arabie saoudite, La Mecque.
- ALVERNY, Marie-Thérèse (d'), 1994, « Deux traductions latines du Coran au Moyen Âge », in La connaissance de l'Islam dans l'Occident médiéval,

Aldershot, Variorum Reprint, pp.1-131 [publié d'abord dans Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge, 1947-1948].

BACCOUCHE, Taieb, (2009) « La langue du Coran, sacrée et considérée comme « inimitable », a servi de norme immuable pour les traités de grammaire. », Synergies Tunisie n° 1, pp. 17-24

BERQUE, Jacques (1980), *L'islam au défi*, Paris, Gallimard (Essais).

BLACHERE, Régis (1991) : *Introduction au Coran*, 2e éd., Paris, Maisonneuve et Larose.

--- (1970) « Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du XVe siècle de J.-C. », Compte rendu de lecture de Vanrie A., Revue belge de philologie et d'histoire, Année 1970, Volume 48, Numéro 2 (Persée en ligne : <http://www.persee.fr>).

BOULANGER, Pier-Pascale (directeur) (2013) *Traduire le texte érotique*, Cahiers Figura, Université du Québec à Montréal, Montréal.

BREAL, Michel, (1897) *Essai de sémantique (science des significations)*, Paris, Hachette.

BURMAN, T.E. (1998), «Tafsîr and Translation: Traditional Arabic Qur'ân. Exegesis and the Latin Qur'âns of Robert of Ketton and Mark of Toledo », *Speculum*, 73/3

CARY, Edmond, (1956) *La traduction dans le monde moderne*, publication de l'École d'interprètes de l'Université de Genève, Georg, Genève.

--- (1962) : « Noblesse de la parole », *Babel* 8-1.

--- (1985) *Comment faut-il traduire ?*, Presses Universitaires de Lille, Lille.

CHARFI, Faouzia (2018) "Les lectures scientifiques du Coran : de l'exégèse aux miracles scientifiques", *Raison présente*.

DANIEL, Norman (1960), *Islam and the West. The making of an Image*, Edimbourg, The University Press, 1960, in-8°, IX, 44 p. 5.

DE LAUNAY, Marc (2006) *Qu'Est-Ce Que Traduire?* Paris, Editions Vrin.

DELISLE, Jean et RENE, Alain (2003) « La traduction raisonnée: manuel d'initiation à la traduction professionnelle ... » Presses de l'Université d'Ottawa - 2^{ème} édition – Collection « Pédagogie de la Traduction ».

DERRIDA, Jacques (1985), « Des tours de Babel », dans J.F. Graham, dir., *Difference and Translation*, Albany, State University of New York.

ECO, Umberto (2007) *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, trad. de l'italien Myriem Bouzaher, Paris, Grasset.

JAKOBSON, Roman (1987) On Linguistic Aspects of Translation, in *Language in Literature*, a c. di Krystyna Pomorska e Stephen Rudy, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

IBN MANZÛR, J. (1990) *Lisân al-A'rab* (La langue des Arabes), Beyrouth, éd. Sâdir, (réédition), 15 tomes.

GILLIOT, Claude (1985), « Portrait "mythique" d'Ibn 'Abbās », *Arabica*, T. 32, Fasc. 2 p. 127-184.

LAROUSSE, Foued et ALBALAWI, Ibrahim (2012) *Les mots voyagent et se transforment*, dans Hermès, La Revue 2012/2 (n° 63), pages 145 à 149.

LECOMTE, Gérard (1965) *Ibn Qutayba : L'homme, son œuvre, ses idées*, Paris, Presses de l'Ifpo (version numérisée/openedition).

LE GOFF, Jacques (1957) *Les Intellectuels au Moyen Age*, « Le temps qui court », Paris, Le Seuil.

LORY, Pierre (1990) *Les Commentaires ésotériques du Coran*, Paris, Les Deux Océans.

MARTINEZ GAZQUEZ, José (2002) «Trois traductions médiévales latines du Coran: Pierre le Vénérable, Robert de Ketton, Marc de Tolède et Jean de Segobia», *Revue des études latines*, 80, pp.223-236.

NIDA, Eugène (1964) *Toward a science of Translating*. C. R. Taber et E. A. Nida, *La traduction : théorie et méthode*, Londres, Alliance biblique universelle, 1971, p. 11.

NIDA, Eugène et TABER, Charles Russell (1982) [1969], *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, Brill.

REY-DEBOVE, Josette. (1997) La synonymie ou les échanges de signes comme fondement de la sémantique. In: *Langages*, 31^e année, n°128, 1997. La synonymie. pp. 91-104.

RICŒUR, Paul (2004) *Sur la traduction*, Paris, Editions Bayard.

SHAHROUR, Muhammad (2019) *Le Coran dans la pensée contemporaine*, Conférences à l'IMA en 2017-2018, Dar al-Saqî

--- (2019) *Al-Kitân wa al-Qur'ân*, Dar al-Saqî.

TABER, Charles Russell (1972) Traduire le sens, traduire le style. In: *Langages*, 7^e année, n°28, 1972. La traduction.

TATILON, Claude (1986) : *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction*, Toronto, Éditions du GREF.

TOLAN, John (2018) *Mahomet l'europpéen: Histoire des représentations du Prophète en Occident*, traduit de l'anglais par Cécile Deniard, Paris, Albin Michel.

VAJDA, Georges (1961) *Compte rendu : Norman Daniel. Islam and the West. The making of an Image, in Revue de l'histoire des religions*, 160, pp. 104-106.

Traductions du Coran :

BLACHERE, Régis (1950) : *Le Coran : traduction selon un essai de reclassement des sourates*, vol. 1, Paris, Librairie Orientaliste et Américaine, G. P. Maisonneuve et Cie.

BLACHERE, Régis 1980, *Le Coran (al-Qur'ân) traduit de l'arabe*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 749 p. (texte de 1957 suivant le classement canonique des sourates).

BERQUE, Jacques (1995), *Le Coran : Essai de traduction de l'arabe annoté et suivi d'une étude exégétique*, Paris, Editions Albin Michel

BIBERSTEIN-KAZIMIRSKI, Albin de, (1840), *Le Koran. Traduction nouvelle faite sur le texte arabe*, Paris, Charpentier, xiv-576 p.

-, (1841), *Le Koran, traduction nouvelle, faite sur le texte arabe (...), nouvelle édition avec notes, commentaires et préface du traducteur*, Paris, Charpentier, xvi-526 p.

CHEBEL, Malek (1980), *Le Coran, Nouvelle traduction*, Paris, Fayard.

CHOURAQUI, André, 1990, *Le Coran, L'Appel*, Paris, Robert Laffont..

DU RYER André, (1647), L'Alcoran de Mahomet, Translaté d'Arabe en François, Paris, Antoine de Sommaville, 648 p. (<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109735r>).

MASSON Denise, (1967), Le Coran, Nouvelle traduction, Paris, Nrf : collection de la Bibliothèque de la Pléiade.

Références électroniques :

Al-Neifer, A. (2006), « Tarjamat al-qur'ân wa mu'dilat al-markaz wa al-atrâf [La traduction du Coran et le problème du centre et de la périphérie] », <www.islamonline.net/Arabic/contemporary/culture/2006/07/02.shtml>

Grévin, Benoît (2016) « Les traductions médiévales du Coran : une question de cumulativité ? (XII^e – début XVI^e s.) », Revue des sciences religieuses [En ligne], 90/4 | 2016, mis en ligne le 30 septembre 2018, consulté le 10 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rsr/3420> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsr.3420>

Lamnaoui, Slimane (2013) « La traduction de l'éros arabe entre thème et version, corps culturel et corps textuel. L'épître d'Al-Jahîz, "Éphèbes et courtisanes" ». Dans *Traduire le texte érotique*. Article d'un cahier Figura. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/articles/la-traduction-de-leros-arabe-entre-theme-et-version-corps-culturel-et-corps-textuel-lepitre>>. Consulté le 11 octobre 2020. D'abord paru dans (Boulanger, Pier-Pascale (dir.). 2013. Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. vol. 32, p. 87-112).

Larzul, Sylvette (2009) « Les premières traductions françaises du Coran, (XVII^e-XIX^e siècles) », Archives de sciences sociales des religions [En ligne], 147 | juillet-septembre 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 07 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/assr/21429> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/assr.21429>

PRATIQUES, n°141-142, juin 2009, numéro consacré à la synonymie, Linguistique – Littérature – Didactique.

***Ouverture tératologique et construction du non sens:
quelque stratégie scripturale de l'enfant terrible de la littérature
algérienne.***

Saïd Saïdi

**Professeure au Centre de l'Enseignement
Intensif des Langues. Université Batna1. Algérie.**

Email: incipit_sad@yahoo.fr

Résumé:

Dans cette continuité du monde pesant de la réalité, ou celui éphémère des songes, ou même celui terrifiant des cauchemars, une question souveraine demeure : " Quel commencement originel et premier a généré tous les autres ? "

Le moment privilégié et le plus absorbant est sans conteste la première phrase de l'œuvre. Car elle usurpe positivement le rôle de réponse à cette véritable question existentielle, à laquelle nul philosophe, aucune religion, pas un penseur, ni un livre, n'ont apporté de réponse. C'est sans doute pourquoi la littérature existe et les romans aussi. Et belle revanche, ils s'offrent une orgie de commencements. Ce qui confère telle noblesse à la phrase d'ouverture.

Mais qu'en est-il de celles des romans de Rachid Boudjedra ? En plus d'être foncièrement tératologiques, elles excluent le sens classique, par une impulsion multiple constructive d'un non sens où le mot désigne non plus une chose, mais l'acte créatif dans sa totalité et sa profondeur. Rachid Boudjedra mine fondamentalement le mot et les accrétiens s'amoncellent pour une poétique ambitieuse de l'indécidable et du séduisant scandale de l'entière liberté du dire littéraire.

Mots clés: *Commencements, phrase d'ouverture, poétique, liberté, créativité.*

Abstract:

In this continuity of the heavy world, or the ephemeral dreams, or even that terrifying nightmares, a sovereign question remains: "What original and first beginning has generated all the others?"

The privileged and most absorbing moment is undoubtedly the first sentence of the work because it positively usurps the role of answer to this real existential question to which neither philosopher, nor religion, nor thinker, nor book, have provided an answer. This is undoubtedly why literature exists and novels too. They offer themselves an orgy of beginnings, which gives such nobility to the opening sentence.

But what about those novels of Rachid Boudjedra? In addition to being fundamentally teratological, they exclude the classical meaning, by a multiple constructive impulse of a nonsense where the word no longer designates a thing, but the creative act in its totality and depth. Rachid Boudjedra fundamentally undermines the word and the accretions are piling up for an ambitious poetics of the undecidable and the seductive scandal of the entire freedom of literary speech.

Keywords: *Beginnings, opening sentence, poetics, freedom, creativity.*

*"Il fait réfléchir sur tout et sur
quelque chose de plus
que tout."*

Mme de Staël.

C'est alors qu'intervient la phrase d'ouverture. Elle permet à l'auteur de s'engouffrer dans l'étendue de la littérature, dans l'encyclopédie, dans le monde, le savoir, l'illusion et le simulacre de la réalité que seules, la fiction, l'écriture de celle-ci, réalisent. Et ce faisant, il y entraîne le lecteur, subrepticement. Dès lors, il n'y a plus de raison que l'œuvre ne s'interrompe jamais, et tout ne peut signifier que par rapport à la phrase d'ouverture. Tout le roman n'est que le prolongement de son énoncé initial.

Au seul regard de ce dernier, toutes les conceptions, les critiques, les études, sont momentanément tenues en échec, car rien, à ce niveau ne sera effectivement juste, et ainsi relèvera de la spéculation la plus gratuite, le reste étant à venir. Et pourtant, c'est de ce début que tout découlera, que tout signifiera. Il suspend tout discours, jusqu'à nouvel ordre, tant l'espace sur lequel il ouvre est virtuellement infini. Étant l'option première, injustifiable dans une perspective logicienne, il justifie tout ce qui le suivra, et relève, de ce fait, de la pure axiomatique. Nul, en effet, ne saurait dire jusqu'à quel point l'ouverture d'un roman est foncièrement littéraire, jusqu'à quel autre point elle relève de l'encyclopédie et de la connaissance du monde et par quel raisonnement contradictoire elle n'est pas une reprise ou une copie d'un déjà dit, ailleurs, autrement, autrefois, ou à venir, par une forme de télépathie médiate et enjambant anticipativement un laps de temps plus ou moins long. Louis Aragon écrivait dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* :

" Parce que le roman sort de son début comme d'une source, mais l'eau s'en charge avant la mer de toutes les terres rencontrées, jusqu'à la phrase terminale qui en est comme l'accumulation. Et ainsi de suite, les images se valent. " (L. Aragon, 1969 : 88).

Les ouvertures de romans permettent aux auteurs de s'appropriier les phénomènes des énonciations. Et à leurs profits, ils en démettent tous les autres sujets. Elles deviennent ainsi, aux deux parties, aux auteurs et aux lecteurs, une profitable "escroquerie intellectuelle". Une escroquerie

continuellement réussie. Car on la lit toujours, même si on rejette le livre ou on l'abandonne. Sans oublier que pour une large part, ce sont ces mêmes ouvertures qui déclenchent la profonde curiosité, l'adhésion, ou même la hâte d'une lecture, souvent de longue haleine. Quel lecteur, avisé ou non, ne s'est pas surpris à tourner la première page après l'avoir lue, dans une librairie, devant un étalage de bouquiniste, ou même, et tout simplement, debout, face à une connaissance à laquelle le roman appartient, et à laquelle, ce même lecteur vient de le prendre des mains, tant l'envoûtement de la première phrase aura été captivant ?

A cause d'abord de cette magie qui fait que

" Le cercle de notre univers quotidien, s'est brisé, et par cette brèche se révèle la multitude des autres univers. Mondes inconnus lointains ou proches, mais dont la vision romanesque nous suggère des faces inconnues. Êtres faits de la même substance que nous, pris dans le même tissu de l'espace et du temps, et qui, par une série d'analogies, de ressemblances et de transpositions, amplifient soudain le champ de notre humanité. " (P.A. LESORT, 1960 : 657).

Mais aussi et ensuite parce que les lecteurs, instinctivement, intuitivement, comprennent qu'ils ont affaire à un moment privilégié de communication, qui tend à créer une atmosphère où, eux et les auteurs, communient sans que personne ne soit redevable à l'autre de quoi que ce soit. Sans les pousser à l'effraction, - si ce n'est ouvrir un livre à la première page – les auteurs attirent de manière fulgurante leurs lecteurs pour ne plus les lâcher, l'espace d'une lecture, ou l'espace d'une vie. C'est selon. Car comme le dit Umberto Eco :

"Après avoir reçu une séquence de signes, notre mode d'agir dans le monde en est changé, pour un temps ou à jamais." (U. ECO, 1985 :55).

Cette citation d'Umberto Eco s'applique à la phrase d'ouverture plus qu'à toute autre séquence de signes, étant la séquence initiatrice dans les deux acceptions du terme : initiatrice parce qu'elle commence l'œuvre, et initiatrice en ce sens qu'elle relève d'un monde mystérieux, caché, secret ou difficile.

Les ouvertures de romans semblent dotées d'une voracité insatiable, à l'égale des mythiques plantes carnivores, capables, dit-on, de faire disparaître un être, instantanément, dans un luminescent engouffrement. Quiconque y goûte, y succombe, et se voit absorbé au détour de la première phrase qui campe un monde. Elles font fonction de la mythique ouverture des contes " *Il était une fois* ", et transforment, en enfants, aux yeux

émervillés, écarquillés d'étonnement, n'importent quels lecteurs, y compris ceux avisés ou blasés. Sans qu'ils ne soient nécessairement de fées ou fantastiques, ces mondes, miraculeusement et instantanément dressés à l'instar d'un décor de théâtre, fonctionnent très vite, à plein, et s'embrayent en douceur sur la réalité. Sans à coup, les lecteurs ou les auditeurs, passent du monde sensible à celui de la fiction, sans qu'ils n'y prêtent vraiment attention. Et le premier s'efface devant le second, par le seul miracle de la force de l'expression et de ses artifices qui supplantent tous les autres.

De même que les critiques ont souvent répété ces propos de Julien Gracq, devenus une référence:

"A chaque tournant du livre, un autre livre, possible et même souvent probable, a été rejeté au néant. Un livre sensiblement différent, non seulement dans ceci de superficiel qu'est son intrigue, mais dans ceci de fondamental qu'est son registre, son timbre, sa tonalité. Et ces livres dissipés à mesure, rejetés par millions aux limbes de la littérature [...] comptent, ils n'ont pas disparu tout entiers" (J. GRACQ, 1967 : 27-28).

Mais avant même les premiers tournants des livres, déjà sont advenues leurs ouvertures, avec toutes les alchimies verbales qui les caractérisent et qui leur permettent, d'une part, de jaillir du néant, ou de l'étendue linguistique et conceptuelle qui constitue une forme de fond commun où le psychologique, le social, le culturel et surtout le cheminement intellectuel et de formation interviennent, et, de l'autre, de faire que toutes les autres phrases des œuvres s'inscrivent à leurs suites.

S'agissant de Rachid Boudjedra, l'enfant terrible de la littérature algérienne, l'enjeu de la phrase d'ouverture n'en devient que plus crucial et la stratégie de l'écriture encore plus originale. Traiter des ouvertures de tous les romans de l'auteur déborderait de beaucoup les préoccupations et l'étendue d'un article écrit pour une revue, l'espace imparti n'excédant pas quelques pages, l'option sélective s'impose et elle est d'autant plus difficile, toutes les œuvres romanesques de Rachid Boudjedra sont des moments majeurs et marquants le court cheminement de la littérature maghrébine d'expression française. Mais l'une des ouvertures les plus originales demeurera sans doute celle des " 1001 années de la nostalgie " où le talent de l'auteur atteint les sommets, de la maturité artistique et intellectuelle, de la maîtrise de l'écriture. Car il a fait sortir la littérature maghrébine d'expression française des sentiers battus de la chronique pour la précipiter dans une forme incitative à la réflexion aussi bien

métaphysique qu'esthétique, exploratrice de l'impossible et de l'infini. L'écriture s'épanouit et illustre avec vigueur l'opacité du texte littéraire et sa dimension inépuisable tant affirmée par la critique moderne. Cette écriture qui se désintéresse du fait et de l'acte pour partir, en de vastes vagues concentriques à la conquête des chants les plus poétiques et des champs les plus vastes sémantiquement, non superposables, à ceux habituels de l'entendement. Le verbe, débarrassé des fantaisies de la fonction uniquement expressive, prend son envol vers les cimes de l'engendrement textuel fécond et, sans concession aucune, dit l'indécidabilité thématique. Et ce, dès la phrase d'ouverture, comme en témoigne celle des "1001 années de la nostalgie".

" S.N.P. Mohamed était tellement méfiant qu'il s'était toujours arrangé pour ne pas laisser trainer son ombre derrière lui, quelle que soit la position du soleil, quelle que soit l'heure. "(R.Boudjedra, 1979:9).

Dès cette phrase d'ouverture, Rachid Boudjedra s'affirme en tant qu'écrivain d'une génération nouvelle : il n'en a que faire des préjugés, ni à ménager des susceptibilités et encore moins de précautions à prendre face à une quelconque philosophie.

L'imaginaire, affranchi, s'affranchit encore plus dans ces mots juxtaposés à la seule fin d'un engendrement textuel, où la créativité demeure l'unique préoccupation pour une sémantique inédite créant son propre espace, son dire spécifique, et sa liberté entière, autotélique.

S.N.P., sans nom patronymique, Mohamed, sans doute le prénom le plus usité, le plus répandu dans la civilisation arabo musulmane, à tel point qu'il fonde celui qui le porte dans l'anonymat le plus vaste, coupant tout lien avec une quelconque généalogie étouffante, endiguante, restrictive, même valorisante en faisant remonter la filiation à un aïeul glorieux, à la réputation de bravoure retentissante. Et de ce fait, S.N.P. Mohamed n'est arrimé à rien d'autre qu'à lui-même et à sa méfiance allant au-delà de toute mesure. Pas de terrain et de terreau connus où la redondance sémantique et les représentations familières ont cours, aucune référence à un schème sémantico-culturel et participant de l'encyclopédie générale des présupposés implicites sur lesquels se construisent les repères narratifs constitutifs d'une vision du monde collective, garante d'une socialisation du récit.

S.N.P. Mohamed, à découvert par cette absence d'ascendance, sans protection à qui s'adosser, dans une société par essence tribale et ayant le clanisme comme premier crédo, n'a d'autre choix que d'être extrêmement

méfiant, à tel point qu'il n'a jamais laissé trainer son ombre derrière lui. L'ombre faisant spontanément penser à l'intrigue lâche et assassine qui a prévalu pendant des siècles dans ces contrées aux configurations de phratries intrigantes et aux tribulations continues de luttes intestines pour le pouvoir. Et où, généralement, les auteurs des dépôts et autres éliminations physiques échappent à toute identification, donc soustraits aux condamnations et restent impunis. A l'ombre protectrice des nouveaux patriarches nouvellement promus à tous les pouvoirs. Et comme si tous ces actes étaient perpétrés par des ombres. L'ombre faisant aussi penser au soleil, astre souverain et roi dans ce désert bénéficiant d'un ensoleillement exceptionnel et durable.

Cette phrase d'ouverture représente la première salve de tirs, qui, souvent, décide de l'avenir de la bataille, le texte en étant une, à livrer, laborieusement, d'abord contre les mots et leurs pouvoirs, contre les inerties sémantiques et les représentations mécanistes et redondantes, envers les résistances conservatrices, frileuses et ennemies de toute innovation. Celle des " 1001 années de la nostalgie " en constitue un archétype de créativité. Mise en relation avec la suite du texte, elle illustre bien ce seuil qui, brutalement, mais artistiquement, ouvre sur un monde de fiction où, la métaphore, le fantastique, le fantasme, le délire, l'onirisme, sont omniprésents, la prospection spéculative remonte loin dans l'histoire, les remparts de la mystérieuse et exotique Manama sont vite franchis, ainsi que des siècles d'histoire et d'événements. Rien ne résiste à cette phrase d'ouverture, pas même le fait que :

"(...) tout leur [les gens de Manama] échappait tant les objets étaient poreux, fragiles, comme recouverts de glaise, à cause de cette poussière insidieuse qui se déposait sur tout et dans tout, de telle manière que personne, de mémoire d'homme, n'avait pu évaluer l'épaisseur réelle d'un instrument, d'un ustensile ou d'un corps."(R.Boudjedra, 1979 : 9-10).

Armé de cette phrase d'ouverture, le lecteur peut sonder cette " poussière insidieuse ", car mis au courant, déjà, que le texte jouit d'une opacité et d'une autotélicité hors du commun. Pour preuve, les pouvoirs paranormaux dont est doué S.N.P. Mohamed.

Laquelle phrase d'ouverture ponctue énergiquement la rencontre de deux espaces, sémantiques, sémiotiques, linguistiques, l'un fini, rationnel, réel, celui qui précède la lecture et l'autre infini, tortueux, discursif, submergeant, celui de lecture. Et l'on est tout de suite reconnaissant à S.N.P. Mohamed, le héros, le personnage génial, détenteur d'une inflation

de savoirs, derrière lequel se profile l'aisance de l'écriture, dans l'écriture. L'activité scripturale est souverainement libre. D'une teneur évanescence, et d'une densité créative incomparable, la phrase d'ouverture des " *1001 années de la nostalgie* " exclut l'ombre, et n'en devient ainsi que plus lumineuse. L'œuvre date de 1979, alors même que la littérature maghrébine d'expression française était en friche, car elle avait le souci de la chronique, et par là, se cantonnait dans la référence immédiate, explicite et sans grande originalité.

Sans doute les yeux fixés sur un horizon littéraire lointain, Rachid Boudjedra brise le discours séculaire, fait de redites exprimées au plus près de la plate réalité, opère l'ensevelissement de ces ossuaires de l'écriture statique, et confronte l'esprit à l'infini de l'indicible. Se détournant du terne spectacle du monde, il élève l'écriture à sa véritable vocation, celle de créer les harmoniques les plus délicats, les plus subtils, loin du monde sensible immédiatement identifiable sans effort intellectuel.

S.N.P. Mohamed est doté de facultés intellectuelles supérieures, offertes par l'écriture généreuse de son auteur, préoccupé par des significations esthétiques, les seules aptes à susciter un intérêt tout aussi esthétique. Un intérêt résolu, une véritable extase, un souci de l'étrange et de l'inexplicable, du surnaturel, seules joies véritables que procurent les échappées originales et créatives, aux antipodes du ressassement du commun. Quand la phrase d'ouverture commence par l'apothéose, les caractéristiques de méfiance de S.N.P. Mohamed en sont certainement une, un authentique rendez-vous avec l'originalité est fixé et le ton de cette même phrase rehausse le texte d'une esthétique ambitieuse. Plus aucune régression n'est possible. Pas plus qu'une quelconque concession vis-à-vis de l'écriture. Un tel degré de méfiance du personnage ne peut s'expliquer que par une défiance affirmée et consciente de l'auteur envers la redondance lassante et habituelle de l'écriture statistiquement dominante.

Cette phrase d'ouverture est un véritable acte de protestation contre ce type de littérature. L'alchimie du verbe fait que toute l'œuvre semble contenue dans cette amorce du texte. Bien entendu, cette vaste œuvre, d'abord de la créativité, Rachid Boudjedra, ne l'enferme pas dans le seul personnage, fascinant à souhait, de S.N.P. Mohamed, même si ce dernier en constitue le héros incontesté, et d'une envergure telle qu'il en représente la dimension essentielle. La créativité, l'originalité, le fantastique même, font que S.N.P. Mohamed est l'ainé d'une phratrie de dix huit frères et sœurs, tous jumeaux, et nés par paires de garçon et fille...

Ecrire une telle phrase d'ouverture relève véritablement de la prédation, étant une forme de bondissement esthétique et d'écriture devant lequel nul lecteur avisé ne peut rester insensible. Et la lecture de toute l'œuvre en est assurée pleinement et en toute inquiétude. Osons donner à S.N.P. Mohamed le statut très disputé de doyen des personnages de Rachid Boudjedra et gageons qu'il aura la vie longue.

Bibliographie

- BOUDJEDRA, Rachid : *Les 1001 années de la nostalgie*, Paris, Denoël, 1979.
- ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion, 1969.
- ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- GRACQ, Julien, *Lettrines*, Paris, Corti, 1967.
- LESORT, Paul- André, « Le Lecteur de roman », in *Esprit*, avril 1960.

Compte rendu de Jean Ehret, «Spiritualität als interaktives Beziehungsgeschehen von Gott, Welt und Ich»¹

Marc-Mathieu Munch

Professeur émérite, France.

Fondateur de la théorie de "l'effet de vie".

Email: munchmarc@orange.fr

Dans un article récent qui fera date Jean Ehret propose une définition de la spiritualité capable de donner un élan efficace à ce qui est aujourd'hui l'urgence majeure de l'humanité, son «vivre ensemble».

Cette urgence peut se définir en termes clairs. Jusqu'à présent les groupes humains ont tous eu conscience du fait que l'invention de la vie a créé un fait sublime ambigu. Il unit d'une manière incompréhensible la merveille de la Vie et les souffrances du Mal.

D'un côté nous avons la beauté du papillon, l'auto-réparation du vivant, l'adaptation à l'environnement, les illuminations de l'amour et de l'amitié et cet embryon de conscience du monde et de soi qui réussit à mettre du sens au moins dans un certain nombre de choses et de phénomènes. D'un autre côté, nous avons les guerres, l'instinct de domination, la haine, les souffrances psychiques, psychologiques et physiques, l'échec, la maladie, la mort et l'ignorance des raisons de cette union sublime et terrible.

Or en regardant de plus près l'évolution parallèle des cultures ou des *Weltanschauungen*, on s'aperçoit qu'elle est faite de solutions variées dues à des séries de contingences et de hasards complexes. Depuis l'apparition des sépultures, des rites, des symboles et, plus généralement, des mœurs et des lois, on a vu naître une série de solutions qui ne sont que partiellement efficaces et en opposition les unes aux autres.

Point n'est ici besoin de rappeler l'immense travail des archéologues et des historiens. Il y a les solutions des chasseurs-cueilleurs, des premiers sédentaires, des mythes, des religions, des idéologies, des guerres, du marché... Elles sont toujours concurrentes. Cela est une certitude tout à la fois historique et quotidienne, c'est-à-dire universelle. Elle repose sur le fait que toute invention humaine – je pense par exemple aux sacrifices

humains rituels - est toujours conçue à partir d'une combinaison nécessaire de faits, d'interprétations et de passions qui s'imposent à un moment donné.

Tel est le contexte historique dans lequel Jean Ehret nous propose une définition de la spiritualité. Elle est, dit-il, un phénomène interactif reliant un Absolu, le monde et le moi. Il se fonde d'abord sur le fait que les humains sont nécessairement des êtres de relation. Ils le sont non seulement par la famille, la langue, l'histoire, la géographie... mais aussi par l'interrogation qu'ils portent sur le Tout, sur l'Origine, sur les Fins dernières.

Les trois notions du moi, du monde et de Dieu ne peuvent donc se déduire abstraitement parce qu'elles doivent rester ouvertes à de nouvelles connaissances. Le monde est connu par des sciences et par des techniques en évolution. Les médias et les langues comme les tabous et les arts évoluent constamment. C'est, en somme, tout l'ensemble de la culture qui évolue sans cesse. L'individu y est toujours corps et esprit. Le corps est toujours lié au plaisir et à la souffrance.

Le moi est une notion complexe et mystérieuse qui se dépasse elle-même dans la quête d'une transcendance prenant la forme d'un acte de foi vécu dans l'immanence.

Ainsi la spiritualité est-elle un phénomène, un processus interactif dans lequel Dieu, le monde et le moi inter-agissent. Cela signifie qu'un changement significatif dans l'un des trois pôles du système entraîne des changements dans les autres pôles. Jean Ehret nous en donne trois exemples, la puberté, le divorce, la conversion. Ils sont tous trois ouverts à de nouvelles dispositions ; ils impliquent une conscience et un but.

D'un côté, en effet, Dieu, le monde et le moi sont toujours dans un type donné de rapports. De l'autre la libre disposition concerne aussi les formes et le processus en tant que tel. Pour finir la spiritualité se définit comme une aptitude fondamentale de l'être humain.

Or trois facteurs constitutifs permettent de mieux comprendre l'ensemble du système. Les représentations que l'on se fait des choses ne sont pas seulement sens ou concept mais aussi forme selon nos différentes facultés. Ce sont des nœuds, mieux des présences recevant une ou plusieurs configurations.

C'est ainsi que l'être humain se construit une représentation du réel, représentation dans laquelle il se situe, où il vit et qui est faite d'une ou de

plusieurs constellations. L'être humain peut ainsi se choisir un style de vie et un but par exemple en adhérant à une communauté religieuse ou en la modifiant.

La spiritualité est donc un faire humain à la fois réceptif et créatif. L'être humain en est responsable et surtout lorsque des formes de spiritualité cherchent à s'imposer. Il n'y a pas de rapport à Dieu sans action humaine. Il n'y a pas de raison humaine sans justification. La responsabilité concerne donc non seulement le moi et le monde mais aussi le domaine de la transcendance dans la mesure où elle peut être mise en examen et argumentée. Il y a un rapport entre l'éthique et la spiritualité comme entre l'éthique et l'esthétique.

Jean Ehret s'interroge enfin sur la portée de cette notion de spiritualité. Elle ne s'élève ni contre un auteur, ni contre une école ; elle est née d'un besoin d'intégration, de respect et de fidélité à la contingence humaine et aussi à la foi chrétienne. Sa base esthétique, c'est-à-dire les notions de présence et de dynamisme permettent d'intégrer différentes disciplines ; son dynamisme constructif permet un certain pluralisme anthropologique et il y reste, enfin, assez d'espace pour la libre action de Dieu si l'on définit l'Absolu en tant que « Dieu ». De plus, elle permet la description des spiritualités. C'est un processus permettant d'un côté d'en décrire les éléments en un point donné du devenir et, d'un autre côté, d'en suivre les évolutions.

La religion et l'art sont des domaines dont la spécificité a été reconnue par la Modernité. Celle de l'art consiste à créer chez un récepteur la présence d'un monde fictif. Or la présence ne se crée pas seulement par l'art, mais aussi en religion par exemple grâce à l'art sacré, la liturgie, la Bible.

Enfin la notion de spiritualité jette sa lumière sur le fait que beaucoup de modernes se détournent de la religion au profit d'autres spiritualités. Cela s'explique du fait que les Églises peinent à faire rayonner la spiritualité dans le monde moderne. Cela s'explique aussi par la difficile intégration d'un Dieu personnel et tout puissant dans ce même monde si dense à la suite de nos connaissances scientifiques ou encore par l'apparition de nouvelles formes du religieux et de la spiritualité comme le bouddhisme ou du fait que tel ou tel syncrétisme peut paraître séduisant.

Quel est donc le rapport de la spiritualité et de la théologie ? On retrouve dans la théologie le principe d'unité de la spiritualité. On peut le

repérer dans les sources historiques. On peut peut-être aussi s'approcher du *verbum caro* du premier christianisme.

En conclusion Jean Ehret affirme pouvoir accepter en tant que chrétien les contingences de la Révélation s'il en admet les tensions. Il confirme que l'être humain peut et doit se montrer responsable de l'ensemble du processus de la spiritualité comme de ses aspects particuliers. Il la définit enfin comme « un processus psychique responsable qui met ensemble dans chacun des trois pôles et selon les rapports convenables les re-présentations de Dieu, du monde et du moi ».

Une telle définition de la spiritualité est présentée par l'auteur comme une hypothèse argumentée, on l'a vu, au moyen d'un certain nombre d'idées et de faits qui semblent aujourd'hui, fanatismes et volonté de pouvoir mis à part, largement répandues dans la pensée mondiale.

Mais ce qui m'a surtout fasciné dans cette réflexion, ce sont les perspectives qu'elle ouvre à l'urgence de notre « vivre ensemble ». En tant que découvreur de l'invariant de l'art qui permet une définition de l'art encerclant ce que j'ai nommé le pluriel du beau à l'intérieur d'un singulier de l'art, j'ai eu l'intuition très forte que la définition de Jean Ehret pourrait bien être un invariant de l'espèce *homo sapiens* encerclant le pluriel des *Weltanschauungen*. Et que cela pourrait être prouvé par une comparaison mondiale systématique – qui n'a jamais été faite – et en commun de toutes les conceptions du monde pour y trouver enfin une anthropologie générale suffisamment convaincante pour que les peuples exigent des États souverains un projet de vivre ensemble perpétuel.

Références:

1 In Sebastian Kiesig, Marco Kühnlein (Hg.), *Anthropologie und Spiritualität für das 21. Jahrhundert. Festschrift für Erwin Möde*, Verlag Friedrich Pustet, Regensburg, 2019, pp. 187-201.

*Sur un piano de paille. Variations Goldberg avec cri Michèle
Finck (Arfuyen, Paris, 2020)*

*Marie-Antoinette Bissay
Professeure à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour
Email: marieantoinett.bissay@neuf.fr*

Le poème liminaire s'ouvre ainsi : **La Caresse Sait**¹. La disposition typographique souligne la présence programmatique de ces trois mots en les décrochant du reste du texte et en utilisant le caractère gras. La construction absolue du verbe englobe l'universalité du savoir, la maîtrise pleine de cette connaissance totale. Pourtant, le recueil tout en entier livre les objets de ce savoir comme si ces trois mots s'imposaient telles les clefs de l'œuvre servant, avec une extrême sensualité, à l'ouvrir, à l'explorer, à la comprendre, à la lire, à la vivre au rythme de la voix poétique et de ses propres émotions.

La Caresse Sait car c'est celle qui donne la vie, l'amour. Elle se double de la puissance de la mer pour assurer cette montée de la vie et de son explosion :

Nager la brasse
Faire le geste qui ouvre
Caresse profonde qui part des pieds
Et se prolonge le long de la colonne vertébrale
Jusqu'au sommet du crâne
Le bleu coule sur les épaules comme un baume
Le corps défait un à un ses nœuds
Dans la lumière amniotique du large (71)

¹ Michèle Finck, *Sur un piano de paille. Variations Goldberg avec cri*, Paris, Arfuyen, 2020, p. 9. Les références aux poèmes seront notées désormais après les vers cités ; le numéro de la page entre parenthèses.

La Caresse Sait car c'est celle qui écrit, qui dicte les mots de la vie, de la mort, des émotions venues du plus profond de soi. Elle côtoie ainsi la langue – plus précisément «les trois langues» (89) apprises dès l'enfance – afin de donner le Verbe exact. **La Caresse Sait** car c'est celle qui parvient à poser les couleurs adéquates, « qui prend tout à coup forme extrême » (31), qui réussit à faire « basculer soudain corps et âme de *l'autre côté* : dans le dessin. » (31-32). **La Caresse Sait** car c'est celle qui enregistre dans sa propre mémoire les douleurs, qui rappelle la blessure, qui résonne avec « *Kasser* » : la jambe en plâtre, la maladie du père, la souffrance, la peur, l'angoisse face à la mort sont contenues en elle malgré la « sensation confuse que ce nom « *gold* » condense l'essence de toute musique : la promesse d'un peu d'or, tremblant entre les brins de paille, sur la face nord de la vie. » (33). C'est ainsi qu'apparaît le besoin d'« apprivoiser cassure par caresse » (12) car la caresse apaise, panse, cautérise le mal pour redonner force et vie, adoucit, sauve et donne « **Grâce** » (11) également. **La Caresse Sait** car c'est celle de la musique et de la poésie qui berce et élève, qui donne alternativement et irréversiblement la vie et la mort. Cette mort n'est pas seulement celle qui marque la fin de l'être vivant et qui l'envoie, parfois, dans une finitude irrémédiable, cette mort constitue « l'autre face de la mort / Sa face terrestre » (10). La mort se trouve donc magnifiée d'une force et d'une amplitude lui permettant de prolonger la vie en dehors d'elle-même, dans une mort vivante où les notes, les sons, les mots résonnent encore par-delà un chant pris dans le temps réel de la durée humaine. Toute la fragile beauté du « peu de paille » est dépassée et parvient à exister sur le piano imaginaire, sur le piano construit, sur le piano rêvé, sur le piano des amours, sur le piano paternel, sur le « piano d'enfant » (12) qu'est ce « piano de paille » sur lequel se joue « la mélodie de *l'Aria des Variations Goldberg* » (12) pour devenir la musique dans sa plus grande totalité, à la fois musique universelle et musique intime.

La Caresse Sait tout ce qu'est la musique : « *une proposition* », « *lecture du monde* », « *mathématique* », « *l'harmonie sonore / [qui] exprime l'harmonie du corps et de l'âme / Du monde et du ciel étoilé* » (15). La musique guérit l'être tout entier de ses maux les plus divers, « *la musique empêche de tomber* » (26), la musique et les *Variations Goldberg* notamment aident à lutter contre les crises d'insomnie, font rayonner les nuits dans une lumière apaisée et apaisante permettant plus les envolées libératrices et légères que les questionnements cauchemardesques et stériles. La musique est celle qui marque le lien entre le père et l'enfant,

filles. Pourtant, les rapports ne sont pas simples : l'enfant se sent rejetée au rôle second car le père écrit sans cesse au frère mort, à ce demi-frère qui nourrit autant les souvenirs et le cœur que les mots. Ce frère est non sans une certaine surprise Georg Trakl ; l'enfant doit apprendre sa langue, le vivre dans sa langue afin de comprendre le frère et de ne pas perdre le père, de continuer à vivre dans une relation étroite de partage de mots et de musique, relation somme toute remplie d'amour d'une très grande pudeur. Comme **La Caresse** est, comme **La Caresse sait**, la musique capture, prend, emporte celle qui sait l'écouter, celle qui sait la comprendre, celle qui la fait partie intégrante et nécessaire de sa vie. Michèle Finck déclare alors :

Préférer tout de suite, plutôt que de me représenter soit disant quelque chose, me laisser prendre par le grand corps organique de la musique. Être traversée d'un coup par les sons, creusée profondément par eux et transportée au plus près du noyau sonore central. (25)

La Caresse Sait que la musique occupe une position centrale dans le recueil car c'est elle qui déclenche et stimule l'écriture de ce recueil : « Cet inconnu qui te caresse par la musique / Ne le saura jamais : tu lui dois. La force / De commencer le livre. Que tu portes en toi. » (125) La musique apparaît dès le titre par la mention de l'instrument « piano » et par la référence, dans le sous-titre, à une œuvre musicale « Variations Goldberg ». A été dit au père : « *La musique me caresse.* » (25) Pour rendre compte de toutes ces sensations et émotions, de tous ses liens avec la musique, Michèle Finck l'installe également dans des formes poétiques à la fois précises et diverses. Le rythme étant plus que nécessité, le poète joue alors des répétitions, des enjambements, rejets et contre-rejets, des échos sonores (allitérations et assonances), des espaces blancs, des doubles niveaux de lecture entre le caractère gras et le caractère normal, au sein d'un même texte pour faire musique et pour donner espace de libération et d'expression à la musique. Le poète intitule ses textes en référence à l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, *Variations Goldberg*, *Variation* au nombre de 30, 31 si l'on ajoute séparément le poème *Variation 30 bis*. En musique, le substantif « variation » « désigne une modification d'un thème et, au pluriel, une composition où un même thème est repris avec des

modifications et des enrichissements successifs. »¹ Michèle Finck joue sur les deux cas du nombre : dans le titre du recueil, elle emploie ce terme au pluriel reprenant ainsi le titre de l'œuvre pour clavecin composée par Bach et dans le titre de ses poèmes, l'auteur utilise ce mot au singulier pour montrer la particularité de chaque « Variation » travaillant un thème propre, avec sa musique, sa mélodie, son écriture poétique sans pour autant se priver de reprendre des thèmes déjà étudiés afin de les approfondir, de les compléter. Chaque « Variation » se double d'un « Cri » : ce poème prolonge le thème abordé dans le premier texte, l'approfondit, le complète, le synthétise dans une forme parfois plus courte. Une progression particulière se lit dans le recueil. En effet, le poème « Aria » et « Aria da capo » en hommage à Yves Bonnefoy encadrent, entre le début et la fin du livre, tous les autres. Les huit premières « Variations » sont consacrées quasi-exclusivement aux souvenirs d'enfance liés au père, à la mère, à la rencontre de la musique et des livres, au rapport à la langue ou plus exactement aux langues. La « Variation » 9 semble jouer le rôle de premier pivot : ce texte est dédié à Glenn Gould, compositeur qui révèle ou fait redécouvrir l'œuvre de Bach à Michèle Finck et qui révèle un des buts de la musique : « Musique : / Pour / Naître. » (59). Cette avancée est marquée par la métamorphose de la voix poétique qui se sent maintenant prête à être elle-même avec « Délivrance. Liberté / D'écrire. » (60). La « Variation » 10 devient synonyme de liberté et joue de l'écriture verticale en caractère gras et de l'écriture horizontale en caractère normal ; dans les deux cas, nous lisons : « La caresse laisse libre d'être autre » (61). Les « Variations » 11 à 17 concernent plus, semble-t-il, la vie d'adulte avec l'amant, son amour et la rupture. La « Variation » 18 apparaît alors comme le second pivot de l'œuvre : c'est une autre version de l'œuvre de Bach, interprétée cette fois par Murray Perahia « qui ouvre tout à coup un nouveau / Monde dans le corps sonore des *Variations Goldberg*. » (105). Ce second mouvement relance l'œuvre en l'orientant encore plus précisément et plus profondément dans son rapport avec les autres arts :

La moindre croche n'est-elle pas sous tes doigts
Comme ce papillon dont le plus intime battement d'ailes

¹ Alain Rey, *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Paris, Le Robert, 1992, 1995, p. 2216.

Apporte paix jusque de l'autre côté du monde ?
Et dans certaines strates souterraines de l'œuvre
Une telle douceur insoupçonnée avant toi.
Le corps qui l'écoute en tremble longtemps
Après que les dernières notes caressées se sont tues. (106)

La voix poétique, en plus de se sentir libérée, connaît, par les caresses des notes, par l'effet provoqué dans son être tout entier, une émancipation esthétique qui lui permet de trouver sa propre écriture, sa propre musique afin de dire, d'écrire, de chanter le monde dans son universalité et dans sa totalité. Tout un vocabulaire musical suffisamment explicite parcourt également les poèmes : dans les titres « Variation » mais encore « Aria » (9) ou « Aria da capo » (171), dans le corps des textes comme « piano », (9 ; 74), « musique » (9 ; 58), « clavier », (12 ; 74), « attaque du piano » (12), « voûte d'ouverture » (12, « sons » (13 ; 59), « chansons » (13) pour ne citer que ces quelques exemples. Michèle Finck alterne également entre le poème en prose et le poème en vers, le poème-carnet intitulé VARIATION 27. CARNET DE LUMIÈRE (147) qui ressemble à une forme abrégée de journal, le poème rendant hommage tant à des musiciens – Bach (15), Glenn Gould (51, 57, 58), Mahler (52), Alexandre Scriabine (74), Francis Poulenc (74), Henry Purcell (87), Murray Perahia (105), Luigi Nono (108), Tatiana Nikolaïeva (153), Wanda Landowska (159) –, à des peintres – Edvard Munch (14), Miró (63), Velasquez (122), Bacon (122) –, à des sculpteurs – Rodin (62), Marino Marini (64) qui « fait crier le bronze » (64), Julio Gonzales (149) –, à des réalisateurs – Ingmar Bergman (135) –, qu'à des poètes – Yves Bonnefoy (9 et 171), Marina Tsvétaïeva (161), Sylvia Plath (161), Alejandra Pizarnik (161), Amelia Rosselli (161) –, pour montrer les divers supports dans lesquels la Musique du Monde et de la Vie peut installer l'expression de son harmonie et l'ordre du nombre. La musique ramène aussi les échos du passé et donne lieu à des références autobiographiques diverses et discrètes liées au père, à l'enfance, à la mère, à la mort du père, à l'amant et à la séparation, à la rencontre des prostituées en Italie sur la *Piazza di Spagna* (129-132), à la visite de l'ami-peintre, Farhad Ostovani 153-154), à « *l'histoire de ton frère. Déporté à l'âge de 18 ans à Buchenwald* » (150).

La Caresse Sait la position centrale de la musique en tant que moteur de vie et d'expressions artistiques. Mais cette caresse musicale doit

trouver un lieu d'expression, un lieu privilégié qui l'exprime, qui l'écrit, qui la dise. C'est pour cela que la poésie recueille ce corps de musique, cette colonne vertébrale afin de lui donner chair et autre forme de vie car la poésie touche « la condition humaine » (10), dit ce qu'elle est, perce ses entrailles. L'écriture demande aussi un engagement total de l'être vivant pour advenir véritablement. C'est bien ce que défend Michèle Finck en poussant ce cri, mouvement de la conscience la plus intime et la plus profonde :

Inutile d'écrire
Si tu ne joues pas
Ta vie à chaquemot (45)

Le poème devient ainsi « *l'unique preuve* » (73) de la vie, une preuve voire une épreuve qui ne peut que se réaliser dans une forme de solitude, de repli sur soi, dans le pli intime de la conscience afin de laisser se libérer notes et sons de la musique et de les traduire en mots. Cette solitude est aussi celle de la souffrance : la blessure de l'amour rappelle une blessure plus originelle, tout au moins universelle, qui perdure et qui permet de ce fait de poursuivre l'écriture, de la relancer dans sa recherche de pansement, de vie, d'éclats de respiration. Alors, la poésie peut devenir :

cette giclée de sang
Née de la morsure de solitude
Dans la chair de langue. (...) Écrire sans cesse avec le
souvenir de la nuit
De la plus haute solitude. Couchée
Seule avec l'épieu planté
Dans mon sexe. Saignant cette
Conscience suraiguë de la solitude des chairs
Sans Dieu. (84)

La poésie est celle qui recherche au fond de soi, qui fait sortir les cris les plus sauvages, les moins articulés mais les plus vrais aussi ; elle devient « *sonde qui descend profond / Dans la solitude jusqu'au noyau infracassable / Du cri.* » (99) L'écriture lève toute caméra et permet le dévoilement absolu afin de prononcer des mots venus des profondeurs intimes d'une conscience peut-être inconsciente, afin de dire ces mots

contenus par une pudeur extrême bien qu'il ait été intensément ressenti, ici par l'amant pour son père : « Tu le filmes, ou plutôt tu le caresses. Avec l'œil délicat extralucide de ta caméra. Tu le caresses, ton père, comme jamais tu n'aurais été capable de le faire de son vivant. Tu lui parles, comme jamais tu n'avais osé lui parler. » (120) Si la nécessité d'écrire comme engagement total de vie est donnée de manière indubitable, Michèle Finck pose aussi une autre question : « *Comment vivre / Sans écrire ? Jour et nuit. Vivante ou morte.* » (114) L'écriture et sa réalisation en poésie font intrinsèquement partie de la vie du poète : il ne peut en être autrement. Cette nécessité vitale engage l'être tout entier dans un questionnement sur soi et de soi : ce questionnement sonde les abysses de l'intimité entre lumière et noirceur, réveille le passé et sa mémoire dans un temps présent afin de mieux le comprendre, de l'accepter, de le vitaliser, de panser la suppuration de la blessure qui s'écoule continuellement, révèle le réel sensible dans une écoute particulièrement sensuelle qui amène le corps à être notamment, proche de la mer pour « ne jamais perdre la mer : notre bien / Terrestre. » (142), installe, et ce dès la première de couverture entre le titre, le contenu des termes musicaux, la peinture, *Détail du piano de Michèle Finck peint par Laury Aime* (1994), – l'auteur de la peinture fait aussi un lien avec l'art photographique et cinématographique car il est lui-même photographe et auteur, scénariste, réalisateur connu également sous le nom de Laury Granier – un entrelacs des arts poétiques, musicaux, visuels afin de faire entendre leurs accords profonds, leur harmonie esthétique. La lecture verticale de la VARIATION 26 sous-titrée GICLÉE, « **Que / Cherche / La / Caresse ? – Être** » (145) et le dernier vers du poème, « Poésie musique : Giclée. De vie. » (145) résument parfaitement le rapport fusionnel des arts – la giclée pouvant faire penser à celle de la peinture – que Michèle Finck a voulu donner dans son recueil tant par le jeu savant et finement intelligent des mots, par le travail sur les différentes dispositions typographiques de ses textes qui rappellent le mouvement du pinceau, du crayon voire de la caméra, par les différentes références explicites à ces domaines artistiques, par la force libératrice de la musique, par l'aboutissement que donne le Verbe poétique. Et ce rapport fusionnel entre poésie, musique, arts visuels (peinture et cinéma) ne peut que réussir car il est directement lié à la Vie, tant dans son impulsion d'émergence que dans son aboutissement, car il n'est pas seulement dû à une volonté créatrice intellectuelle dans la mesure où il est consubstantiel à l'être vivant, au corps-esprit-cerveau du poète, à Michèle Finck même.

Le recueil de Michèle Finck, *Sur un piano de paille. Variations Goldberg avec cri*, s'ouvre sur un poème à Yves Bonnefoy, ami mort, maître mort, poète mort cher à l'auteur. Ce poème est intitulé ARIA. PIERRE POUR UN TOMBEAU. Le recueil se ferme sur le même poème, cette fois intitulé, ARIA DA CAPO. PIERRE POUR UN TOMBEAU. Les mots du texte sont les mêmes, la force du poème, en plus de demeurer, s'est accentuée car oui, la « musique » « enceinte de poésie » (9 et 171) a bien donné Vie, redonné Vie également à ce grand poète dans la mesure où cette fois son prénom en acrostiche est souligné par le caractère gras dans le poème final, prénom dans lequel se fait entendre à celui qui le veut l'écho même de la vie, peut-être éternelle car la poésie a bien ce don et cette force d'éternité de caresser la Vie, d'offrir la Caresse de la Vie en la faisant frissonner, tel un effet de vie, dans chaque lecteur. Michèle Finck déploie ainsi, tout au long de son recueil, des pages telles des partitions dont l'architecture suit un ordre aussi strict et rigoureux que peuvent l'être les *Variations Goldberg* pour démêler les vicissitudes intimes et universelles d'une forme de chaos, pour offrir, après avoir jeté un regard impitoyable et poignant sur la vie et ses émotions, la connaissance de la Caresse, son savoir des mots, du crayon, des notes, de la caméra, de la mer, du monde, de la lumière, de la Vie.

Le Travail photographique de Jean-Jacques Gonzales Jérôme Thélot

Marie-Antoinette Bissay

Professeure à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

Email: marieantoinett.bissay@neuf.fr

Avant de parler du travail photographique de Jean-Jacques Gonzales, de son art de la photographie, arrêtons-nous quelques instants sur l'œuvre même de Jérôme Thélot, sur son essai, une autre œuvre d'art qui précède *La fiction d'un éblouissant rail continu, journal photographique* de Jean-Jacques Gonzales.

Avec justesse, finesse, délicatesse et une intelligence toute sensible, Jérôme Thélot présente dans ce très bel ouvrage édité à *L'Atelier contemporain* en mars 2020, les photographies et le travail de Jean-Jacques Gonzales, né en 1950 à Oran. Ce dernier enseigne la philosophie durant plusieurs années et publie actuellement des ouvrages de philosophie et d'esthétique des œuvres d'art. Il ne se détache pas de cette orientation dans son activité de photographe débutée en amateur pour devenir ensuite une nécessité fondamentale de sa vie et de son être. Écriture (essais, romans) et photographies portent en elles les questions de l'exil, de la trace, de l'absence, de la présence au réel sensible également. Jérôme Thélot parvient à lier, avec une fluidité particulière, une analyse pointue et dense des photographies et une réflexion esthétique et philosophique sur le travail du photographe. Les deux sont parfaitement entrelacées sans coupure aucune dans le discours. Le lecteur assiste quasi réellement – sans trop de difficultés pour ne pas se sentir hors de cette réalité – à un spectacle vivant commentant avec passion les différents clichés. La voix que le lecteur croit entendre de Jérôme Thélot – est-ce vraiment une illusion ? – l'entraîne au cœur des photographies aux sens propre et figuré du terme comme s'il vivait un véritable voyage tout en restant assis, seul à la table de son bureau. Et, là, le lecteur est emporté de tout son corps-esprit-cerveau par les photographies – il lui semble les vivre et assister à la prise de vue puis au travail de retouches et de reconstructions dans l'atelier – et par le texte bouleversant de Jérôme Thélot. Le lecteur est alors envahi par plusieurs émotions : la sienne propre, celle de la photographie et de l'homme ayant

capté le réel sensible et celle des mots du critique écrits avec sa charge émotionnelle. Photographies et texte quoique de deux auteurs différents se rejoignent et imprègnent le lecteur en lui laissant des marques indélébiles car les mots lus, les prises de vue lui servent désormais de guide dans son approche personnelle du monde. Ces émotions premières et brutes s'estompent après une phase de décantation et de réflexion : le lecteur sera à nouveau seul devant le monde mais véritablement nourri par ces deux artistes. Et, c'est bien la force des mots de Jérôme Thélot ajoutée à celle des photographies qui parvient à faire naître cet « effet de vie », à ébranler durablement le lecteur tant dans sa part intellectuelle qu'émotionnelle, celle d'un être vivant sensible au Beau.

Dès les premières pages, Jérôme Thélot annonce, en toute humilité, son dense projet d'étude :

Or cette tension se marque dans l'art particulier, double lui aussi, qui est ici conduit. D'abord le photographe accueille *ce qui est*, fait droit spontanément aux phénomènes : c'est avec fraîcheur, et à l'improviste, qu'il s'est arrêté, requis, sur le chemin des tournesols, devant les bottes de foin, qu'il s'est émerveillé des escaliers montant du sol, qu'il a trouvé fascinante l'épaisseur du bois de brume au bout du champ, parce qu'il use de son appareil comme d'un organe ingénu qui a pour faculté, en alerte, de se laisser surprendre, de savoir recueillir ce qui surgit et qui va disparaître, selon les hasards du temps et les occasions du monde. Mais ensuite, à cet art premier de l'étonnement, de la perception naïve et disponible, s'en ajoute un autre tout contraire, qui vient après la prise de vue et qui s'exerce non plus sur le motif mais au laboratoire, un autre art alors second, très appliqué celui-ci, conscient de ses moyens autant que patient, qui est l'art de *travailler* le tirage pour en transformer le rendu et conduire celui-ci à son image finale. Les deux postulations affectives de Jean-Jacques Gonzales s'expriment chacune en l'un des deux moments de son double ouvrage photographique : l'adhésion au monde coïncide avec l'instant premier de la prise de vue, le retrait ou le voilement du monde correspond au second temps du travail de retouches.¹

¹ Jérôme Thélot, *Le Travail photographique de Jean-Jacques Gonzales*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, mars 2020, p. 12.

Tout au long de son essai, le critique s'applique à montrer de quelle manière « le travail de l'atelier est un long détour, aussi scrupuleux qu'averti, pour retrouver une émotion singulière que l'objectivation de la prise de vue aura recouverte. »¹ Les horizons, les champs à perte de vue, les rues, les escaliers, les arbres, les fleurs coupées et parfois fanées, une barrière, les instants humains – une main, un morceau de robe, le profil d'un pêcheur – sont les éléments d'un réel vivant et sensible qui a fortement ému Jean-Jacques Gonzales et que Jérôme Thélot nous montre, nous lit, nous explique. La vibration ressentie par le photographe au contact de chaque élément a été pour lui une nécessité incontournable à photographier, à le capturer pour un instant. L'extirpation de l'éphémère de la vie vise à rendre à l'élément photographié son éternité quasi-universelle afin de retrouver en quelque sorte la forme immémoriale des êtres et des choses. Le travail d'atelier est également indispensable car il permet d'intervenir « après coup sur la vue réalisée par l'appareil »², d'opérer un mouvement de « retrait »³ laissant à la fois un autre travail artistique se mettre en place pour cadrer, pour recadrer, pour désécrire, pour réécrire l'émotion première, brute, pour canaliser et pour rendre plus objectif – sans jeu de mots – l'émotion vécue parfois de manière bien soudaine. La deuxième étape du travail ne doit rien enlever à la première et inversement ; Jean-Jacques Gonzales parvient, dans cette complexité artistique, à créer, à donner vie à une œuvre d'art. Le travail sur l'écriture et sur le domaine de l'affectivité est multiple car l'émotion ressentie à un instant précis est unique et circonscrite à ce dernier. La photographie la plonge, la renouvelle voire la fait revivre. Le travail sur l'image a la double tâche, et pas des moindres, de retrouver cette émotion première, et de redonner à la dernière émotion, celle vécue et travaillée dans l'atelier, toute la force de la première. Est-ce possible de faire revivre l'émotion originelle par le truchement de l'écriture et du travail photographique ? Est-ce possible de faire vivre à l'émotion, une telle résurrection ? Sans nul doute. Inconscient ou non, le photographe a enfoui en lui l'affectivité émotionnelle première pour la laisser croître, se répandre en lui afin de l'habiter, de la nourrir et de la pousser quasiment à disparaître. Et au

¹ *Id.*, p. 19.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

moment de cette perdition toute illusoire, le travail de l'atelier réveille l'état premier et antérieur de cette émotion. Les traces de cette dernière sont peut-être quelque peu atténuées mais elles demeurent pourtant tellement lumineuses que dans leur version dernière, elles ressortent avec une force renouvelée qui confère à la photographie une autre force quasi magique car « photographiant, travaillant au laboratoire, Gonzales s'ouvre à la nuit de ses affects qui résistent si bien à leur figuration qu'ils ne peuvent s'y imprimer qu'en cette obscurité sans nom où la visibilité même est menacée. C'est alors que se lève une apparition d'avant-dernière minute qui ne se laisse saisir qu'au bord de sa disparition. »¹

Et, c'est tout ce délicat et profond processus de la création photographique qui devient plus qu'un travail, un art, que Jérôme Thélot s'applique sans réserve à nous dévoiler, à nous lire, à nous expliquer, à nous faire vivre et ce, dans une écriture toute poétique. Le photographe se libère de toutes les dualités existantes du réel sensible pour les dépasser encore plus et mieux dans son travail photographique. L'apport théorique et conceptuel, notamment sur la gestion et la présence de la charge émotionnelle, sur les dichotomies blanc/noir, clair/obscur, présence/absence, est ignoré voire totalement réutilisé dans ses contraires afin que jaillisse de ses photographies, même paradoxalement, toute une lumière qui émane peut-être du gris car « ce sont des instabilités d'une couleur encore invue ou déjà enfuie, des dérives d'une plénitude aperçue au moment presque ultime où elle va surgir, ou bien, on ne sait, s'échapper. »² Jean-Jacques Gonzales donne à voir dans ses photographies, à ressentir toute l'énergie vitale du monde vivant, toute la fluidité de la vie s'immisçant dans chaque recoin des éléments qui constituent son existence. Il parvient à dépasser l'immatérialité et l'invisibilité de la transcendance pour la rendre immanente, peut-être dans les flots épars et discrets d'une lumière qui se veut parfois tamisée. C'est bien là une des forces de son art photographique. Et tout l'essai critique de Jérôme Thélot est également œuvre d'art à part entière par les mots choisis avec une grande justesse, par leur force et par leur beauté mais aussi par les émotions que l'auteur fait jaillir dans l'intimité du lecteur. Ce dernier vit une expérience esthétique et

¹ Jérôme Thélot, *Le Travail photographique de Jean-Jacques Gonzales*, op. cit., p. 42.

² *Id.*, p.48.

Marie-Antoinette Bissay: Le Travail photographique de Jean-Jacques Gonzales Jérôme Thélot

artistique rare dont il conserve de manière intacte toute l'intensité et dont il ne peut en retenir le partage. Autre « effet de vie », autre vie de l'Art.

Yasmina Khadra, Ce que le mirage doit à l'oasis (Paris, Flammarion, 2017)

*Azedine Bouaraara
Universitaire, Université de Batna. Algérie.
Email: bouaraara@gmail.com*

Le désert est un espace où s'éprouvent toutes sortes de sensations : peur, angoisse, infinitude, ivresse, amour, dissolution dans l'absolu, etc. Face à l'immensité de l'espace et à la beauté étrange et majestueuse d'une nature silencieuse, mais porteuse de sagesse, de paroles et d'éloquences infinies, l'Homme se sent métamorphosé et renaître à une multitude de vies.

Yasmina Khadra, est un écrivain algérien qui est né en 1955 à Kenadsa au sud-ouest algérien. Autrement dit, dans le Grand Sahara. Auteur d'une trentaine d'ouvrages, il est traduit dans plusieurs langues et publié dans une cinquantaine de pays. Son style à la fois brutal et poétique séduit le public et les critiques, mais aussi les cinéastes, bédéistes et dramaturges qui ne cessent d'adapter ses œuvres aux quatre coins du monde. Il s'agit d'un roman intitulé *Ce que le mirage doit à l'oasis* (2017), qui rompt avec la littérature «nordiste» pour installer la scénographie de l'écriture dans le Grand Sud et inventer un imaginaire aux dimensions de cet univers. De ce fait, il interpelle le lecteur pour l'emmener dans l'immensité des lieux, si arides et étranges en apparence, mais si chaleureux et vivants, où la musique rythme la poésie, comme il l'a vécu dans sa tendre enfance.

Dans cette autofiction, le lecteur se trouve confronté à un mélange de réflexions, de biographies, de récits du désert et d'évocations, grâce à une écriture dialogique et polyphonique qui instaure des rapports complexes et ambivalents avec le désert en tant que réalité, mythe, fantasme, hantise, régénération et promesses de vie. L'imaginaire du désert tant glorifié, chanté et immortalisé par les poètes, les romanciers, les peintres et les créateurs du monde entier se trouve ici enrichi, déconstruit et porté à son paroxysme par l'enfant prodige(ou prodigue) du désert. Ce regard intérieur qui s'installe dans l'intimité de la vie originelle va certainement bouleverser les représentations et l'imagerie consacrées par les héritages et la tradition. L'écrivain opère une rupture avec les stéréotypes, les clichés

et les poncifs qui ont déformé la véritable image aux mille couleurs du sud algérien. Sur les décombres de « continent englouti », et à partir des nouvelles perspectives, l'auteur élabore de nouvelles figurations qui prennent en charge son identification au milieu social, son implication idéologico culturelle et son propre investissement. Par des récits fragmentés, il transcende l'unité générique et développe une vision multiple et éclatée mais unitaire, à la manière d'une symphonie dont tous instruments réunis contribuent à produire une sensation prodigieuse et une maïeutique d'ensemble aux échos infinis. De ce magma de descriptions, de récits, d'impressions et de réminiscences émerge des réflexions plus ou moins philosophiques qui installent pleinement l'écrivain dans une vision ontologique, universaliste et humaniste. Une vision respectueuse des différences, de l'uni diversité et de l'unité de la condition humaine, face à une mondialité ravageuse, nivelante, standardisante et réductrice. Il produit cette écriture autant qu'il est produit par elle. De fil en aiguille, l'effet de vie s'installe et pénètre



insidieusement les ressorts les plus profonds de son être. Et c'est impression d'effet de vie qu'il a pu communiquer ingénument et génialement au lecteur, pris dans les filets de cet envoûtement et de ce vertige. D'où cette participation chaleureuse et identificatoire à l'univers du roman accomplie par le lecteur. Le désert est également un lieu propice pour la méditation sur la condition humaine et le devenir humain :

«Lorsque l'Homme se trouve dans le désert, il mesure sa dimension dans le monde, prend conscience de sa vacuité, du non-sens de l'existence.»P.49

Le roman est aussi un hymne aux racines et aux origines salvatrices et aux paroles ancestrales. En effet, pour lui, le cordon ombilical n'a jamais été coupé. Cet enracinement dans l'humus profond du terroir, en dépit des vicissitudes de la vie et des différentes greffes douloureuses, lui procure confiance, fierté, dignité et espoir. Face aux bourrasques de l'histoire, il se barricade dans ses valeurs refuges et dans cette forteresse identitaire imprenable :

*«Le monde est imparfait et nous devons vivre avec ses imperfections. La bravoure n'est pas dans le courage, mais dans la dignité, puisque le courage, le vrai, est de rester soi-même face à l'adversité. Tu as connu des hauts et des bas en demeurant équanime, tu connaîtras d'autres joies et d'autres peines sans rien changer en toi; la vie, c'est aussi savoir renaître de ses cendres»*P.58

Dans cet ouvrage, on apprend à connaître l'auteur sous ses différents masques et avatars. Son destin est similaire à celui du Sahara. Il porte en lui les traces indélébiles du désastre qui a frappé un monde perdu à jamais. Ainsi l'équation personnelle répond en écho au monde enseveli. Yasmina Khadra reconnaît que le temps l'a arraché douloureusement à sa terre natale comme il a arraché le Sahara à ses paradis de la préhistoire. Le Sahara, c'est la grande civilisation qui a produit toutes les grandes religions du monde. Elle est aussi le berceau des ancêtres de l'Homme et lieu par excellence des civilisations de l'oralité :

«C'est dans ton mutisme que j'ai entendu chanter mon cœur d'enfant. Si je suis devenu l'homme que je suis, si j'ai choisi d'aimer les êtres et les choses, c'est grâce à toi» PP.29 .30.

Ce désert cumule toutes sortes de valeurs et de symboles : il est tout à la fois amour, vacuité, absurdité, espoir, rédemption, refuge, vanité, cruauté, passion, vérité, absolu, prophétie, etc. Cette passion du désert, d'autres écrivains et artistes l'ont éprouvée avant lui. C'est ici qu'ils ont puisé aux sources vives de leur création et leur résurrection. Au dix-neuvième siècle, le Sahara occupait sans partage l'imaginaire artistique et littéraire français. L'universalité passait nécessairement par là. Des noms ont été immortalisés par la postérité : Fromentin, Gide, Montherlant, Maupassant, Dinot, Eberhardt, Girardet, Foucault, pour ne citer que les plus illustres :

«Le Désert... Quel affront pour moi, ce mot ! avoue-t-il, tandis que le soleil s'embrase au loin, suspendu entre l'immolation et la prophétie. Il y a des millions d'années, j'étais gorgé d'eau et de chants. Mes forêts se

ramifiaient à perte de vue, frémissantes de fraîcheur, peuplées de fauves gigantesques et de rapaces grands comme des vaisseaux spatiaux.» P.14.



«Ah ! Le Désert ... Toute chose en ce monde a une fin, semble-t-il décréter. Les joies comme les peines, les triomphes comme les sièges, les expéditions punitives comme les chemins de croix, la soumission comme la souveraineté claironnante de ces apprentis sorciers qu'on appelle les Hommes, persuadés, du haut de leur vanité, de finir par conquérir l'univers et par mettre les dieux à genoux.» P.13.



C'est parce qu'il est toujours fils du Sahara qu'il doit le prouver malgré toutes ces années d'absence. Il est condamné à accepter le défi d'escalader

pieds nus une dune brûlante sous le soleil. L'appartenance doit être conquise et prouvée par le mérite et le sacrifice :

«J'ai failli prendre feu en atteignant le sommet de la barkhane, mais j'ai mérité mon statut de Bédouin à part entière, ce jour-là» P.112.



De la souffrance, de la misère et de l'endurance jaillit le bonheur et la plénitude. En effet, l'enfant du Sahara doit affronter les affres des conditions climatiques horribles et des températures extrêmes : vents et tempêtes de sable, chaleur atroce, environnement hostile. Mais rien ne peut remplacer la joie et l'ivresse provoquées par cette innocence primordiale, cette nature sauvage et ce paysage resté à l'état primitif de l'enfantement et du vagissement du monde :

«Il me suffisait de m'arrêter au pied de tes pains de sucre pour que le danger s'évanouisse, de siroter un thé à l'ombre d'un rocher-cathédrale pour accéder à l'ivresse de toutes les fêtes.» P. 78.



Le récit réédite à sa manière l'histoire de la passion amoureuse qui a ravagé le cœur du grand poète Qays Ibn al-Mulawwah, qui a aimé à la folie sa cousine Layla. Un amour impossible qui s'achève dans la tragédie, étant donné que les parents de la jeune fille refusent leur mariage, en dépit de solides liens de parenté (ils sont cousins). Les parents de la jeune fille estiment qu'ils sont déshonorés dans les tribus par cet amour fou proclamé publiquement et poétiquement. Qays sombre dans la folie et choisit de vivre avec les bêtes du désert jusqu'à sa mort.

Ici, le désert d'Arabie est transposé et acclimaté en Algérie. Une riche filiation installe ce thème consacré de l'amour impossible dans une tradition universelle connue dans toutes les littératures du monde :

«Passant par les maisons, la maison de Laylâ,

J'embrasse ce mur-ci, et cet autre-là.

Non pas l'amour des murs qui me perdrait

la raison

Mais les gens qui ont occupé ces maisons.

أَمْرٌ عَلَى الدِّيَارِ دِيَارِ لَيْلِي
أَقْبَلَتْ ذَا الْجِدَارِ وَذَا الْجِدَارَا
وَمَا حُبُّ الدِّيَارِ شَغَفَنَ قَلْبِي
وَلَكِنْ حُبُّ مَنْ سَكَنَ الدِّيَارَا»

Le phénomène de l'art transcende les régions, les époques, les cultures et les civilisations. Nous sommes dans la perspective des invariants et des constances humaines. Autrement dit, dans les structures anthropologiques profondes de l'imaginaire. C'est ce que le montre le Professeur Marc-Mathieu Münch, à travers ses recherches qui ont abouti à la notion d'effet de vie qui est l'élément déclencheur de l'esthétique qui relie artiste, œuvre et récepteur. « *Une œuvre d'art réussie est celle qui est capable de créer dans la psyché d'un récepteur un effet de vie [...] lié intimement au corps : un moment rare de plénitude de l'être* », comme l'explique (p. 107). Dans le quatrième chapitre de son livre, *La Beauté artistique*, (PP. 97-142), le professeur propose une définition de la nature de l'art : « *il y a un pluriel du beau et un singulier de l'art. Ce binôme est la nature de l'art* » (p. 106).

Incontestablement, l'effet de vie jaillit pleinement sur le lecteur qui se trouve, peut-être malgré lui, inséré dans une dynamique identificatoire et subliminale qui le propulse au cœur de l'envoutement et de la plénitude de la jouissance esthétiques. Ainsi, l'art peut métamorphoser le destin de l'être humain.

Références:

- Khadra, Yasmina, *Ce que le mirage doit à l'oasis*, Paris, Flammarion, 2017.

Illustration : Metoui. Lassaâd.

- Munch, Marc-Mathieu, *La Beauté artistique*, Paris, Champion, 2014.

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Nedjma BENACHOUR

BENACHOUR née TEBBOUCHE Nedjma, docteur en littérature francophone et comparée 12 janvier 2002, Maître de conférences juillet 2002, Professeur décembre 2008. Membre élu du Conseil Scientifique de l'Institut et du département de 1988 à 2008. Membre du CPN de mars 1996 qui s'est tenu à l'université de Constantine. Responsable de la filière «Sciences des textes littéraires» Ecole doctorale de français depuis l'ouverture de cette post-graduation: septembre 2003. Responsable du doctorat LMD intitulé «Littératures de langue française» agréée en novembre 2011. Membre du comité de lecture de la revue Expressions pour l'année 1994. Membre du comité d'organisation du Colloque national sur Malek Haddad, ILE- Université de Constantine, Mai 1993. Organisatrice du colloque national «Rachid Boudjedra: un auteur et une œuvre en présence» 4, 5 mai 2002 à l'université Mentouri en présence de l'écrivain. Membre fondateur du laboratoire de recherche «Sciences du langage didactique et discours» SLADD Université Mentouri Constantine. Directrice Pr. Cherrad Yasmina. Membre de l'unité de recherche: l'oralité dans l'est algérien, URAMA, 1987- 1989. Responsable de l'équipe de recherche «Pratiques discursives: Constantine dans les discours littéraires.» Laboratoire SLADD, Constantine, agréé par le ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique en 2000. Responsable du projet de recherche CNPRU: «Pratiques discursives: Constantine dans les discours littéraires». Projet agréé après évaluation à la session de décembre 2001. Responsable du projet de recherche CNPRU «L'espace et ses mises en textes» Responsable du projet de recherche CNPRU «acteurs sociaux et personnages littéraires». Porteur du projet PNR «Héritages et contextes sociohistoriques de la production littéraire en Algérie» agréé 2011 expertise de l'évaluation finale : avis favorable 9/12/2013. Porteur du projet PRFU Textes, contextes et témoignages agréé en janvier 2019.

1- PUBLICATIONS :

1-2 - PUBLICATIONS INTER NATIONALES

- Article « Louis Bertrand à Constantine » revue Passerelles- revue d'études interculturelles – Thionville, n° 20. 2002(ISSN 1147 9299)
- Article « Malek Haddad ou la passion de Constantine » La revue Djazaïr 2003 n°5 Alger ANEP Février- mars 2003 (ISSN 1112-3907 dépôt 1022/2003)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

-Article intitulé « Eléments de la vie sociale et culturelle de Constantine des années 1920 dans Mémoires d'un témoin du siècle de M. Bennabi » Revue Sciences Humaines Université Mentouri Constantine n°25 Juin 2006 (ISSN 111- 505X)

-Article intitulé «Événement historique et écriture littéraire : le 8 mai 1945 dans les textes de Kateb Yacine » Revue Forum de l'Enseignant ENS de Constantine avril 2008 N° 4 ISSN 1112-5101 dépôt 534-2004

-Article « Rachid Boudjedra : guide de Constantine » dans la revue internationale Africa e Méditerranéo Bologne n° 63 janvier 2008 (ISSN 1121-8495)

-Article «Voyage et écriture : penser la littérature autrement » dans la revue internationale Synergies (revue de l'Ecole doctorale de français en Algérie en collaboration avec le GERFLINT) n°3 novembre 2008. ISSN 1958- 5160

- Article « Constantine en textes » dans la revue internationale Interfrancophonies, Bologne revue des Littératures de l'Europe unie - 14 octobre 2008 site : [http:// www.interfrancophonies.org/melanges.htm](http://www.interfrancophonies.org/melanges.htm)

2- OUVRAGES

- Publication d'une étude «Constantine visitée au 19^{ème} siècle-de l'exotisme à l'observation sociale» dans un ouvrage collectif «Constantine : une ville des héritages» Constantine, Média-Plus 2003. (ISBN : 9961-922-14 -X)

- Ouvrage individuel intitulé « Constantine et ses romanciers » Préface de Charles Bonn Constantine Editions Média-Plus 2008 (ISBN 978- 9961 - 922 -55- 2)

-**Préface** au roman de Malek Haddad « Le quai aux fleurs ne répond plus » réédité par les éditions Média- Plus Constantine mai 2008 ISBN 978-9961-922-57-6

- Ouvrage individuel « Constantine et ses écrivains-voyageurs Alger Chihab 2015.

Nedjma CHERRAD

NEDJMA CHERRAD est Professeure en Didactique du Français Langue Étrangère et en Sciences du Langage à l'Université Frères Mentouri Constantine 1 au Département des Lettres et Langue Française. Elle assure des cours et des séminaires au niveau des Masters de Didactique du FLE et de Sciences du Langage et au niveau du Doctorat. Elle dirige plusieurs thèses de Doctorat et des mémoires de Master, elle est également membre de jurys de soutenance de thèses de doctorat et d'Habilitation Universitaire en Algérie et en France.

Chercheuse au niveau du Laboratoire Sciences du Langage, Analyse du Discours et Didactique, elle est responsable de l'équipe de recherche « *Dynamique des répertoires langagiers en contexte plurilingue : interactions verbales et interculturalité* » dont les axes de recherches portent sur : l'enseignement/apprentissage des langues en contexte plurilingue, les politiques linguistiques et éducatives ainsi que les dimensions et dynamiques inter/intra-culturelles inhérentes à l'acquisition des langues étrangères. Responsable de nombreux projets de recherche CNEPRU et PRFU, elle est par ailleurs porteur d'un projet international avec l'université de Rouen.

Experte pour la Conférence Régionale des Universités de l'EST, elle est également membre du comité scientifique de la revue *Les Cahiers du SLADD* où elle a coordonné deux numéros, elle est également experte pour les revues *Expression* et *Sciences Humaines*.

Foudil Dahou

Foudil Dahou est titulaire d'un Doctorat d'État en didactique du Fle et professeur à l'Université Kasdi Merbah Ouargla (Algérie). Se voulant polyvalent et recherchant l'interdisciplinarité, il s'est progressivement intéressé à la méthodologie de la recherche scientifique universitaire. C'est dans cet esprit qu'il a fondé le laboratoire *Le Français des Écrits Universitaires* (Le FEU). Actuellement, il est rédacteur en chef de la revue quadrimestrielle *Paradigmes*. Il postule la liberté du lecteur et celle de l'interprétation dans les limites du respect de l'Autre et de son énonciation – respect mutuel, partagé avec l'intime conviction que, pour le moment, un seuil de tolérance réciproque constitue le seul moyen viable de parvenir à la maturité de l'humain. Passionné de littérature de science-fiction et de fantastique, il réinterroge également la mythologie à la croisée de l'intimité et de l'extimité de l'être, de l'avoir et du devenir.

Laurence Denooze

Laurence Denooze est professeur de littérature arabe contemporaine à l'Université de Lorraine et à l'Université libre de Bruxelles. Elle a donné à ses travaux scientifiques trois orientations méthodologiques — sociologie de la littérature, littérature comparée et sémiotique — dans la perspective unique d'étudier la quête d'une identité collective et individuelle en situation de disparité sociopolitique ou de confrontation à une altérité culturelle. Toutes ses recherches, centrées sur les relations culturelles, scientifiques, politiques et littéraires entre le monde arabe et l'Europe, tendent à interroger la question de la pluralité des cultures et/ou de l'interférence culturelle, entre l'hostilité-dénigrement et l'admiration de

l'Autre, entre l'exclusion et l'intégration de l'allogène ou de l'hétérogène, le rejet ou l'imitation de l'altérité. Ainsi, elle analyse, dans la littérature arabe contemporaine, l'expression de la lutte contre les dictatures sociales et politiques, l'identité/altérité linguistique et culturelle en situation d'exil, d'expatriation ou de colonisation ; la marginalité ; l'identité féminine et les nouvelles revendications féminines ; l'expression d'une morale arabe spécifique dans la littérature pour les adolescents... Elle a co-fondé et co-dirigé avec Nehmetallah Abi-Rached la revue *Littérature et culture arabes contemporaines (LiCArC)*.

YVES OUALLET

Maître de Conférences en Littérature générale et comparée et en Littérature française des XXe –XXIe siècles à l'Université du Havre, il anime également un atelier d'écriture à l'École d'Art de Rouen et du Havre. Il a d'abord réfléchi sur le temps en littérature et en musique (*Temps et fiction*, Presses Universitaires du Septentrion, 2001). Il s'intéresse depuis toujours aux rapports que l'espace littéraire entretient avec l'origine (Raymond Queneau, *le mystère des origines*, dir. Yves Ouallet, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2005), la philosophie, la musique, la peinture (*Autoportrait et altérité*, dir. Yves Ouallet et Sandrine Lascaux, PURH, 2014). Il s'interroge plus particulièrement en ce moment sur la survie poétique, les enjeux anthropologiques et éthiques de l'écriture (*L'écriture et la vie*, tome I - *Inscriptions*, Éditions Phloème, 2015, *L'écriture et la vie*, tome II - *La survie poétique*, Éditions Phloème, 2016, *L'écriture et la vie*, tome III - *Éthique et écriture*, Éditions Phloème, 2016). Il préfère désormais les hypothèses et les conjectures aux thèses. Dernières conjectures: l'identité poétique, le corps poétique, le désoubli, la pensée errante. Il essaie désormais de vivre en philosophe, traversant le monde et les idées.

Derniers livres:

- *Petit traité des émotions* (éditions Phloème, 2017) tente de réfléchir de manière globale sur l'émotion comme signe essentiel de l'être vivant, depuis l'amont de la physique jusqu'à l'aval de l'éthique. Vivre-écrire cette pensée errante, tel est son insouciant souci.
- *La pensée errante* (éditions Phloème, 2019), mêlant écriture de soi, journaux de voyage, poèmes, questionnement philosophique et anthropologique, essaie de définir une éthique de vie fondée sur la notion d'errance qui est également une interrogation sur l'origine et le devenir de l'espèce humaine.

- Apocalypse pour notre temps, petite éthique pour l'ère du vide, (éditions Phloème, 2021).

INDEX DES AUTEURS

Aziza BENZID

Dr. Aziza Benzid est Maître de conférences à l'Université Mohamed Khider-Biskra, Algérie. Elle est titulaire d'un Doctorat Ès Sciences en Sciences des Textes Littéraires. Ses travaux s'inscrivent essentiellement dans le domaine de la littérature générale et comparée, la littérature policière et la géocritique. Elle a à son actif plusieurs articles, parmi les plus récents: «Résurgences d'histoire et dénonciation sociale dans la trilogie policière de Yasmina Khadra», *African journal of Literature and Humanities*, *AFJOLIH*, Vol.1/Issue3,(2020)« Plurilinguisme interne et hybridité d'échange dans *L'Olympe des infortunes* de Yasmina Khadra», ouvrage collectif *Le Français contemporain face à la norme, Pratique, gestion et enjeux d'une langue au défi de la pluralité*, Editions Binam, France, (2019), « La représentation du réel ou l'ambition mimétique de la création littéraire : entre la philosophie grecque et les avatars modernes », *Mélanges francophones*, Roumanie, Volume XI n° 14, (2017). Elle est chef de projet de recherche PRFU « La littérature comparée à l'épreuve des transferts culturels » et membre de laboratoire de recherche SEPRADIS «Sémiotique et pratiques discursives», Université Mohamed Khider–Biskra, Algérie.

Marie-Antoinette Bissay

Université de Pau et des Pays de l'Adour, Arts/Langages, Transitions et Relations (ALTER EA 7504)), docteur ès lettres, travaille sur la poésie moderne et contemporaine autour des questions de poétique, du rapport science-poésie, de l'intertextualité, de la rencontre poésie et arts, de la traduction. Elle a publié plusieurs articles sur différents poètes : Lorand Gaspar, Philippe Jaccottet, Gustave Roud, Jacques Ancet, Pierre-Jean Jouve, Charles Juliet, Robert Marteau, Yves Bonnefoy, Anne-Marie Albiach, Gérard Titus-Carmel.... Elle collabore à l'organisation du colloque Gérard Titus-Carmel, 7-8-9 novembre 2018 (UPPA). En mars 2013 est paru, aux éditions L'Harmattan dans la collection « Critiques littéraires », Lorand Gaspar ou la «force d'exister en tant que corps et pensée»: l'écriture d'un cheminement de vie. En novembre 2013, elle a organisé un colloque international sur l'œuvre de Lorand Gaspar à l'université de Tunis. Les Actes sont parus, en juin 2015, chez L'Harmattan, dans la collection « Espaces littéraires », Lorand Gaspar et la matière monde. Son essai sur Éloge des voyages insensés et Espace et labyrinthes

INDEX DES AUTEURS

de Vassili Golovanov paraîtra prochainement. Elle travaille actuellement sur un essai autour de la question poésie/ peinture.

Azzeddine Bouaraara

Diplômé de l'université de Batna (Algérie) département des Langues et Littératures, ancien enseignant vacataire au département de Langue et Littérature Arabe, intéressé par la littérature, la traduction littéraire et les œuvres d'arts. Longue carrière professionnelle en gestion et management des ressources humaines dans le secteur industriel. Actuellement, chargé d'affaires chez Afaq Afnor Algérie bureau d'études et de certifications.

Tayeb Bouderbala

-Doctorat de 3ème cycle en Littérature générale et comparée de l'Université de Paris X-Nanterre.

-Doctorat d'Etat ès Lettres et Sciences humaines de l'Université de Paris III- Sorbonne Nouvelle.

-Enseignant de Littérature comparée et de traduction à l'Université de Batna1(Algérie).

-Professeur des universités à l'Université de Batna depuis 2004.

-Directeur du Laboratoire "Imaginaire oral et Civilisations".

-Directeur Adjoint de la Revue des Sciences humaines et sociales de l'Université de Batna.

-Encadrement d'une quarantaine de thèses de doctorat soutenues dans différentes universités.

-Publication d'ouvrages en arabe et en français et d'articles scientifiques dans différentes revues en Algérie et à l'étranger

-Participation à une cinquantaine de colloques nationaux et internationaux.

-Membre de comités scientifiques d'une vingtaine de revues algériennes et étrangères.

-Membre fondateur de la Revue Licarc (Littérature et culture arabes contemporaines), publiée par l'Université de Nancy.

-Membre fondateur de la Revue RIAA (Revue Internationale d'Art et d'Artologie), hébergée par le site de l'effet de vie.

-Centres d'intérêt: Littérature générale et compare- Littérature arabe et francophone- Littérature universelle- Littérature algérienne-Théorie de la Littérature- Acculturation- Etudes culturelles- Traduction.

INDEX DES AUTEURS

Agnès FELTEN

Université de Lorraine, France, Docteure en Littérature Comparée et certifiée de Lettres modernes, elle enseigne la culture générale en sections post-bac, au lycée, ainsi que l'expression et la communication, à l'Université de Lorraine. Elle est l'auteure d'articles universitaires et de comptes rendus de lectures, en particulier pour la Revue *Questions de communication*. Elle a rédigé, aussi, trois volumes de méthodologie à l'attention des étudiants en brevet de technicien supérieur.

Rachida Kalfat

Cursus universitaire très hétérogène en Sciences Humaines et Sociales et en langues et littérature arabe. Un parcours Cloisonné dans le Décloisonnement des Sciences, de la transdisciplinarité à la pluridisciplinarité héritée de ma formation à la Sorbonne Paris IV et Paris III, Université Jean Moulin Lyon III et Université de Tlemcen.

Capésienne en Lettres et Histoire, et Doctorat troisième cycle en anthropologie historique et sociale, Dr en Anthropologie philosophique, Musicologue et Spécialiste des langues anciennes (Phénicien-Hébreu-Araméen-Persan) m'ont permis de voyager en Sciences et en langue et littérature arabe, Art rupestre, Théorie de l'art, Afrique du Nord préhistorique, séminariste en Anthropologie de la mort et médecine alternatives à la faculté de médecine. Encadrement des modules de la pensée mystique juive kabbalistique et des langues chamito arabe... Modules enseignés qui s'y prêtent aisément à la pensée contemporaine. Ce qui me permet au nom de l'épistémologie comparée née de la pluralité de ces disciplines enseignées et des publications d'articles s'y afférant, de porter un intérêt particulier à ce qui peut se rapprocher de la théorie de l'Effet de Vie à travers des animations de séminaires, de conférences et de publications d'articles donnant accès à l'ouverture des portes des Sciences du troisième millénaire notamment à ce retour à la pensée antique d'Orient et à la dynamique des langues anciennes en tant que chercheuse en étymologie.

Zineb MOUSTIRI

Dr. Zineb MOUSTIRI est Maître de conférences à l'Université Mohamed Khider-Biskra, Algérie. Elle est titulaire d'un Doctorat Ès Sciences en Sciences du langage. Ses travaux s'inscrivent essentiellement dans le domaine de la sociolinguistique, la politique linguistique et l'analyse de discours. Elle a à son actif plusieurs articles, parmi les plus récents: «Concurrence entre l'arabe et le français dans l'université algérienne: le français entre rejet et résistance», *SociD. Sociolinguistique &*

INDEX DES AUTEURS

Didactique, N°4, 09-30, LASODILA-REYO, Cameroun, (2019), «Plurilinguisme interne et hybridité d'échange dans *L'Olympe des infortunes* de Yasmina Khadra», ouvrage collectif *Le Français contemporain face à la norme, Pratique, gestion et enjeux d'une langue au défi de la pluralité*, Editions Binam, France, (2019), «L'arabe et le français entre « idéal de langue » et langue idéale » sur le territoire algérien », *Actes de colloque, Dar Al Hadith Al Hassania*, Université Al Quaraouiyine, Maroc, (2018). Elle est chef de projet de recherche PRFU « Le discours littéraire au carrefour des théories contemporaines » et aussi membre de laboratoire de recherche SEPRADIS « Sémiotique et pratiques discursives », Université Mohamed Khider– Biskra, Algérie.

Marc-Mathieu Münch

Marc-Mathieu Münch est professeur émérite de littérature comparée à l'université de Lorraine. La mythographie romantique qui fut sa première spécialisation comparatiste l'a conduit, par élargissements successifs, au mouvement romantique européen, au genre du théâtre, à l'histoire des poétiques et, enfin, à la question fondamentale pour tout comparatiste, de la nature de l'art littéraire. Il travaille actuellement avec des artistes et avec des chercheurs à la création d'une artologie générale définissant la spécificité du phénomène art en tant que tel grâce à la notion d'effet de vie.

Mohamed NAOUI

Docteur en langues, littératures et civilisations de l'Université de Lorraine (Nancy). Qualification CNU 15. Axes de recherche : Didactique de l'arabe et corpus pédagogiques (langue et civilisation arabes); langue arabe (littérale et dialectale) et littératures ancienne et contemporaine ; lecture signifiante de textes et de répertoires iconographiques.

Publications :

A. Articles :

1. Pour une approche pédagogique «combinatoire» des variétés de l'arabe (littéral / dialectal).

Article publié dans un ouvrage collectif : *l'arabe moderne, Péripéties et enjeux*, sous la direction scientifique de Nejmeddine Khalfallah, édité chez l'Harmattan. ISBN : 978-2-343-04905-2 (2014).

2. CECRL et Lecture sémantique en arabe langue étrangère.

Article publié dans un ouvrage collectif : *L'arabe langue étrangère. Didactique et traduction. Approche pragmatique*, sous la direction scientifique de Hoda Mokannas et Nejmeddine Khalfallah chez PUN (Presses Universitaires de Nancy). ISBN: 978-2-8143-0326 (2017)

3. L'image à la croisée des méthodes et approches pédagogiques.

Article publié dans la revue marocaine : *Sciences, Langage et Communication* - Vol. 1, No 2 (2018) *éditée par l'Institut Marocain de l'Information Scientifique et Technique. revues@imist.ma. ISSN: 2458-7095*

4. De la Nakba à la Naksa : une question d'allitération ou d'altération ?

Article publié dans un ouvrage collectif sous la direction scientifique de Héla Najjar et Nejmeddine Khalfallah chez PUN

B. Ouvrages:

1. Naoui, Mohamed : Faire des Gestes, c'est dire des Choses. Répertoire de gestes auto-signifiants (autour des mains) chez des sujets Maghrébins de Lorraine. D'après une enquête sociolinguistique sur la proxémique. (Edition numérisée, 2019). Edité et diffusé par Librinova ISBN Numérique : 979-10-262-3029-8. Auto Edition en papier, 2019. Distribué par la Librairie Didier à Nancy. ISBN : 978-2-9564281-21

2. Naoui, Mohamed. Sensibilisation à la lecture de l'image fixe et non séquentielle. Importance des éléments sociaux, culturels et religieux dans l'interprétation (contexte arabophone). Edité et diffusé par Librinova, 2020. ISBN numérique : 979-10-262-5742-4

3. Naoui, Mohamed. CPGE (arabe) : Réussir sa préparation aux concours. Conseils et Accompagnement dans la préparation... Edité et diffusé par Librinova, 2020. ISBN numérique : 979-10-262-6447-7

Et plusieurs autres ouvrages pédagogiques.

Said SAIDI

Enseignant chercheur Centre de l'Enseignement Intensif des Langues. Université Batna1. Algérie. Responsable d'une équipe de recherches, intégrée au laboratoire «Imaginaire de l'oralité et civilisations de l'oralité, de l'écriture, et de l'image». Conseiller pédagogique au Centre de l'Enseignement Intensif des Langues.

Colloques: 38 participations à des colloques nationaux et internationaux en rapport avec la littérature, les sciences des textes et les traductions.

Recherches: Directeur d'un projet de recherche intitulé " *Ecrivains théoriciens et théoriciens écrivains* ", intégré dans les activités du laboratoire " Imaginaire oral et civilisations de l'oralité, de l'écriture et de l'image " de la Faculté des Lettres.

INDEX DES AUTEURS

Publications: Publications de 15 articles dans plusieurs revues internationales les cahiers du Laboratoire Sciences du Langage, Synergies Algérie, Al- Athar, Paradigmes.

Activités culturelles: Animateur et conférencier sur divers sujets se rapportant à la communauté universitaire et à la société. Co-animateur du café littéraire mensuel organisé par le C. E. I. L. de l'université Batna 1.

***REVUE INTERNATIONALE D'ART ET
D'ARTOLOGIE***



NUMÉRO 4. DÉCEMBRE 2020
sous la direction de Tayeb BOUDERBALA

الفهرس

- الافتتاحية..... ص 02.
- أ. د. عباس بن يحيى جامعة محمد بوضياف، المسيلة/ الجزائر.
ألف ليلية وليلة ومنظور (أثر الحياة) محاولة استعادة سلطة السرد..... ص 06.
- أ. د. عبد المالك أشهبون المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بفاس- مكناس/ المغرب.
التمثيل السردى لصورة الشرق في الرواية البريطانية-رواية "ماونت أوليف" للورانس داريل نموذجاً..... ص 29.
- د. جموعي سعدي جامعة محمد الشريف مساعديّة ، سوق أهراس/ الجزائر.
الشيفرة الأدبيّة والهويّة الرقمية: موقع الإنسان والوسيط..... ص 45.
- أ. د. سليم حيولة جامعة يحي فارس ، المديّة/ الجزائر.
الفنّ في السياقات المعاصرة: التحرر من سيطرة نسق التسلط..... ص 66.
- أ. د. عمر زرقاوي جامعة العربي التبسي ، تبسة/ الجزائر.
الأدب التفاعلي وترياق الكتابة: عودة إلى رولان بارت ونقد ما بعد البنيوية..... ص 81.
- اللجنة العلميّة للعدد الرابع..... ص 92.
- فهرس المؤلفين المشاركين في العدد الرابع..... ص 96.

الافتتاحية:

يأتي العدد الرابع من المجلة الدولية للفن وعلم الفن (RIAA)، ليحاول الإمعان في بحث وترسيخ الأبعاد الفكرية والأنثروبولوجية والجمالية لنظرية "أثر الحياة" و لمباحثها الرائدة التي أنجزها مارك- ماتيو مونك *Marc-Mathieu Münch*. وقد سعى هذا المنظر بفضل تحقيقه للتراكم المعرفي ولحفريات المعرفة إلى إنجاز قطيعة ابيستيمولوجية مع النظريات الفنية السابقة التي كانت تقوم على المحاكاة، والتعبير، والانعكاس، والإيهام بالواقع، وغيرها من المنطلقات التي تجاوزها الزمن . وبفضل اطلاعه على الآداب والثقافات العالمية فقد تمكن من القيام بمسح نقدي شامل سمح له باكتشاف مآزق النظريات الفنية السابقة التي عجزت كل العجز عن فهم الظاهرة-الفن، ذلك أن الفن لم يكن يدرس لذاته لكن باعتباره تابعا لحقول معرفية أجنبية عنه قامت باختزاله، مثل الفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس والأنثروبولوجيا. وقد بين أن الفكر الغربي على الرغم من إنجازاته الهائلة في كثير من المجالات فإنه لا يمتلك الأجوبة المرضية لأسئلة الجمال وطبيعة الفن. وقد وصل الأمر ببعض الفلاسفة الغربيين إلى اعتبار سؤال الفن سؤالا ميتافيزيقيا لأنهم عجزوا عن فهم حقيقة الفن. لأجل ذلك اتجهت جهود مونك إلى وضع قواعد علم إنساني جديد ومستقل هو علم الفن (أو الأترولوجيا)، مستعينا في ذلك برؤية إنسانية أنثروبولوجية عالمية وبكل الإنجازات العلمية العالمية الهامة التي تحققت في شتى المجالات. تقوم هذه النظرية على جدلية الثابت والمتحول وعلى جدلية تعددية الجمال وخصوصية الفن. فهناك ثوابت فنية خالدة عابرة لكل الأزمنة ولكل الأمكنة ومتعالية على التاريخ لأنها تعبر عن الأبنية الأنثروبولوجية العميقة للمتخيل وعن وحدة النوع الإنساني، لكنها تتجذر في عصر، في ثقافة، في تاريخ وفي خصوصية. الوحدة مع التنوع مفتاح الفن وكل الإبداعات الفنية والفكرية والحضارية. وقد أصاب ابن خلدون عندما قال: "الإنسان هو الإنسان في كل مكان وزمان والإنسان ليس هو الإنسان في كل مكان وزمان". كما تدرس هذه النظرية الفن باعتباره ظاهرة إنسانية تواصلية تفاعلية تربط بين مبدع وموضوع ومثلق في ظل ظروف تاريخية وحضارية معينة. وقد أعاد هذا التصور الاعتبار للروح الإبداعية الخلاقة للمبدع وللديناميكية الثقافية وللمادة الإبداعية الحية وللمتلقي المبدع الخلاق، على أنقاض البنيوية ونظريات موت الأدب والفن عموما وموت الإنسان. تلك هي بعض ملامح هذه النظرية الواعدة التي أخذت تتحسس طريقها بكل ثقة مع بزوغ فجر القرن الواحد والعشرين.

وعلى الرغم من أن العدد قد اختار توجيه الاهتمام بالدرجة الأولى إلى (نظرية أثر الحياة في السياق العربي الإسلامي) إلا أنه انفتح على اجتهادات نقدية وفكرية وجمالية متنوعة ظلت

مرتبطة بسياقات ثرية مختلفة. وبالفعل فإن من أهم منجزات نظرية (أثر الحياة) هو عملها على إعادتنا إلى الفن من خلال توثيق الصلة بالقارئ وتركيزه على الجمالي وأثره لا بوصفه مكونا خارجيا بل بتتبع أثر الحياة ونبضه في نفسه، وهو اشتغال استبطاني عرفاني أنثروبولوجي أساسا قلما يختلف فيه البشر في اتصالهم بالعمل الفني الناجح. وبالفعل اجتهد مونك في تفسير هذا الأثر الحي على الرغم من اختلاف الثقافات والسياقات الحضارية التي يتحقق فيها التلقي، فحدد ست ملازمات *Corollaires* (بعدها كانت في دراسته الأولى أربعا)؛ وهي: المادة التحفيزية واللعبة الإبداعية والشكل الحي أو الحيوي والتعدد والانفتاح والانسجام. لكنه لا يلغي التراكم المنهجي والمعرفي الذي أنجزته الدراسات الجمالية والنقدية وإنما يعمل على تصحيح مسارها ضمن مسعى توجيه المتلقي إلى جوهر الفن وجوهر تلقيه.

ومن هذا المنطلق انفتحت المجلة على مقارنة الممارسات الإبداعية بوصفها تنوعا ثقافيا مفتوحا على تلاقي الثقافات المختلفة على الإعجاب بنصوص ناجحة والتفاعل معها والاستمتاع بها. وبذلك يكون العدد الجديد امتدادا لهذا المسار الرائع الذي بدأ سابقا مع العالم لغربي ثم الإفريقي وفنونه، واستهلالا في الوقت ذاته لمغامرة جديدة مفتوحة على كل الوعود باشتغالها على أفق نظرية أثر الحياة في السياق العربي الاسلامي. والواقع أن التراكم والخبرات القرائية التي أدرجت نصوص الحضارتين ضمن سجلات متخيل العجائبية والغرائبية مجال واسع للدراسة والبحث لمقاربة الجمالية المونكية ضمن هذا السياق المذهل وهو ما يستعيد فاعلية مكونات نصية كثيرة ويفحص مدى قدرتها على تفسير هذا الإعجاب والعشق لسرديات الشرق من طرف الغرب. لكن لقاء الشرق بالغرب كان صداميا في كثير من الأحيان وقد تحقق في ظروف اشتغلت فيها موازين القوة لصالح المد الإمبريالي الغربي، حيث لعبت مشاعر الرعب والاستهتات والمكبوتات الجنسية والرغبات الدفينة والتمثيلات الأسطورية دورا حاسما في تشكيل متخيل العدا والمواجهة والتملك، مما تولد عنه تراكمات صورية وتخيلية ومفهومية طبعت جل الإبداعات الفنية المتصلة بالشرق. ودراسة عبد المالك أشهبون (التمثيل السردى لصورة الشرق في الرواية البريطانية . رواية "ماونت أوليف" للورانس داريل نموذجا) تعمل على مقارنة هذا البعد في ظل الفترة الإمبراطورية. فالروائي لم يستطع تخطي الأنماط والتمثيلات والتشوهات التي أفرزتها تلك الفترة بل بقي مرتبها بإنجاز رمزيات تعيد إنتاج الصور الاستهتامية السلبية النمطية المكرسة عن الشخصية الشرقية في مقابل صورة التفوق والإيجابية المخصصة للإنسان الغربي. وبذلك تنخرط الرواية داخل رؤية (المركز) ومسعاها لإقصاء (الهامش) وهو ما

يبقى الفن داخل المنظومة التي تأسست على فترة الصراع والهيمنة، كما بين ذلك إدوارد سعيد في كتابه الشهير حول الاستشراق.

لكن دراسة (ألف ليلة وليلة ومنظور (أثر الحياة): محاولة استعادة سلطة السرد) لعباس بن يحيى تنشغل بالرمزيات والنمطيات المتوارثة لدى قراء النخبة من الغرب، بل تعمل على دراسة (أثر الحياة) الذي شكل بؤرة نص يهدف أصلاً إلى إنقاذ حياة الجنس الأنثوي من خلال إنشاء تأثير الحياة على المتلقي، وهو جوهر نظرية مونك، ومن الواضح أنه جزء لا يتجزأ من فاعلية النص الأصلي وليس من التحليل الخارجي، مما يدمج القارئ داخل صيرورة ديناميكية حيث تتفتق كل مواهبه وقدراته الإبداعية، ليستعيد عبرها تملك هذا الكون الخارق المفعم بعوالم السحر، والاندهاش، والسكر، واضطراب الذهن والحواس. وهو ما يفسر إشعاعية النص العالمية. فالسرديّة والعجائبية والغرائبية التي يقوم عليها السرد تفسر الولع بهذه الحكاية الشرقية العابرة للآداب والحضارات. ولهذا يشارك القارئ في بناء الصور وعناصر السرد، برغبة جامحة في الرحلة الخيالية من أجل معرفة المجهول واستشراق عوالم الصيرورة. وتستلم شهرزاد سلطة ابتداء السرد وقيادة القراءة مبعدة كل العوائق والتقاليد حتى الأسلوبية واللغوية والأخلاقية منها، فتستجيب بذلك لرغبة القارئ في التحرر والانعتاق من كل الأنساق السلطوية.. إن هذا التحرر هو البؤرة وهو يبني أثر حياة فاعل في نفسية المتلقين، ويؤثث النص بما يبثه فيه من عناصر وعلامات ورموز لرسم معالم اليوتوبيا الجديدة. ولهذا ظلت شهرزاد تبدو منتصرة، لا على شهريار فقط بل على كل العوائق التي تحول دون رؤية العالم وتملكه بشكل آخر غير معهود.

قد يكون لدى كتاب هذا العدد هاجس تحرير الفن من سلطة مناهج هيمنت على القارئ وحدت من طاقته التواصلية مع جوهر الإبداع، وهو ما ركز عليه سليم حيولة في دراسته حول (الفن في السياقات المعاصرة؛ التحرر من سيطرة نسق التسلط)؛ وهي دراسة انتهت -عبر متابعة لمسار الفن وتحولاته بين الحداثة وما بعد الحداثة- إلى ضرورة الفن الوجودية ومهمته المخلصة، لأن المشاريع السابقة تحولت إلى عنصر تسلط وهيمنة، فيكون الفن والمنظور الجديد داخله وفي مناهج قراءته وسيلة ليستعيد الإنسان حريته ليمارسها بالفن ومن خلاله. فالفن من هذا المنطلق بنزعتة الإنسانية يصبح منقذا للإنسانية. ومن الواضح أن دراسة عمر زرقاوي حول (الأدب التفاعلي وترياق الكتابة: عودة إلى رولان بارت ونقد ما بعد البنيوية) تشتغل في نفس الاتجاه؛ إذ تعمل على استكناه فكرة التحرر والتعدد انطلاقاً من المشروع (البارتي) في معاداة (التشيؤ) والانفتاح على الرؤى المختلفة وتعددتها، وبذلك يكون التعدد والتداخل هو تحرر من

سطوة الأيديولوجيات والوثوقيات التي حصرت -بوصفها سلطة- فهوم القراء وباعدتهم عن الفن والفضاء الثقافي المترامي الأطراف. "وبنهاية هذه الأبوة تبدأ مرحلة وعي جديد بالدور الفعّال للقارئ في إعادة كتابة النص المترابط هذه الأيام" كما يقول الكاتب؛ وبذلك يكون الأدب التفاعلي تحولاً للقارئ بوصفه متلقياً سكونياً إلى مشارك فاعل يسهم في تفجير فكرة المؤلف داخل شبكة سردية عملاقة. فالباحثون واعون بالأثر الكبير للتطورات التكنولوجية الرقمية على الأدب والفن بشكل عام، بل وبالدور الواسع الذي بدأ القارئ يحتله داخل المنظومة الجديدة. وفي نفس المسار تأتي دراسة جموعي سعدي حول (الشيفرة الأدبية والهوية الرقمية: موقع الإنسان والوسيط)، إذ انطلق فيها الباحث من قراءة التحولات التي مسّت مواقع الإنسان وأدواره داخل المنظومات الجديدة بغض النظر عن الموقع الذي يحتله؛ محاولاً استكشاف نتائج وتبعات اندماج الأدب مع الوسائط السمعية- البصرية وتشابكه معها، وتماهيه فيها، وانفتاح بنيته على مكوّناتها، واستثمارها، ومآلات ذلك في استبناء الهوية الرقمية للذات وترسيخها؛ لتنتهي الدراسة إلى استجلاء كيف انتهت هذه التحولات إلى إهدار المعنى واختزاله، وإفقار المتخيل، وإفراغه من أعماقه وأبعاده الإنسانية، وهي ناحية لا تعني بالضرورة وضعيّة إيجابية للفنّ ومنتجه ومستهلكه بل قد تكون قد أدّت إلى تراجع الإنسان إلى أدوار رقمية ثانوية وانزياحه عن الدور الحضاري المأمول.

وهكذا فإن المسار الطويل للتبادل بين الفضاء العربي الإسلامي وغيره عبر نصوص فنية خالدة تأثرت في لحظات كثيرة بموازن القوى الحضارية وبتراكمات المتخيل وبتداعيات المواجهة المتعددة الأبعاد والأشكال، مما أدى في كثير من الأحيان إلى هيمنة قراءات اختزلت الغيرية في (كليشيمات) وموروثات رمزية استهامية، إلا أن تحرير البحث وتوجيهه إلى (أثر الحياة) يسهم بشكل كبير في تبيان فعالية السرديات ودورها التاريخي في رسم منظومة جديدة للتواصل والتحاوّر وتحرير القارئ من الهيمنة الأيديولوجية وتوجيهه نحو القراءة التحريرية التي تكشف له عن أبعاد الفن الجمالية المتجذرة في الأبنية العميقة للمتخيل وفي الثوابت الإنسانية والتي تتجلى في فرادة العمل الفني وفي خصوصيته. تتعدد الجماليات بتعدد الآداب والفنون والثقافات والحضارات، لكنها تلتقي دوماً في جوهر مشترك وثابت مرده خصوصية الفن وجوهره الأنثروبولوجي المتفرد.

ألف ليلة وليلة ومنظور (أثر الحياة): محاولة استعادة سلطة السرد

Les Milles et Une Nuits et la perspective de l'effet de vie: Essai de réappropriation du pouvoir du récit.

The Arabian Nights and (Life Effect): Attempt to restore telling authority

أ. د. عباس بن يحيى

جامعة محمد بوضياف المسيلة / الجزائر.

البريد الإلكتروني: abbas.bnh28@gmail.com

ملخص البحث:

تعدد الأمثلة السردية، الاستراتيجيات السردية، رؤى العالم، الخ). ومنه، فإن مصير شهريار وكذلك مصير الإنسان يتغير جذريا. وإن هذا العمل الرائي والمنتج للحياة يرد كالصدى على الكلمات النبوية للشاعر الفرنسي العظيم أراغون عندما يغني "المرأة هي مستقبل الرجل". فشهرزاد كتمثيل للمرأة المطلقة (امرأة مثالية، متخيلة، مقدسة، أسطورية، الخ) تستقر بالكامل في الهياكل العميقة للمتخيل لتنتج مأثورة قديمة أكثر حياة من أي وقت مضى وتعلن مجازيًا عن مجيء عالم جديد على أنقاض القديم.

الكلمات الدالة: الأسطورة، تأثير الحياة، المتلقي، ألف ليلة وليلة، سرد عجائبي.

Résumé:

Il nous semble important d'étudier la perspective de l'effet de vie dans un texte destiné à l'origine à sauver la vie de la gent féminine (et partant de l'espèce humaine toute entière) de l'extinction en créant l'effet de vie sur le récepteur, en l'occurrence Shahrayar, qui est le réceptacle premier des jeux et des enjeux narratifs que Shahrzade a savamment développés, gérés et qui nous placent devant deux niveaux d'instances de réception: l'effet de la vie simultanée sur Shahrayar et sur le lecteur du texte. C'est une situation de lecture inédite qui diffère complètement de celle des autres textes, car «l'effet de vie» fait partie intégrante ici du texte original et non de l'analyse externe. Ainsi, Le lecteur se trouvant pris dans une dynamique

يبدو من المهم بالنسبة لنا دراسة منظور تأثير الحياة في نص يهدف في الأصل إلى إنقاذ حياة الجنس الأنثوي (ومن ثم الجنس البشري بأكمله) من الانقراض من خلال إنشاء تأثير الحياة على المتلقي، في هذه الحالة شهريار، وهو المستقبل الأساسي للألعاب والرهانات السردية التي طورتها شهرزاد وأدارتها بمهارة والتي تضعنا أمام مستويين من حالات الاستقبال: تأثير الحياة المتزامن على شهريار وعلى قارئ النص. إنها حالة قراءة غير مسبقة تختلف تمامًا عن حالة النصوص الأخرى، لأن "تأثير الحياة" هنا جزء لا يتجزأ من النص الأصلي وليس من التحليل الخارجي. وهكذا، فإن القارئ الذي يجد نفسه عالقًا في ديناميكية خلق يستعيد تملك هذا الكون من السحر، والاندھاش، والسكر، واضطراب الذهن والحواس. ومن هنا جاءت الثروة الهائلة لهذا النص، الذي أصبح من الأساطير التأسيسية في الغرب بعد ترجمته إلى الفرنسية في بداية القرن الثامن عشر بواسطة أنطوان غالان.

شهرزاد، الراوية الموهوبة بذكاء منقطع النظير، تتولى المهمة الخلاصية والفدائية من خلال إبداع حكايات رائعة، مولدات الحرية، والأحلام، والأمل، والحب والحياة، بفضل القوى المذهلة والمهيرة لخيالها الإبداعي. وهو خيال استثمر بذكاء جميع الموارد اللازمة لنجاح الحكاية واختراع العالم (التماسك، أجهزة السرد، القصص الصغيرة، القصص المضمّنة، المرح،

any other text, because "life effect" here is an integral part of the original text and not of the external analysis. Thus, the reader finds himself caught in a dynamism, reappropriating this realm of enchantment, wonder, drunkenness and disturbance of the senses. Here there comes the valuable fortune of that text, which became a founding mythology in the West after its translation into French at the outset of the eighteenth century by Antoine Galland.

Endowed with an unmatched intelligence, the narrator Shahrazade assumes a messianic and redemptive mission by inventing fabulous tales, generators of freedom, dreams, hope, love and life, thanks to the incredible and dazzling powers of her creative imagination. An imagination that manages to wisely exploit all the resources necessary for the success of fiction and the invention of the world (coherence, narrative devices, micro-stories, embedded narratives, playfulness, multiplicity of narrative instances, narrative strategies, visions of the world, etc.) As a result, the fate of Shahrayar as well as that of man can change radically. This visionary and life-producing work echoes the prophetic words of Aragon, the great French poet, when he wrote, "Woman is the future of man". Shahrazade as a representation of the absolute woman (idealized, fantasized, sacred, mythologized woman, etc.) settles down fully in the deep structures of the imagination to produce an ancient word more alive than ever and to announce metaphorically the coming of a new world on the debris of the old.

Keywords: Myth, life effect, receiver, Arabian Nights, fantasy, storytelling.

démiurgique se réapproprie cet univers d'enchantement, d'émerveillement, d'ivresse et de dérèglement du sens et des sens. D'où l'immense fortune qu'a connue ce texte devenu mythologie fondatrice en Occident après sa traduction en français, au début du dix-huitième siècle par Antoine Galland.

Shahrazade, une narratrice douée d'une intelligence inégalée, assume la mission messianique et rédemptrice en inventant des récits fabuleux, générateurs de liberté, de rêves, d'espoir, d'amour et de vie, grâce aux pouvoirs inouïs et fulgurants de l'imagination créatrice. Une imagination qui parvient à exploiter intelligemment toutes les ressources nécessaires à la réussite de la fiction et à l'invention du monde (cohérence, dispositifs narratifs, micro-récits, récits enchâssés, ludisme, multiplicité d'instances narratives, stratégies narratives, visions du monde, etc.) De ce fait, le destin de shahrayar ainsi que celui de l'Homme change radicalement. Cette œuvre visionnaire et productrice de vie répond en écho à la parole prophétique d'Aragon, le grand poète français, lorsqu'il chante « La Femme est l'avenir de l'homme ». Shahrazade en tant que figuration de la femme absolue (femme idéalisée, fantasmée, sacralisée, mythifiée, etc.) s'installe pleinement dans les structures profondes de l'imaginaire pour produire une parole ancienne plus vivante que jamais et annoncer métaphoriquement la venue d'un nouveau monde sur les décombres de l'ancien.

Mots clés: Mythe, effet de vie, récepteur, mille et une nuits, narration fantastique.

Abstract:

It is, perhaps, important to study life effect in a text that is initially intended to save life of the feminine individual sex and hence of the entire human race, from extinction by creating life effect on the receiver Shahrayar. This is certainly the secret of all the game and the narrative challenges that Shahrazad brilliantly managed, putting us in front of two levels or two type of readers: the effect of life on both Shahrayar and on the text's reader. This is a completely different reading situation than

ربما تكون نظرية (أثر الحياة) *Effet de vie* من أفضل ما يعيدنا إلى الفن والنص، وقد يكون هذا أحد نقاط قوتها؛ إذ يمكن القول بالنسبة إلى نص (ألف ليلة وليلة) إن كثيرا من الأبحاث المثقفة المنجزة والهامة حول قضايا يثيرها تمتص طاقتنا لاستيعاب (الجمالي) وأثره، وتبعدنا إلى مسائل أخرى هي - رغم أهميتها - تشغلنا عن الشعور الغامض الذي ينتابنا عند تلقي النص وقراءته. فالمقصود هنا هو استعادة القارئ لتركيزه أمام النص، والقيام بعملية استبطان أو تأمل ذاتي - كما يقول مارك ماثيو مينش *Marc-Mathieu Münch*¹ لمحاولة تتبع أثر الحياة من خلال النص. وقد كان مينش قد استنتج ستة ملازمات *Corollaires* تحدد وتوضح اشتغال أثر الحياة كقواعد للفن وكشروط لنجاحه، وهي: المادة التحفيزية واللعبة الإبداعية والشكل الحي أو الحيوي والتعدد والانفتاح والانسجام² وقد طورها إلى ستة بعدما كانت في دراسته الأولى (أربعة). لكن ذلك لا يعني الانفصال عن المقاربات النقدية المتوافرة لدى الباحث والتي هي حصيلة تطور معرفي ومنهجي كبير، إنما يطمح الباحث في أثر الحياة إلى محاولة فهم الاعجاب المشترك بعمل فني ناجح، توفرت فيه شروط هي نفسها التي تتوفر لغيره من الأعمال الناجحة.

إن مواجهة معضلة التعدد والتفرد في الجمال والفن حقيقية، وتحتاج بالفعل إلى هذه النظرية؛ ذلك أن تلقي الفن هو ممارسة عالمية لا تقتصر فقط على ما ينتج في لغة أو ثقافة ينتمس إليها القارئ، وإنما يتعداها إلى غيرها، ولا يمكن التشكيك في جمال العمل الذي يتم تلقيه وتقديره عالميا، يقول مينش: "إنني متأثر بشدة ولست وحدي بملحمة جلجامش التي تنتهي إلى مجتمع مختلف تماما عن مجتمعي وعن أذواقه في ميدان الفن"³. وهذا مثال جيد عن المشترك بين البشر في الاعجاب بعمل فني لا يعبر عن الخصوصية الثقافية للقارئ من جميع النواحي، ومن هنا فإن التأثير به ينقله - أيا كان مصدره ومستواه - إلى مصف الأعمال الجيدة؛ لأنه "إذا استمر عمل فني حيا إلى زمن أجيال أخرى لم يتم إنجازه لهم، فإن ذلك يعني أنه -

¹ Marc-Mathieu Münch, Berlioz, l'effet de vie et la Symphonie fantastique. Berlioz, encore et pour toujours: actes du cycle Hector Berlioz, Arras 2015, Books on Demand Editions, 2016.P.110.

² Marc-Mathieu Münch, La beauté artistique, L'impossible définition indispensable, 2014, Honoré Champion, Paris, p.129-139.

³ Marc-Mathieu Münch: *À propos de l'impossibilité de définir l'art littéraire*.

https://www.fabula.org/atelier.php?Effet_de_vie. Consultée le: 12/09/2020.

موضوعيا- يمتلك قيمة أي لاشك فيه من الناحية الانتروبولوجية"¹. وبالفعل فإن تاريخ الأدب والفن أنجز قوائم طويلة لأعمال عظيمة مازالت تحوز حب وتعلق المتلقين من كل الثقافات، ولا أدل على ذلك من استعادة الوسائل الحديثة لها بسبب جودتها وقوة تأثيرها.

ويبدو أن نص (ألف ليلة وليلة) قد نجح في بناء أجواء سحرية وسرية وغامضة؛ إذ ظل يحتفظ بسرية رحلته عبر الثقافات كما يقول جمال الدين بن الشيخ²، ولذلك فإن الشروع في قراءته حسب فاطمة المرنيسي " يعني اقتحام عالم لا يعترف بالحدود أو باختلافات الثقافية، من المحيط الأطلسي حتى حدود الصين"³. بل إن كل النقاش الذي يدور حول أصل النص ومراحل كتابته يؤكد في النهاية أن عدة أمم أو شعوب أسهمت فيه. لكن تراكم الإنجاز أقل بكثير من تراكم الخبرات القرائية (العالمية) التي شكّلت حواشيه. فمن الواضح أن المشترك بينها كبير، وهو ما ولّد مخيالا جماعيا يتعدى خصوصية الثقافات، حتى ولو كان يستند في الغالب إلى بنية (صورة الشرق) نفسها، لكنه في لحظة التعاطي مع النص يتحول ليستند إلى (أثر الحياة) بسبب المركزية الداخلية التي توجد لدى الإنسان بشكل عام، وهي التي يجعل القارئ منها تجربة داخلية، ويقوم بتوسيع هويته معتمدا على تراكم نصي ثقافي ونفسي. الأمر الذي ضمن استمرار تأثير (ألف ليلة) رغم تغير المجتمعات واختلافها. وبالفعل، فإن هذا النص في رحلة دائمة مستمرة بين القراء من مختلف المجتمعات والثقافات، حتى يكاد يكون تأثيره في المتلقين وانتشاره هو نفسه أسطورة لا يشبهها إلا الاعجاب اللامتناهي للملايين بالأعمال الفنية الخالدة⁴.

مشروع (أثر الحياة) عند شهرزاد:

من هنا، فإن اختيار المدونة (نص ألف ليلة وليلة) قد يكون موفقا لعدة أسباب وجيهة: مثل قيمته ومركزيته في الثقافة العربية (السردية والشعبية) وفي الثقافة الانسانية كلها، ثم لكونه نصا تقاطعت فيه الثقافة القرائية لشعوب عديدة وبالأخص الأوروبية، وربما كان هذا هو السبب الذي جعل هذا النص يرتبط بالسحر. ورغم أن هذه العبارة مضللة؛ بسبب أن المقصود هنا ليس الممارسة السحرية التي تكثر صورها في النص، إلا أنها تعبر بدقة عن تأثير النص القوي

¹ Münch: ibid, p.110.

² جمال الدين بن الشيخ، ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ترجمة: محمد برادة وزميله، المجلس الأعلى للثقافة والمركز الفرنسي للثقافة والتعاون، 1998، ص. 187.

³ فاطمة المرنيسي في شهرزاد ترحل إلى الغرب، ترجمة: فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، 2003، ص. 61.

⁴ يراجع: أ.ل. رانيللا: الماضي المشترك بين العرب والغرب، ترجمة: نبيلة إبراهيم، عالم المعرفة، الكويت، 1999، ص. 301-302.

في القاريء والإحساس الذي ينتابه عادة فيعبر عنه بعد الفراغ بأنه سحر، ومنه سحر ألف ليلة وسحر الشرق، ومن الواضح أن ذلك مجرد تعبير مميز عن (أثر الحياة). إنه إحساس بالحياة يشبه الدهول الصوفي ولكنه لا ينفلت إلى اللاوعي، بل يبقى ضمن وحدة العمل مرتبطا باشتغال الابداع وقدرته على لعب دور أساسي فيه. هو عمل ناجح إذن يجعل المتلقي يعيش انجذابا حقيقيا وتوترا يبقيه منتبها ومهتما رغم طول النص المفرط، لقد كتب كولن ولسون عن قصة (سيد الخواتم) لجون تولكين: "علينا أن نقر بصورة عامة بأن هذا الكتاب رائع لأن الاحتفاظ باهتمام القاريء خلال ألف صفحة ليس بالأمر الهين مطلقا"¹. وفي هذا المستوى نجد أن أبحاث القراءة والتلقي والمقاربة الأسطورية تدعم البحث عن (أثر الحياة) في العمل، غير أنه يمكن تجاوز الآليات المعهودة فيها والاتجاه إلى دراسة اشتغال العقل (الذهن) والمتخيل وتفاعله ضمن الطبيعة البشرية وانفعالها وتفاعلها مع النص. كأن العقل ينجز عقلا آخر يسمح بتركيب الخرافات والأساطير والإحساس بالفن، ويبني نصه الخاص فتكون خبرته وحياته الشخصية بمختلف أبعادها قد تداخلت مع (ألف ليلة وليلة) وتماهت معها. إن العقل رغم بنيته الصارمة يقبل أن تلهمه وتقوده الأسطورة والخرافة، لأنه اكتشف من جديد حياة كان قد نسها وطمرها في أعماقه بوصفها حالة لا تخضع لقواعد المنطق والتفكير السليم. ذلك أن هذا النص شبكة ضخمة من التمثيلات والرمزيات التي يعيدها القارئ والباحث إلى السطح كلما وقف أمام وضعية إنسانية عموما وعجائبية بشكل خاص. وإنه لمن اللافت أيضا أن ندرس (أثر الحياة) في نص يهدف أصلا إلى إنقاذ الحياة عن طريق خلق أثر الحياة في المتلقي (شهريار)، وهو سر كل اللعبة التي أدارتها شهرزاد ببراعة، مما يجعلنا أمام مستويين (أو قارئين): أثر الحياة في شهريار- وأثر الحياة في قارئ ألف ليلة وليلة. فكما تداخل الساردون في هذا النص تداخل كذلك عدد من القراء أو المتلقين. فالسارد للقصة الإطار والمجموع ألف ليلة وليلة (الراوي الخفي) يتوجه إلى كل القراء والمتلقين الغائبين، بينما تتوجه شهرزاد (الراوي الحاضر) إلى متلق واحد حاضر (شهريار)، وهو المعنى الأساسي بأثر الحياة كما تريده هي. فهو ملك قرر قتل كل امرأة يتزوجها بعد أن يقضي معها ليلة واحدة. ولذلك فإن شهرزاد ساردة تستهدف أثر الحياة لينتج عنه إنقاذ حياة بقية النساء. ومن هنا، فإن اختلاف القراءة على مستوى الساردين والمتلقين من حيث هدف السارد ونتيجة سرده ينجر عنه اختلاف المستويين بالنظر إلى جوهر أثر الحياة المستهدف.

¹ كولن ولسون: المعقول واللامعقول في الأدب الأمريكي الحديث، ترجمة: أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، ط5/1981، ص.186.

وهذه وضعية قرائية مختلفة تماما عن قراءة أي نص آخر، لأن (أثر الحياة) هنا جزء من النص الأصلي وليس بالمعنى الخارجي التحليلي إلا في حالة المتلقي للنص المكتوب.

فالأصالة *Originalité* في النص لا تتعلق بالوسائل والأساليب اللغوية؛ لأنها تختلف من حضارة وثقافة إلى أخرى، وشهرزاد تعتمد وسائل مختلفة عن تلك المعهودة في التعبير الأدبي العربي. فقد حولت النص إلى الجمهور الواسع وليس إلى النخبة، وعند هذه النقطة بالذات التقت الشعوب في نصها. فهي تعيدنا إلى نص طفولي مشترك حيث اللغة متحررة والنص غير مؤطر بتشريعات النقد والأخلاق أو بحدود الهويات الثقافية، ونحن منزلقون في نهر السرد المتدفق وجها لوجه مع أعماقنا. إن النص يضعنا مع وضعية إنسانية أصيلة غير مصطنعة ولا خارجية، ولا يضعنا مع داخله بقدر ما يضعنا مع انعكاس داخله فينا. فما نستقبله إنما هو "حالة عقلية وتوجه نفسي أكثر منه رسالة اجتماعية واضحة... إذ تتوجه إلى طبقات النفس العميقة أكثر مما تتوجه إلى الطبقات الاجتماعية السطحية"¹. وبالفعل فقد ابتعدت شهرزاد عن أية نزعة وعظية متعالملة، وهو أمر ممكن في وضعها لكنها تعرف أنه غير مجد، لقد كتب الروائي بدر الديب: "كأنني أقول: إن ألف ليلة وليلة فيها مذهب فني للعمل دون إطار لاهوتي أو فلسفي، ودون مغزى محدد إلا التجربة نفسها. هل كان ما في الكتاب من خليقات ومواعظ هو أمر ثانوي بالنسبة لهذا التهييج الخصب للصورة والخيال واللقاء الحي"². فليس هناك إذن إلا الفن الذي لا يشعر المتلقي بسموه أو بعده عنه بل إنه يشارك في كل لحظة وجزء منه. وبعبارة أخرى فإنه نص حري نسجم مع رغبة المتلقي في التحرر والاكتشاف.

مركزية السرد في المشروع:

إن نص (ألف ليلة وليلة) طويل ومركب من عدد كبير من القصص، وقد يبدو ذلك نقطة الضعف في تواتر السرد وتتابعه واستمرار ذهول القاريء وبقائه ضمن التعاقد السردية، وبالخصوص القصص الصغيرة مثل قصص هارون الرشيد وأبي نواس.. التي نحسها مقحمة أو ملأت فراغا، فربما كانت استراحة تعمدها شهرزاد لتستجمع قواها السردية وتجول في ذاكرتها، أو استراحة للمتلقي الذي يرهقه طول الانتباه في القصص الطويلة. وهي عموما قصص أصولها متوفرة في كثير من المصادر لكنها تحكيها متحررة من التزامات المؤرخ. وقد تكون هذه القصص

¹ فريال غزول نقلا عن حافظ صبري، جدلية البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ، مجلة: فصول، القاهرة، مجلد 13، عدد 2، 1994، ص. 22.

² بدر الديب: إجازة تفرغ، الكرمة للنشر، القاهرة، 2015، ص. 147.

من إضافات النساخ وهو سلوك المشاركون عادة في كتابة (ألف ليلة وليلة) على مر الزمن. لكنه من الضروري محاولة بحث آلية فنية لفهم الانسجام *Cohérence* الذي يحكم النص. وسنلاحظ أن النص ليس تراكما أو تتابعا متقطعا للقصص مما قد يكسر تماسكه؛ لأن شهرزاد تبذل جهدا كبيرا لضمان انسجامه بالإبقاء على القصة واحدة لا تنتهي إلا بنهاية النص الإطار، فتتحول القصص الأخرى إلى تتابعات متصلة ببعضها. والحقيقة أن المتلقي بسبب شعوره الداخلي بالحياة من خلال مركزية السرد المتأصلة فيه، يقوم بتسيير حركة السرد مع شهرزاد مؤمنا ارتباط الحلقات السردية وانسجامها ليعيشها كل ليلة غير مهتم بالحجم، ويبقى متطلعا إلى نهاية لا يريدتها. بعبارة أخرى فإن شهرزاد تعتمد في مشروعها على (أثر الحياة) في المتلقي ليكون هو نفسه آلية ترابط القصص ولحمتها وتدفعها أيضا. أي أن توقف السارد (شهرزاد) عن السرد لا يعني موته - واقعيًا - فقط، بل إنه يعني موت المتلقي/ القارئ، ويعني كذلك سقوط مشروع الحياة مقابل الموت المبرمج لدى شهريار، ولهذا يطول السرد ويستمر انجذاب القارئ وتطلعه إلى المزيد. فآثر الحياة قوي في النص وذلك ما يفسر سر خلوده وانتشاره.

فالمسألة طبعا لاستراتيجية شهرزاد تتعلق بخلق (أثر الحياة) في المتلقي الأساسي (شهريار). وقد حلت المشكلة منذ البداية باختيار الشكل الملائم ونعني بذلك السرد أو القصة. وهو شكل مرتبط بالإنسان ككل، فهو في طفولته يستمتع ويتعلم بالحكي، وأقدم النصوص إذا كان كانت ملاحم فهي قصص، وكذلك الكتب المقدسة بنيت على أساليب قصصية، وبعبارة مارك ماتيو مينش عن الأساطير فإنها " سرد قبل أن تكون معنى"¹. والمقصود أنها سرد أكثر منها معنى. وسواء تعلق الأمر بالأسطورة في العهود البدائية أو في مرحلة طفولة الإنسان فإن الطبيعة السردية لها أساس متعتها وقدرتها على التأثير في المتلقي، ويرى بورخيس أن " هناك شيئا مرتبطا بالحكاية والقصة، شيء يبقى ويستمر على الدوام. لا أظن أن البشر يتعبون أبدا من سماع وحكاية القصص"². فالشكل القصصي الخرافي المرن هو شكل حي *Forme vive* يتيح وظيفة مزدوجة؛ فهو يؤمن طول الزمن الذي سينقذ شهرزاد، ويؤمن كذلك انتباه المتلقي وإبقائه في حالة ترقب مستمر، وبذلك ينقذ شهرزاد من الموت المحتم. فالسرد هو إذن في مركز مشروع أثر الحياة لدى شهرزاد، فهو الذي ينقذ الحياة ويصنعها، وهي فكرة تركزها في قصصها الأخرى؛ فقد أنقذ

¹ Marc Mathieu Münch. Le Mythe et la littérature, deux effets de vie parallèles mais spécifiques. Dans: Mythe et effets de vie littéraire, Le Portique, Strasbourg, 2008, P.21.

² بورخيس: صنعة الشعر، ترجمة: صالح علماني، دارالمدى، بيروت، ط2/2014، ص. 79.

السرد أحد أبطالها أيضا، فأحد الحُجاج مثلا يقول للأمير الذي قرر قتله: " أيها الأمير بحق رسول الله (ص) أن تسمع قصتي وحديثي وبعد ذلك افعل بي ما تريد"¹. وكذلك في القصة الأولى حيث يجلس الشيوخ الثلاثة مع التاجر الذي قرر الجني قتله، فيقول له أحدهم: " يا أيها الجني وتاج ملوك الجان إذا حكيت لك حكايتي مع هذه الغزالة ورأيتهما عجيبة أتعب لي ثلث دم هذا التاجر؟ فقال: نعم"²، فحقق ذلك وكذلك الأخران، وتم بذلك إنقاذ حياة التاجر، وأيضا في قصة إنقاذ جعفر لفتاة مستعبدة³. ولهذا استنتجت فريال غزول في نهاية دراستها أن "القص نفسه هو جوهر العمل وماهيته في ألف ليلة وليلة"⁴. وبالفعل فقد أهملت شهرزاد كل الانشغالات الأسلوبية أو التنقيحات اللغوية، بل لا يظهر لديها أي اهتمام بتقنيات السرد من حيث تنويعها أو التنوع في بنية عناصرها، فكما تم طمس الخصوصيات اللغوية المتفاصلة تم كذلك إهمال تقنيات السرد فكان التركيز على فسح المجال لبساطة تسمح بالمشاركة والتبادل، ولهذا يبقى ذهن القارئ بعيدا عن أي اهتمام شكلي أو أسلوبى مما يجعله غير مجبر على التوقف أمام الأسلوب أو التقنيات بل يبقى مستسلما لتيار الحكى المتدفق.

إن شهرزاد تبلور استراتيجية سردية تقوم على (أثر الحياة) وهو ما تستهدف من ورائه المتلقي الأساسي (شهريار) عن طريق التحكم في الزمن وتملكه، وقد لاحظ بورخيس في عنوان النص " أن ألف ليلة تعني للمخيلة (الليالي الكثيرة) .. تجعل الزمن يبدو، دون شك، أطول بكثير"⁵. وقد يكون هذا هو السبب الجوهرى في اختيار السرد، أي بسبب أهمية عنصر الزمن فيه؛ لأن القص " هو الخطاب الزمني النموذجي.. [وشهرزاد] تحارب الزمن بالزمن وبخصائص جنس أدبى ذي هوية زمنية"⁶. ففضية امتلاك الزمن والتحكم فيه هي نقطة الانطلاق الحقيقية الأولى للعقدة، وهي بؤرة الصراع، وهي المشكلة الحقيقية الجوهرية التي أدركت شهرزاد أنها هي التحدي الحقيقي قبل أن تتقدم كزوجة للملك؛ أي إطالة زمن الحكى مقابل الزمن القصير الذي حدده شهريار بليلة واحدة هي مجموع عمر المرأة الزوجة، فكيف يمكن لشهرزاد أن تحول ليلة إلى ألف ليلة وليلة؟ أو كيف تنقل مدة عمرها (كأمرأة زوجة) من الزمن الشهرى (ليلة

¹ ألف ليلة وليلة، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة، 188/2.

² السابق، 8/1.

³ السابق، 64/1.

⁴ فريال غزول، مرجع سابق، 23/3.

⁵ بورخيس، مرجع سابق، ص. 55.

⁶ فريال غزول، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة: فصول، القاهرة، مجلد 12، عدد 4، 1994، ص. 78.

واحدة) إلى الزمن الطبيعي أو زمنها هي؛ أي عمر كامل. من هنا فإن إطالة الزمن هو أيضا جزء من عجائبية القص، لأن القارئ يتابع استمرار نجاح شهرزاد في البقاء على قيد الحياة، ولأنه لا يرغب أن يعيش متعة قصيرة بل يستجيب للعمل الفني بناء على رغبته في متعة طويلة الأمد؛ ينخرط فيها منذ عنوان الكتاب، وهو ما نلاحظه كذلك في الملاحم القديمة الطويلة.

القارئ إذن أمام سرد لا يريد أن ينتهي، سرد يتكاثر ويتناسل. لكن مجموع القصص ليس القصة الأولى الإطار نفسها، برغم أنها ذات علاقة بنيوية وطيدة بها؛ لأن هذا " التوالد يتحقق عن طريق التسلسل *Enchainement* والتشابك *Emboîtement* المتتابع للحكايات.. وكان تودوروف أول من درس توالد الحكايات في ألف ليلة وليلة بوصفه ظاهرة سردية خالصة"¹. لكن القصص الكثيرة لا تأتي فقط لإطالة الزمن الذي هو أساس استراتيجية شهرزاد ووسيلتها الوحيدة للنجاة من الموت؛ بل قد يكون أيضا " الوسيلة الوحيدة لتطهير زوجها"² لكننا نشعر أنها تحرر القارئ وشهريار من حدوده الضيقة ليكتشف عوالم أخرى، وليضع نفسه أمام عوالم البشر بقوتهم وضعفهم وبسموهم ونقصهم، وبذلك يكون السرد أهم عنصر فيما يسميه مينش: اللعبة الابداعية *Le jeu créateur*. والحقيقة أن شهرزاد تصورت مشروعها جيدا وقامت ببناء استراتيجيتها بدقة، ووضعت المتلقي في موقع يتحرك فيه بين ذاته والصور السردية التي انتزعت من خياله هو نفسه، بحيث يتحول مع السرد ويعيش القصة التي هو داخلها. كتب ادجار فيبر *Edgard Weber* أن النهايات السعيدة متوقعة أي أنه: " لا يقوم التشويق على انتظار نهاية مجهولة، بل على أن يكون مثيرا بشكل يجعله يرافق القصة حتى نهايتها المتوقعة. وتثير حيوية الحكاية أو سحرها انتباه القارئ عن طريق اللذة أكثر منها عن طريق القلق"³. وفكرة لذة القارئ هنا ذات أهمية خاصة؛ لأنها تعيدنا مباشرة إلى مفهوم (أثر الحياة).

هذه (اللذة) هي نتيجة ذكاء شهرزاد في تسيير السرد مع اهتمامه بالملازمات (*Corollaires*) التي تنتج أثر الحياة واللذة. وهي تبدأ بوضعنا أمام وضعية سردية مألوفة للقارئ بنيت على اختيار توزيع المكان وعلى الزمان كذلك، والحقيقة أنها هي نفسها (طبقا

¹ Silvia Pavel, La prolifération narrative dans les Mille et une nuits, 1974, Canadian Journal of Research in Semiotics 2: 21.

² فوزي الزملي: شعرية الرواية العربية بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مؤسسة القدموس الثقافية سوريا 2007، ص: 40.

³ إدغار فيبر، التشويق والرغبة في ألف ليلة وليلة، ترجمة: ج. حردان، مجلة: فصول، القاهرة، مجلد 12، عدد 4، 1994، ص.

للتقليد القديم) وضعية الأم أو الجدة المحاطة بالأولاد والأحفاد، وهي الوضعية التي يحبها الطفل في الثقافات كلها، بينما تتخذ هي موقع (المركز) والجميع يشكل حلقة دائرية حولها يستمعون بانتباه، وهي تترأس جلسة السرد وتقود الجميع الذين يتحولون بحكم موقعهم إلى مسرود لهم. كما أن زمن الليل عامل حاسم في نجاح أثر الحياة؛ لأن "موطن الخرافة هو الليل؛ إنها والحلم سيان. ذلك أن من يصغي إلى خرافة يستسلم كما يفعل الحالم للأوهام فيصدق ما لا يجوز تصديقه وينغمس في بحر من الصور الكاذبة. الخرافة تعوض الحلم، بل تعوض حتى النوم..¹ وهذه الطريقة تحول القارئ والمتلقي الأساسيين (شهریار) إلى مسرود لهما أو متلقين يتقبلون وضعيتهم في درجة أدنى من السارد. لقد تمت إزاحة شهریار المتحكم والمرسل دائما إلى موقع المتلقي الذي تحكمت شهرزاد في انتباهه، ولم يبق لها إلا أن تقوده كمسرود له داخل خطابها السردية. ولهذا فإنه من المرجح أن القراء سيتعاطفون مع شهرزاد (صورة شهرزاد) الكائن الخيالي الذي استجبنا لخطته، وستكون كفاءتها السردية مبررا مقبولا لبقائها حية. وبالفعل فإن المتلقي لم يعد يهتم لزمن النص أو زمن القراءة، إنه لا يفكر الآن إلا في ضمان استمرار السرد؛ أي استمرار الحياة التي يشعر بأثرها في داخله. فلا نستغرب حين نسمع شهریار يقول: "يا شهرزاد إن هذه حكاية عجيبة جدا"² والأمثلة هنا كثيرة جدا، ويبدو أنه فكر أحيانا في تعديل الخطة مع الإبقاء على فكرة قتل شهرزاد ولكن بعد أن تكمل الحكاية³. لكنه لم يفعل ذلك بل إن أثر الحياة الذي خلقه السرد جعله يطلب المزيد دائما، فيقول مثلا بعد سماع قصص الطيور والوحوش: "يا شهرزاد ما أحسن هذه الحكايات هل عندك شيء مثلها من الخرافات"⁴. لكن شيئا ما كان يتغير في داخله بتأثير هذه القصص، ولذلك يقول: "يا شهرزاد لقد زدني بحكايتك مواعظ واعتبار"⁵ أو "نهتني يا شهرزاد على شيء كنت غافلا عنه"⁶. ويبدو أن هذا ما قصده مينش حين تحدث عن تأثير الحياة في النفسية وارتباطه بالجسد أيضا⁷.

¹ عبد الفتاح كيليطو: الغائب دراسة في مقامة للحري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3/2007، ص: 10.

² ألف ليلة وليلة، 147/2.

³ السابق، 192/2 و 206.

⁴ السابق، 39/2.

⁵ السابق، 29/2.

⁶ السابق، 40/2.

⁷ Marc-Mathieu Münch, La beauté artistique, P.107.

ينبغي أن يلتقط الباحث إلحاح المتلقي (شهريار) على فكرة العجيب *Fantastique* أو العجيب جدا في هذه النصوص وكذلك رغبته في المعرفة والاكتشاف التي تولدت عن أزمات حيكات متتالية. إن ذلك مرتبط بمفهوم التعدد *Plurivalence* عند مينش إذ يتحقق على هذا المستوى نسج علاقة تربط المؤلف والنص والمتلقي¹؛ لأن السرد تمكن من تحرير المتلقي وجعله يتبنى معمار النص ويشارك في أجوائه العجيبة، ومن هنا فإن (العجيب) فكرة تعبر عن الاحساس العميق لكل القراء وتأثرهم بسرديته، ورغم أن شهرزاد تؤسس ضمن مفهوم التعدد أيضا آلية سردية بنيت على عبارة "بلغني أيها الملك السعيد" ترددها كل ليلة، وتعتمدها كحاشية (نص موازي *Paratexte*) لتوحي أنها لا تخلق أو تؤلف بل تنقل فقط ما سمعته أو قرأته؛ وذلك لمنح مصداقية لسردها من أجل زيادة قوة العجائبي وتأثيره ولتصويره كأنه واقعي. ولا ريب أن المتلقي لا يهتم بصحة أو زيف القصص التي يسمعها وإنما برحلتها هو الشخصية إلى عوالم يجهلها ويرغب في اكتشافها، يقول طرشونة: " هذه الحكايات تعكس أحلام رواتها وجمهورها وتصور عوالم خفية لا يفصل بينها وبين رتبة الواقع في أذهان الجماهير التي تناقلتها جيلا بعد جيل حواجز المكان والإمكان"². إن الأمر يتطلب تحررا من قيود الإنكار ومن صرامة الحدود التي يرسخها العقل، وبالخيال يستطيع القارئ استعادة حرته، وكلما ازداد اتساع نطاق الخيال ازداد مجال حرته، لقد كتب كولن ولسون: "التخييل هو ما يفعله الانسان ليزيد من حرته"³. فالعجيب هنا مساحة واسعة لممارسة هذه الحرية، وهي بالفعل حرية تجلب كثيرا من المتعة والمعرفة كما عبر عنها شهريار.

ليس العجائبي مجرد استراتيجية سردية إنه ماهية وهوية، ولهذا لم ينفصل أبدا عن نص ألف ليلة وليلة. وهناك تساؤلات كثيرة تطرح بخصوص مستويات العجائبي وتعالقاته عن طريق تقنيات سردية تلتقي مع الوسائل المستخدمة في التعبير الأدبي حيث الاهتمام بالصورة بشكل خاص، لكن (مينش) في دراسته عن الأسطورة والأدب يستعمل مصطلح (المدهش) *Fabuleux*⁴ والذي يربطه بالقوى فوق الطبيعية -التي يسميها جمال الدين بن الشيخ بالفواعل المطلقة⁵، بحضورها وتأثيرها في العالم المرئي. لكننا نرغب في توسيع المصطلح إلى مظاهر سردية

¹ *Ibid*, p. 135.

² محمد طرشونة، مائة ليلة وليلة، تحقيق: محمد طرشونة، منشورات الجمل ط2005/1، ص:6.

³ كولن ولسون، مرجع سابق، ص. 196.

⁴ Marc Mathieu Münch. *Le Mythe et la littérature*, P.21.

⁵ جمال الدين بن الشيخ، مرجع سابق، ص.100.

وأسلوبية أخرى تنسجم مع تصور تودوروف¹؛ بسبب أن قصص الخوارق والجن والحيوان والسحرة وكائنات أخرى كثيرة حاضرة بقوة في النص إلا أن القارئ لا يركز عليها بقدر ما يركز على عناصر أخرى. فهو يستقبل منذ البداية صوراً عجيبة تأخذ بانتباهه وتحته على شيئين بارزين: المتعة والرغبة في الكشف والمعرفة. والصور العجيبة التي يقترحها سارد القصة الإطار لا تتضمن العناصر العجائبية التقليدية (الجن ..) والتي ستكثر في قصص ألف ليلة وليلة فيما بعد... وإنما بنيت على صور عجائبية تشكلها عناصر واقعية بالأساس؛ أي وجود ملك يكتشف خيانة زوجته مع عبد أسود فيقتلها، ومن هنا تبدأ حركة السرد في أخذ منحى آخر، وذلك برحلة الملك إلى أخيه، واكتشافه خيانة زوجة أخيه في حفل جنس جماعي مع الجوّاري والعبيد، فيقرر الأخوان مغادرة المملكة، لكنهما يعيشان حادثة أكثر غرابة من كل ما سبق؛ إذ يلتقيان فتاة يسجنها جني في صندوق مخبأ في البحر، وتطالهما بممارسة الجنس معها، وليس الأولان، بل سبقهما 570 آخرون أخذت منهم خواتمهم جميعاً كتذكّار، ويبدو أنهما استنتجا أن خيانة المرأة أمر طبيعي فيها وهو منتشر ولا يمكن منعه، فكان قرار شهر يار العودة وتبني حياة عجيبة يؤطر فيها علاقته بالنساء بالزواج من المرأة وقتلها بعد أن يقضي معها ليلة واحدة، فهو عمر الزوجة الذي لا يمكن تجاوزه. وعند هذا الحد تكون حركة السرد قد تصاعدت وتصاعد معها مستوى التعجيب، ولو توقفت القصة هنا لكانت مجرد أحذوثة عجيبة *Anecdote* تروى وينتهي أثرها سريعاً. لكن الأحداث تستمر حين ينقلنا السارد إلى مستوى آخر وزمن آخر هو نتيجة قرار الملك وسلوكه، فبعد ثلاث سنوات قلت البنات وغادر الناس المدينة هرباً من تزويج بناتهم للملك. وهذه أزمة حقيقية أرقت الوزير الذي كلفه الملك بالبحث عن فتاة للزواج. ولا بد أن قلقه الحاد مفهوم بالنظر إلى مكانه في الدولة وكونه وزير الملك، ولعجزه عن تلبية طلب الملك. إن السارد يلج على عجز الوزير في حل المشكلة عندما يعود إلى بيته ويلتقي أهله. ولا بد أن القارئ يعيش هنا لحظات قوية لإحساسه بالمشكلة بسبب تأثير العجيب ثم لرغبته في تواصل السرد من أجل البحث عن حل. وهنا يأتي ظهور شهرزاد كشخصية مساعدة للوزير عن طريق الحل الذي اقترحه وأصرت عليه؛ أي زواجها من الملك وهو حل يضع الوزير والقارئ معا في أزمة أخرى؛ لأنه حل مناف لمنطق الأسرة والأبوة بل ومنطق البشر في رغبتهم في الحياة وخوفهم من الموت. ولذلك فإن شهرزاد تحولت في هذه اللحظة - مثل شهر يار- إلى شخصية عجائبية لكنها توضح أنها لا ترمي إلى حل أزمة أبيها بل إلى حل مشكلة النساء كلهن ما سيجعلها لاحقاً بطلة الحركات

¹ تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، المغرب، ط1/1993، ص. 53 وما بعدها.

النسوية. وإلى هنا يكون القارئ في أقوى لحظات تطلعه مسحورا مأخوذا بالصورة العجائبية لشهرزاد، ومن هنا بدأ يرتبط بها. ورغم أنه لا يعرف كثيرا عن هذا الكائن الورقي إلا أن تضامنه معها (ومعرفته بمسار السرد وبمصير النساء وكذلك بخبرته القرائية) بوصفها شخصا ضعيفا لكنه صوت مختلف (عجيب) مقابل سلطة شهريار الذي لم يقنعه تصرفه. وسيكون الحل الذي اختارته شهرزاد غير واضح بالنسبة إليه وغير آمن أيضا، لكنه ممتع يلي رغبته في التحرر والبحث عن المجهول. وفي اللقاء الأول لشهرزاد بشهريار توضع معالم السرد العجائبي في النص بدءا من ممارستها للجنس لأول مرة مع شهريار، وعندما تجرده من سلطته بنقله إلى وضعية المتلقي في جلسة السرد تشرع في الحكى. لكنها بالنسبة إلى القارئ جلسة سردية عجيبة غير عادية لأنها محفوفة بخطر الموت الذي هو السياق الحقيقي لها.

إن القارئ هو الذي يقرر إذا كان ذلك عجيبا¹، ومن الواضح أن المقصود في النهاية أن المتلقي يجده مخالفا للمألوف، فذلك عجيب في الغالب، لأن المؤلف هو المدركات الفردية والجماعية لأنظمة معينة وقد تتحول إلى أعراف أيضا، فلا يمكن تصنيف ظاهرة ضمن العجيب إلا في إطار إدراك ذاتي نفسي وذهني. غير أن مصطلحات أخرى تظهر أمام الباحث مثل الغريب والشاذ وغيرها، مما يجعل فرز هذه الدلالات على مستوى ذهن ونفسية المتلقي صعبا جدا وقد يكون هنا غير ذي أهمية. لكن العجيب يظل فاتنا وخياليا وساحرا ورائعا أيضا، بينما يظهر الغرائبي (الإكزوتيك *Exotique*) مشبعا بدلالة على ما هو دخيل ومجلوب وشاذ ومنحط أيضا، ويبدو أن استنباط تقييم ثقافي أوروبي ونشر هذا التصور القيمي كان محل انتقاد كثير من النخب الشرقية وحتى الغربية، باعتباره ترسيخا لسوء الفهم ولروح عنصرية ونزعة استعلاء تقوم على تحوير صورة المتخيل لدى القارئ وتوجيهه نحو قراءات إيديولوجية أو سياسية. وكل هذه حواجز تبعد القارئ عن النص وتؤطر فهمه بفرض معنى واستجابة محددة، بينما الحقيقة أن الذي يتلقى النص هو قارئ مبني على روح التواصل والكشف والرحلة وعلى إدراك مشترك (*Pluriel*) للصور التي تعيشها كل البشرية وتناقلمها ولو بلغات وأساليب مختلفة، لقد لاحظ بورخيس أن " الغرب ليس غربيا صرفا، بل يتضمن جانبا شرقيا في تكوينه الحضاري وأحلامه، كما أن الشرق يحتوي بدوره على جانب غربي. ويسرد نماذج بعضها تاريخي وبعضها خيالي ليشوش على هذا الحاجز المفتعل بين الشرق والغرب"². وإنه لمن الهام مراجعة هذه الفكرة لأن

¹ تودوروف، مرجع سابق، ص. 54.

² فريال غزول: جولة في نقد ألف ليلة وليلة، مجلة: فصول، القاهرة، مجلد 13، عدد 1، 1994، ص. 292.

(أثر الحياة) ينبني على تصور الجميل الجمعي (*Le pluriel du beau*) والإنساني، مما يجعل القراءات المؤدلجة أو الموجهة تزيد في إبعاد القارئ عن النص وفي عدم تحقيق أثر الحياة، رغم أنها تحاول بناء تلق موحد لمجموعة لا تخرج عن أطروحتها، وفي هذا السياق يوضح الطيب بouderbala أن "القراءات الغربية التي لا تبحث عموماً في الأعمال الأدبية العربية إلا على المظاهر الغرائبية (إكزوتيك)، إثنوغرافية وفولكلورية (مشرق ألف ليلة وليلة) هي مرتبكة ومشوشة.. [وبعض الأعمال] تهزأفق انتظار هؤلاء القراء بفرضها عليه تحديات حقيقية ليس مستعداً لها حالياً"¹. وإذا راجعنا تصور فاعلية أثر الحياة فإن مثل هذه القراءات التي تحدث عنها- كما سبق- هي معطيات خارجية لا أثر لمشاركة القارئ فيها.

لكن، ينبغي ألا نسقط عنصراً آخر يحرك تحرر المتلقي ويزيد من ارتباطه بالعجيب وهو اتصاله وتماهيه أحياناً كثيرة بالمحرم والمرفوض. إنه نوع من المثير المفرط في إثارته والمخترق لأكثر ما هو طبيعي ومألوف، فليس مجرد خارق لما هو منطقي أو مألوف بل خارق أيضاً للأعراف والطبائع بصورة فضة. وهو في أصله امتداد لنزعة التحرر التي تغطي النص وتساهم في خلق أثر الحياة، تحرر تخيلي وأخلاقي ولغوي أيضاً. وهو ينطلق من بداية القصة الإطار؛ أي من مشهد الممارسة الجنسية الجماعية لزوجة الملك وجوارها، ثم لقدرة فتاة على خداع جني يسجنها في علبه مخبأة في صندوق أغلق بسبعة أقفال ووضع في قاع البحر²، وكذلك حين تطلب شهرزاد من أختها أن تكون معها وتضعها تحت السرير أثناء ممارسة الجنس مع شهريار. وعلى الرغم من أن شهرزاد فعلت ذلك وتمسكت بأختها دنيازاد لتضمن بقاءها حتى خلال الممارسة الجنسية والفعل الحميمي *Intime* فإنها لم تسمح بخروجها بوصفها فاعلاً أساسياً وذات دور عاملي في تنفيذ خطتها إلا أن المتلقي يشعر به كخرق للمألوف ومبالغة في التعجيب؛ لأن الممارسة الاحتفالية والعلنية للجنس مرفوضة دائماً من كل المجتمعات لاسيما الشرقية التي رسخت مبدأ (الخلوة) والحشمة. وهذا الاختراق للعرف والطبيعة البشرية سيعود في قصص شهرزاد حيث الخلاعة والجنس الجماعي الصاحب³.

¹ Tayeb Bouderbala, Invariants et perspectives transculturelles dans l'œuvre d'Adonis, RIAA. Numéro 1, 2017, P:53 .

² ألف ليلة، 5-4/1.

³ ألف ليلة، 43/1.

لابد أن القارئ قد انتقل الآن إلى منطقة مشاعر حادة؛ إذ لم يعد مدفوعا فقط بتأثير العناصر فوق الطبيعية في العجيب بل انتقل إلى تصعيد رغبته في التحرر والاكتشاف مدفوعا بصور عجيب آخر؛ أي العجيب الذي تحول إلى مضمون ثوري خارق للمألوف والأعراف، والذي يتلقاه من أنثى هي التي تتصدر مجلس السرد وتهمين على انتباه المتلقي. فصورة شهرزاد تزداد غموضا وقوة حين تتواصل مع رغبة المتلقي في بلوغ أقصى درجات رغبته في التحرر، إذ لا تقدم له (امرأة) زائفة اصطناعية بواسطة التركيز على علاقات الحب الروحية التي أنتجها العقلانية والأعراف الاجتماعية والمدونة الأدبية التي كرستها خلال عدة قرون، بل إنها على العكس منها " لا تضع الغرام والعشق إلا في البدن، ولا تنقله إلى حكاية أو تفسير لظواهر الطبيعة أو التاريخ. أليس هذا أقرب للفن، وألا تبقى الصورة في ألف ليلة مع التفاصيل الحسية هي الأمر الأول والأساسي، ويظل المعنى والتفسير حقا للمتلقي يختلف فيه، وتتجدد صورته لكن يظل دائما في صور الحكاية هذا اللقاء البكر الأول مع واقع هو واقع فني؟"¹. لكن حق القارئ في التفسير هنا ليس مجرد اشتغال ذهني منفصل ومبني على استكشافات متعالية أو منهجية صارمة، بل إنه تكملة نفسية للبناء الذي بدأ منذ افتتاحية القصة الإطار؛ لأن الأحداث السردية ولدت في فضاء الجسد واللذة الحسية مما يجعل إهمالها خلال مسار القصة غير ممكن. وبالفعل فإن اللذة الجنسية في النص سارت جنبا إلى جنب مع لذة السرد ومنتعة التلقي. فكثير من الليالي تنتهي بمشهد سكوت شهرزاد ثم الشروع مع شهريار في علاقة جنسية، لقد انجر عن توقف السرد والتلقي وعمل الذهن والخيال اشتغال للجسد وممارسة لمتعة أخرى. والقارئ الخفي يدرك أن شهرزاد لم تبين استراتيجيتها في تغيير شهريار فقط على قوة السرد بل على استغلال أنوثتها وجاذبيتها أيضا لضمان استمرار النشاط الجنسي الذي ستكون نتيجته إنجاب ثلاثة أولاد أو ثلاثة أمراء قدمتهم له². وبعبارة أخرى فقد أنجبت سردا وقصصا كثيرة ولكنها أنجبت أولادا أيضا؛ فإدراج السارد الخفي لهذه المقاطع الخاصة بشهرزاد يؤمن من الناحية التقنية تبريرا منطقيا لولادة أبنائها وهو الحدث المساعد على إنجاح خطتها في آخر النص. رغم ذلك فإن الحضور اللافت لعنصر الجنس في قصص ألف ليلة وليلة لا يغطي مساحة تذكر في السرد المتعلق بشهرزاد شخصا بقدر جانب الذكاء والثقافة العميقة وجودة التواصل، وفي هذا إشارة

¹ بدر الديب، مرجع سابق، ص: 147.

² ألف ليلة وليلة، 317/4.

إلى واضحة إلى الاهتمام بفضائل أخرى غير الجسد ولن "تستطيع المرأة أن تغير وضعيتها إذا اعتمدت على جسدها، أي على الجنس دون العقل"¹.

شهرزاد أو مركزية المرأة في النص:

لابد أن مآزق المرأة قد تمت صياغته في مستوى عجائبي، إذ انبثق ضمن رؤية سردية حشدت كثيرا من العناصر لتستعيد بواسطتها ما يشبهها في أعماق النفس البشرية، فضعف المرأة وسيطرة الرجل وإحساسه العميق بألم الخيانة وقسوتها يرد في إطار مختلف تماما ويبني على أبعد مستويات المخيال الإنساني حيث يمتزج الأنثوي والدم والهيمنة والممارسات الجنسية الغريبة. وسنلاحظ تماسك النص واتساقه من خلال وحدة السارد وحضوره المستمر كفاعل في مسار السرد، فبدون شهرزاد يتمزق نص (ألف ليلة وليلة) ويتقطع ويتحول إلى أشلاء، ويفقد بذلك وحدته وهويته. إن مركزية المرأة والعنصر الأنثوي هي بؤرة وقيمة لسانية وعاطفية ضمننت وحدة الأثر وتماسكه، لكن القارئ منجذب أيضا إلى هذه الأنثى المهيمنة والواثقة من نفسها، فمهما نسي القراء من تفاصيل وعلامات في النص فإنه لا يمكنهم نسيان هذا الاسم العلامة (شهرزاد) لاسيما وأنها إلى مصدر إحياء معظم الأعمال الفنية المسرحية والموسيقية في العالم. فحضور الاسم صار أشبه بحضور الأنثى الخارقة المستحيلة أو الأم الساردة والناقلة للثقافة العميقة والجميع ملتف حولها، فهي سارد يحتل المركز معنويا ومكانيا وحتى اجتماعيا. لكنها في الأساس امرأة تجمع ذات (شهريار) المشتتة، وتقوم بتحريره وتوجيهه إلى آفاق أخرى، ليبنى عالما آخر وليكتشف العالم والمرأة أيضا. فالقارئ منجذب إلى هذه المرأة التي لا يراها إلا في أحلامه وفي الأساطير، وتتعلق عيناه بما تقول وما تسرد، وهي إنما تقوم ببعث الحياة في (شهريار)؛ أي بإعادة المتلقي إلى وضعية اللامعرفة، فتقدم لنا أحلاما - نراها لكننا لا نعرفها- ضمن الانسجام الذي حققه النص. ولهذا تقبل العقل الخرافة ونشط في بنائها وترميم أجزائها والتفاعل معها. ومن الواضح أننا لا نتحدث هنا عن الانسان العربي أو المسلم أو الشرقي فقط بل عن الكائن البشري بوصفه كيانا نفسيا لا يختلف في جوهره، كما أن تلقيه للنص مبني على مبدأ ثابت في (نظرية أثر الحياة) أي: الجميل المشترك.

إنها صورة عجائبية لشهرزاد التي " قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضيين، " قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك

¹ فاطمة المريني، مرجع سابق، ص. 74.

الخالية والشعراء"¹. لكن القارئ يشعر أيضا بشهرزاد كامرأة وليس كقارئة ومثقفة فقط، إنها تبدو جزءا من دائرة العجائبي بمحملاته الغيبية والخوارقية والجنسية أيضا، وهو ما تسرب إلى صورتها من محتويات قصصها، والقصة الإطار والتي هي متعلقة بشهرزاد، بنيت أصلا على الجنس والعنف لكن في صورة عجائبية. ثم إن صورة المرأة كثيرا ما ارتبطت بالسحر، وإن حضوره ورمزته موعلة في أعماق النفس، وهي رمزية وحضور لا يتوقف على مر الزمن. وكثيرا ما كانت الساحرة امرأة في التراث الشفهي، كما أن نص (ألف ليلة وليلة) يكرس هذا الحضور والتقليد القديم، لكن المتلقي يعرف أن (شهرزاد) ساحرة من نوع آخر، إنها (بطل) و(سارد) وشخصية مرتبطة بالحلم البعيد المنال وهو حلم له أثر حياة مهم يظهر في تطلع العقل والخيال الدائم إلى الأفضل والتحرر والانعتاق. إن القارئ بما يحسه من إرادة معارضة ومقاومة يتطلع إلى الثورة والتمرد الأنثوي. وفي هذا المستوى سينشغل القراء المثقفون الراغبون في استخلاص مدلولات جانبية لتحويل صورة شهرزاد إلى نموذج المرأة المتحررة والمبشرة بحقوق النساء، وهي عملية تحيين وعصرنة لنموذج سابق وفق انشغالات جديدة، وقد تكون في أصلها واحدة، لكن الصورة التي تقاسمها قراء نص (ألف ليلة وليلة) تبقى مرتبطة في الغالب بانجذاب فردي داخل إطار المحمولات الجماعية المشككة لمخيلنا، مما يجعل عجائبية شخصية المرأة مركزا آخر لأثر الحياة.

والواقع أن قارئ النص ينسجم كثيرا مع عنصر المرأة؛ فبالإضافة إلى صورة شهرزاد وتأثيرها الذي لا يمكن التخلص منه، تستيقظ داخله كثير من الصور التي تختزنها ذاكرته الثقافية من خلال كثير من النساء اللواتي يزدحم بهن النص. لكنهن يختلفن كثيرا أو قليلا عن شهرزاد، رغم أن كثيرا منهن منتزعات من الواقع الذي يعرفه القارئ. وبعبارة أخرى فإن شهرزاد لا تقترح صورة واحدة للمرأة؛ إيجابية كانت أو سلبية، بل إنها تبقى وفية للمنجز السردى وتبقيه مفتوحا على خلفية ومكتسبات المتلقي الانسانية ليتمكن من التفاعل مع الشخصيات التي تنشأ. ولذلك فإن تصوير النساء في ألف ليلة وليلة هو في الغالب "تصوير للنماذج لا للفرد"²، وإن سلسلة هذه النماذج طويلة جدا، وبين صورة المرأة العاملة الحكيمة والمرأة المحتالة والساحرة مسافة كبيرة، ولكنها واضحة المعالم في ذهن المتلقي لأنه يقوم ببناء ملامح الشخصية انطلاقا من ذاكرته الثقافية ومن تلوينات الساردة. لكن شهرزاد تبقى متفردة بينهن، ويبقى تعلق

¹ ألف ليلة وليلة، 5/1.

² سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، مصر، 1959، ص. 298.

القارئ بها غامضا في الغالب. فمن خلال النص والوصف المسرود في بدايته تظهر شهرزاد امرأة مختلفة فهي وأختها تشتركان في صفات جسمية محددة (أي أنها امرأة لا تختلف عن أغلب النساء) لكن شهرزاد تزيد عليهم وعلى أختها- كما يذكر السارد الخفي- بثقتها. ولا بد أن هذه الإفادة من السارد للحكاية الإطار هامة؛ لأنها بداية بناء عملية السرد كلها، وتقديم المبرر الأساسي للأفعال التي ستجزها شهرزاد فيما بعد. فقد قام بإقصاء وتهميش الصفات الجسدية مكتفيا بإشارات قليلة إليها لتبقى فجوة يملأها القارئ كلما تقدم في القراءة، لكنه ركز على صفات أخرى هي التي ستكون الفاعل الأساسي في الأحداث. وكلمة (ألف كتاب) التي يذكر الراوي أنها قرأتها تحيلنا على العنوان (ألف ليلة)، والواقع أننا ننظر الآن إلى العبارة على أنها تبرير وتفسير لكثرة الحكايات ولطول الزمن في محاولة للتخفيف من عجائبية السرد وأثرها على القارئ.

فنحن لا نعرف أشياء كثيرة عن شهرزاد. إنها شخصية عجيبة مثل قصصها، وتبدو في خيال القارئ بعيدة جدا وغامضة، لكنها تبدو أيضا رائعة وجميلة مثل أسطورة، رغم أنها في النص مجرد (سارد) وامرأة تمكنت من الحفاظ على حياتها بواسطة اللغة وقوة السرد، ودفعت شهريار ليزم نفسه بفضوله، وبإبقائها لفضاء التلقي والانتظار طويلا ممتدا لا يعرف نهاية. فالقراء في العالم كله يعيشون النص الذي أبدعته شهرزاد من خلال تمثل العقل (الذهن) لوجودهم داخل مغامرات عجائبية وأسطورية تنتصر في النهاية للإنسان وعواطفه. فشخصيتها بمثابة فجوة أو فراغ يملأه القارئ فيصنع (شهرزاده) الخاصة به في صورة كائن قريب منه ويتعرف عليها من خلال أحلامه وثقافته الخاصة، بل ومن خلال وضعيته وأثرها فيه، فيبني نموذجا خاصا به، لا من محيطه بل من شكل يحبه فيؤثته من تصور البشر العام رغم أنه في الغالب يبقى على الخصوصية المحلية للنموذج، ومن هنا يظهر سبب آخر لتعلقه به، إنه اكتشاف ثقافة أخرى يتعرف عليها من خلال جوهر السلوك الانساني في طبيعته لا في التفاصيل، فهو يشارك في بنائها مستمتعا بخصوصيات العناصر التي تمنح السرد خصوصية ثقافة منشأ النص دون أن تقتل روح المشترك فيه.

قد تكون شهرزاد قد شكّلت الاستثناء بين نساء عصرها أو مدينتها (وستكون كذلك في عصور لاحقة أيضا)، فقد كان موقفهن حسب مسار السرد؛ إما القبول بالحياة ليلة واحدة تنتهي بالقتل، وإما الهروب ومغادرة البلد. ولا يمكن تصور حل آخر لهذه الوضعية القاسية والشاذة. لكن شهرزاد تبدو من البداية واثقة من نفسها وقدرتها، وتقرر خوض المغامرة وهي تعلم أن كل العوامل معيقة لها، ورغم ذلك تتقبل النتائج وتطالب بالدور، فتقول لأبيها: "بالله يا

أبت زوجني هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداءً لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه. فقال لها: بالله عليك لا تخاطري بنفسك أبداً، فقالت له: لا بد من ذلك...¹. وبعدما تفشل محاولة الأب في إقناعها يكشف الراوي لنا خطة شهرزاد؛ وهي في الأصل مجرد افتعال لمثير تتكفل به أختها التي تشارك في حلقة السرد بأن تطلب منها أن تحدثهم " حديثنا حديثاً غريباً .. يكون فيه الخلاص إن شاء الله"². لقد حوّل هذا المقطع شهرزاد إلى امرأة استثنائية رافضة متمردة ومقاتلة، وقوية ومتحكمة في زمام الأمور، واثقة ومهيمنة تحارب كندساء الأساطير لكن بشكل مختلف. فهي " تقاتل لكي تحول العالم، تلك هي رسالة شهرزاد " كما تقول المرنيسي³.

وهكذا صار لدى القارئ الآن أفقان: أفق للقصة الإطار أين يتابع بشغف تطور مصير شهرزاد، وأفق آخر ليس أقل شغفاً من السابق حيث يستسلم -مع شهریار- لقصصها منمها بعجائها. وبالنسبة للأفق الأول فإن الانتقال من الليلة الأولى إلى الثانية ومن الثانية إلى الثالثة هو الأكثر إثارة؛ إذ سيعلن فيه عن مدى نجاح الخطة وبقاء شهرزاد على قيد الحياة. فعند نهاية الليلة الأولى تسكت شهرزاد فتتكلم أختها وتقول: "ما أطيب حديثك وما أئذبه وما أعذبه"⁴، وهي عبارة لا تشي بالإطراء بقدر ما تعمل على طلب المزيد وحث السارد على الاستمرار، وهو ما تتلقفه شهرزاد وتكرسه في ذهن المتلقين (خصوصاً شهریار) فتزرع نواة إثارة لليلة المقبلة وتقول: " وأين هذا مما أحدثكم به الليلة القابلة إن عشت وأبقاني الملك". لكن الملك لا يرد بل إن السارد ينقل لنا حواراً داخلياً، فقد " قال الملك في نفسه: والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها"⁵، وهذا موقف هام وخطير في الوقت نفسه، إذ يدل على أنه لم يتخل عن مشروعه الدموي بل علّقه مؤقتاً بسبب رغبته في معرفة نهاية القصة. لكنه بالنسبة لشهرزاد نجاح لافته، يدل على أن سردها بدأ في تشكيل (أثر الحياة) في نفس الملك. ويتكرر الموقف نفسه في نهاية الليلة الثانية⁶. فالأخت تثني على حديثها بينما تعد هي بما هو أفضل إن بقيت حية، ونفس الحوار الداخلي يجريه الملك لكنه هذه المرة يقول: "والله لا أقتلها حتى أسمع بقية حديثها لأنه عجيب". وعلى هذا

¹ ألف ليلة وليلة، 5/1.

² المرجع السابق، 7/1.

³ فاطمة المرنيسي، مرجع سابق، ص. 100.

⁴ ألف ليلة وليلة، 10/1.

⁵ المرجع السابق، 10/1.

⁶ المرجع السابق، 13/1.

النسق تستمر في سائر الليالي، لكن تدخلات أختها وكلام الملك يتقلصان شيئاً فشيئاً فلا يبقى إلا عبارة (بلغني أيها الملك السعيد).

وهكذا بدأت صورة الملك شهريار تنسحب من ذهن المتلقي، لأنه بدأ يخسر معركته ضد شهرزاد، والواقع أنها معركة ضد نفسه، إذ بدأ ينسحب من دائرة العجائبي ويأخذ موقعه معه كمتلق وليس كفاعل لأنه لم يقتنع القارئ بمساهمته في الأحداث في بداية القصة. وهذا الوضع يجعل القارئ يتقبل صورته أكثر ويحورها بشكل مختلف عما كانت عليه في البداية، وبالفعل فإنه لم يعد شهريار الأسطورة قاتل النساء، بل مجرد تابع لامرأة تبقى في حالة تبعية لإرادتها ليلة بعد ليلة بسبب عدم اكتمال القصة. وقد يكون لذلك دلالة رمزية على أن "عدم الاكتمال يقابل النقص عند الرجل الذي لا يكمل إلا بالمرأة في حياته"¹. لكن صورة شخصية (شهرزاد) تزداد امتلاء وتطوراً رغم أنها مختفية في قصصها وراء قناع السارد، والقارئ المستسلم لقصصها يكاد ينسى حضورها فلا يتذكرها إلا عند نهاية الليلة أو بدايتها. إنه جدل إذن بين صورتين؛ صورة شهريار الذكر الآخذة في الأفول والتقلص، وصورة شهرزاد الأنثى التي تتطور باستمرار وتهمين على عمق ذاكرة وذهن المتلقي، لكن دون أن تفقد شيئاً من خصائصها أو طبيعتها، إنما تسير الأحداث دائماً في صالح خطتها ووفق منهجها.

رغم ذلك، فسواء تعلق الأمر بامرأة أسطورية قوية ومحاربة، أو برجل استعاد حبه للحياة وتمكن من فهم عالمه، فإن النص الخالد باق ليشهد على قوة الكلمة وتأثيرها الحاسم في صنع (أثر حياة) يمكنه تغيير البشر والواقع. ولذلك فإنه قد لا يكون مجدياً الانخراط عن طريق النص في معركة بين (الرجل والمرأة) والمبالغة في توسيع الهوة بينهما. فقد كتبت المرينيسي مثلاً: "ورغم قدرة الحكايات على تجاوز الحدود الثقافية، إلا أنها احتفظت بواحد منها وجعلت منه عائقاً لا يمكن تجاوزه، وأعني به الاختلاف بين الجنسين. إن ما يفصل الرجال عن النساء في الحكايات ليس مجرد حاجز ولكنه هوة عميقة، والعلاقة التي تجمع هؤلاء بأولئك هي الحرب التي يخوضها أحدهما ضد الآخر"². ولا يمكن لهذا النص إلا أن يشهد على نقیض ما استنتجته الباحثة من (ألف ليلة وليلة)، لأنه ليس موقوفاً على حب مجموعة بشرية واحدة بل تشترك كل الشعوب سواء كانت منغلقة أو منفتحة في عشقه والتأثر به، كما أن ما حققته شهرزاد ليس إقصاء الرجل وإعلان حرب ضده، بل إنها تمكنت من حل مشكلته وترقيته إلى مرتبة العقل التي خرج

¹ سليمان العطار: شهرزاد امرأة الليالي العربية، مجلة: فصول، القاهرة، مجلد 12، عدد 4، 1994، ص. 167.

² فاطمة المرينيسي، مرجع سابق، ص. 62.

منها عندما اختصر علاقته بالنساء في لذة جسدية قصيرة الأجل. فما يشعر به القارئ في تأمله من صفات خاصة لشهرزاد وقدرة على التحكم في وضعها واستعادة لمصيرها لم يبلغ وجود الطرف الآخر، وإنما قام بتحريره من مدركات الحس الخارجية ليفهم أعماق الأشياء والظواهر والأحداث.

تركيب واستنتاجات أولية:

كانت نقطة الانطلاق في هذه المحاولة هي إدراكنا لأهمية (ألف ليلة وليلة) في الثقافة العربية الإسلامية والثقافة العالمية، بوصفه نصا سحر القراء من مختلف القارات ومن مختلف العصور، وكان من الهام التركيز في البداية على أنه نص يهدف في الواقع إلى إنقاذ الحياة عن طريق خلق أثر الحياة في المتلقي؛ ولهذا بدا لنا أن وظيفة أثر الحياة ستظهر على مستويين وإن لم تختلف مظاهرها القرائية أو الأسلوبية، مستوى أثر الحياة في واقع المتلقي الحقيقي (شهریار) ليتم إنقاذ نساء من القتل، ومستوى أثر الحياة في القارئ الخفي الذي يعيش النص بعد أن تم نقله ثم كتابته. وإذا كان المستويان متقاطعتين كثيرا التحليل، فإن النص بما هو عمل مائل أمامنا يجعلنا في معظم الأحيان نفكر كقراء من الفئة الثانية. وعلى الرغم من حاجتنا إلى معطيات من عدة مقاربات نقدية، فإن محاولة فهم وتتبع (أثر الحياة) في ذاتنا كقراء يبقى أهم وسيلة قبل اللجوء إلى تلك المعطيات، يقول مينش "طبعاً، نحن لا نعرف ما نشعر به للوهلة الأولى، إنما نتلقاه فقط. وهذا كاف لنحب القطعة ونؤديها. وللتعبير عنه بالكلمات نحتاج إلى القيام باستبطان *Introspection* والذي هو أحد الجوانب الرئيسية لنظرية أثر الحياة"¹. حب العمل الفني والانجذاب نحوه هو الخطوة الأولى، وهو شرط لمحاولة تحديد الملامح التي تضمن نجاحه كما حددها مينش، ومن أجل ذلك فإن الاستبطان هو الذي سيقود كل العملية مادامت تتعلق بأثر العمل على نفس وذهن المتلقي.

إن السرد والعجائبية الموزعة على مستويات مختلفة إضافة إلى مستوى المرأة الخاضع هو الآخر لصياغة عجائبية، تشرح كثيرا من أسباب حب ألف ليلة وليلة، فمن خلال النص ينساق القارئ إلى عوالم غير عادية لكنها وضعيات إنسانية يفهمها ويراهها فريدة بعين مخيلته. ولهذا يشارك في بناء الصور وعناصر السرد، وذلك برغبة جامحة في الرحلة بعيدا من أجل معرفة المجهول والمصائر. وهكذا فإن سارد القصة الإطار الخفي يتلاشى وتستلم شهرزاد قيادة القراءة

¹ Marc-Mathieu Münch, Berlioz, l'effet de vie et la Symphonie fantastique, P. 43.

مبعدة كل العوائق والتقاليد حتى الأسلوبية واللغوية والأخلاقية منها، فتستجيب بذلك لرغبة القارئ في التحرر. إن هذا التحرر هو البؤرة وهو يبني أثر حياة فاعل في نفسية المتلقين، فهو تحرر قادر على تحرير خبرات القارئ الثقافية والواقعية أيضا، ومن ثم تأييد النص بما يرغب فيه من عناصر وعلامات. ولهذا ظلت شهرزاد تبدو منتصرة، لا على شهريار فقط بل على العوائق التي تحول دون رؤية العالم بشكل آخر، ليس غريبا لأن الإنسانية كلها تحمله في أعماقها حتى ولو كانت لا تراه.

المراجع:

- Marc-Mathieu Münch, Berlioz, *l'effet de vie et la Symphonie fantastique Berlioz, encore et pour toujours: actes du cycle hector berlioz*, arras 2015, Books on Demand Editions, 2016.

- Marc-Mathieu Münch, *La beauté artistique L'impossible définition indispensable*, 2014, Honoré Champion, Paris.

- Marc-Mathieu Münch, *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, 2004, Honoré Champion, Paris.

- Marc-Mathieu Münch, *À propos de l'impossibilité de définir l'art littéraire*. In:

https://www.fabula.org/atelier.php?Effet_de_vie. Consultée le: 12/09/2020.

- Marc Mathieu Münch, *Le Mythe et la littérature, deux effets de vie parallèles mais spécifiques*. Dans: Mythe et effets de vie littéraire, Le Portique, Strasbourg, 2008, P.21.

- Silvia Pavel, *La prolifération narrative dans les Mille et une nuits*, 1974, Canadian Journal of Research in Semiotics T.2.

- Tayeb Bouderbala, *Invariants et perspectives transculturelles dans l'œuvre d'Adonis*, RIAA. Numéro 1, 2017.

- ألف ليلة وليلة، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة، 188/2.

- إدغار فيبر، التشويق والرغبة في ألف ليلة وليلة، ترجمة: ج. حردان، مجلة: فصول، القاهرة، مجلد 12، عدد 4، 1994.

- أ.ل. رانيللا، الماضي المشترك بين العرب والغرب، ترجمة: نبيلة إبراهيم، عالم المعرفة، الكويت، 1999.

- بورخيس: صنعة الشعر، ترجمة: صالح علماني، دارالمدى، بيروت، ط2/2014.

- بدرالديب: إجازة تفرغ، الكرمة للنشر، القاهرة، 2015.

- تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، المغرب، ط1/1993.
- جمال الدين بن الشيخ، ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ترجمة: محمد برادة وزميلاه، المجلس الأعلى للثقافة والمركز الفرنسي للثقافة والتعاون، 1998.
- حافظ صبري، جدلية البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ، مجلة: فصول، القاهرة، مجلد 13، عدد 2، 1994.
- سليمان العطار، شهرزاد امرأة الليالي العربية، مجلة: فصول، القاهرة، مجلد 12، عدد 4، 1994.
- سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، مصر، 1959.
- عبد الفتاح كيليطو، الغائب دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3/2007.
- عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة: مصطفى النحال، دار الفنك، المغرب، 1996.
- فاطمة المرنيسي، شهرزاد ترحل إلى الغرب، ترجمة: فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، 2003.
- فريال غزول، جولة في نقد ألف ليلة وليلة، مجلة: فصول، القاهرة، مجلد 13، عدد 1، 1994.
- فريال غزول، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة: فصول، القاهرة، مجلد 12، عدد 4، 1994.
- فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مؤسسة القدموس الثقافية سوريا 2007.
- كولن ولسون، المعقول واللامعقول في الأدب الأمريكي الحديث، ترجمة: أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، ط5/1981.
- محمد طرشونة، مائة ليلة وليلة، تحقيق: محمد طرشونة، منشورات الجمل ط1/2005.

التمثيل السردى لصورة الشرق في الرواية البريطانية-رواية "ماونت أوليف" للورانس داريل نموذجاً.

La représentation narrative de l'Orient dans le roman britannique

- Le roman "Mountolive" de Lawrence Durrell comme exemple-

أ. د. عبد المالك أشهبون

المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بفاس- مكناس/ المغرب.

البريد الإلكتروني: abdelmalek.achahboune@gmail.com

ملخص البحث:

لورانس داريل من حيث رؤيتها للعالم، وموقفها من الاستعمار والجنس والدين والطبقات.

نأمل أن تسهم مقاربتنا في الجهود الفكرية والنقدية المناهضة للاستعمار عن طريق توضيح الطرق التي تكون بها الإيديولوجية الاستعمارية في جوهرها عنصرية، وطبقية وتمييزية على أساس الجنس من خلال فن الرواية هذه المرة...

الكلمات المفتاحية: الرواية، الدراسات ما بعد الكولونيالية، التمثيل، الهويات الثقافية، الشخصيات، الفضاء، الإيهام بالواقع.

Résumé:

Dans cette étude critique, nous allons approcher le difficile contact entre l'orient et l'occident pendant la colonisation britannique de l'Egypte. Pour ce faire, on va étudier le roman "Mountolive" qui est la troisième partie du Quatuor d'Alexandrie du célèbre romancier britannique Lawrence Durrell. Les représentations négatives et stéréotypées foisonnent dans ce roman; ce qui est tout à fait contraire à la vérité historique de l'Egypte de l'époque. Ces représentations véhiculent en outre une vision colonialiste qui ne peut échapper au lecteur averti.

Notre lecture du roman nous donne un exemple distingué de ce que l'on peut décliner à partir d'une approche dite

في هذه الدراسة النقدية المقترحة سنقوم بمقاربة اللقاء الصعب بين الشرق والغرب من خلال حقبة الاستعمار البريطاني لمصر. من هنا نرى أن مضمون هذه الورقة مرتبط بمحور محدد من محاور العدد الرابع، وهو بعنوان: "كتابة العبور: ما بعد الكولونيالية".

ولعل الرواية، من دون سواها من الأنواع الأدبية، التي لها الكفاءة في استيعاب مختلف أنواع العلاقات بين الشرق والغرب، وتمثيل الهويات المتباينة، وعبور الحدود الثقافية من غير خوف أن تتعرض للإعاقة في مسعاها، فطابع المرونة في مبنائها، وقرلها القدرة على ذلك.

ومن أجل ذلك، سنتوقف عند رواية محددة، من رباعية لورانس داريل المشهورة (رباعية الإسكندرية)، وهي بعنوان "ماونت أوليف"؛ لأننا وجدنا أنها تزخر بالصور المفارقة للواقع التاريخي، وبالتالي تنطوي على رؤية استعمارية لا تخطئها عين القارئ الفصيح، وهو يستكنه مغاورها، ويستجلي صورها. وخلال قراءتنا الأولية للرواية وجدناها تقدم مثالا متميزا على ما يمكن أن تحققه قراءة نقد ما بعد الاستعمار لهذه الرواية. وتركز القراءة على مقارنة الشخصيات الروائية التي يقترحها علينا

"critique postcoloniale". En effet ,une telle lecture, dans le but de clarifier ces différents aspects ,met l'accent sur la nature des personnages orientaux du roman à partir de leur appréhension du monde, et de leur positionnement relativement au colonialisme, au sexe, à la religion, et à la lutte des classes.

Mots clés: roman, études postcoloniales, représentation, identités culturelles, personnages romanesques, l'espace romanesque, l'illusion du réel.

Abstract:

In this critical study, we will approach the difficult contact between the East and the West during the British colonization of Egypt in the novel "Mountolive" which is the third part of the Alexandria Quartet of the famous British novelist Lawrence Durrell. In this novel, Negative and stereotyped representations, which are completely contrary to the historical fact of Egypt at the time, abound. These representations hold a colonialist vision that the discerning reader can perceive. Throughout our reading of the novel, we find that this work presents a good example of what can be realized by the approach of "postcolonial criticism". This reading, in order to clarify these different aspects, emphasizes the nature of the oriental characters of the novel from their vision of the world, and their attitudes towards colonialism, sex, religion, and the struggle of classes.

Keywords: novel, postcolonial studies, representation, cultural identities, novelistic characters, novelistic space, illusion of reality.

على سبيل التمهيد:

شكّلت سرديات السفر والارتحال والهجرة التي أنتجتها المدونة الغربية (الرحلات، واليوميات، والمذكرات، والسرود). مصدراً أولياً يستمد منها المستعمر معلوماته، ومعارفه، وعلى أساسها يبني مواقف، ويحدد اتجاهاته، إزاء كثير من دول الشرق العربي الإسلامي التي كانت تُعدُّ يومذاك مساحة سحرية من الأرض. فكانت هذه السرود هي أحد المصادر الأساسية التي تزوّد المستعمر بما يحتاج إليه من معلومات عن إثنولوجيا تلك الشعوب وأديانها، وتاريخها، وثقافتها، وواقعها المعيش.

غير أن بعض هذه الكتابات السردية، قد تؤدي إلى تعزيز المواقف الإيجابية في بعض الأحيان، أو تنشئ الصورة السلبية عن الشعوب الأخرى في كثير من الأحيان، نتيجة للتصورات المغلوطة أو التحريف تجاه تمثّل هذا الآخر، وذلك بإقحام وقائع أو تصورات غير دقيقة عن الشرق من خلال صور نمطية رائجة، وهي عبارة عن مجموعة أفكار وتصورات مسبقة تأتي إلى الذهن، عند تفكيره في أبناء جماعة أخرى، وتتميز في العادة بالعمومية، وبعدم استنادها إلى حقائق موضوعية.

أولاً: تجليات صورة الشرق في رواية "ماونت أوليف" للورانس داريل

كل صورة لا بد أن تنشأ عن وعي محدد، مهما كان صغيراً، بـ"الأنا" مقابل "الآخر" في حالتنا هذه؛ وعليه فإن الصورة هي تعبير أدبي «مستمد من نظامين ثقافيين ينتميان إلى مكانين مختلفين (أي المكان الذي نشأت فيه الصورة، أي بلد الناظر، والمكان الذي تقدمه الصورة، أي بلد المنظور إليه)، وكثيراً ما نجد دلالة توحى بالتباعد بين (الأنا) و(الآخر) فتؤسس لسوء الفهم»⁽¹⁾! ومن هذ المنطق لا يساورنا شك في أن نظير هذه التصورات التي تنطق من الرؤية المغلوطة، تجمع عادة بين تمثيل صورتين لهذا الآخر(الشرق العربي الإسلامي في مثل هذه الحالة)، مهما تعددت الرؤيات وتنوعت، لكن الثابت فيما أنها تقدم صورة استعمارية تارة أو صورة معادية للاستعمار تارة أخرى، بمعنى آخر، تقدم صورة إيجابية عن المستعمر. وهنا يمكن لسرديات السفر أن تعزز الإيديولوجية الاستعمارية البغيضة عبر التصوير الإيجابي للمستعمر،

(1) ماجدة حمود: "صورة الآخر في التراث العربي"، الدار العربية للعلوم ناشرون . لبنان، منشورات الاختلاف . الجزائر، 2010، ص.10.

أو أن ترسم صورة سلبية عنه، «وذلك بتصويرها للأعمال الوحشية التي يرتكها المستعمر أو الآثار الضارة الناجمة عن الاستعمار على المستعمرين»⁽¹⁾.

ومن أجل رصد تجليات صورة الغرب للشرق في الرواية البريطانية، قررنا اختيار الجزء الثالث من رباعية لورنس داريل *Lawrence George Durrell* (1912 - 1990)، وهو بعنوان "ماونت أوليف"، وذلك لعدة اعتبارات، منها ما يتعلق بالرباعية نفسها، بحيث إنها لا تعد نصا روائيا فذا وفريدا فقط، بل لأنها تحولت -مع مرور الوقت- إلى علامة فارقة في الإبداع الروائي البريطاني، بل عُدَّت الرواية: «أهم أثر أدبي من القرن العشرين»⁽²⁾، ومنها ما يرتبط بشهرة الكتاب نفسه، حيث يعتبره الروائي الأمريكي المرموق هنري ميلر «سيد الأدب الإنجليزي» بامتياز. فيما اعتبره نقاد الأدب أحد البناء العظام للفن الروائي في زماننا «ويضعونه في نفس مكان مارسيل بروست وجيمس جويس...»⁽³⁾. وآخر هذه الاعتبارات ما له علاقة بتأثير الرباعية وصداها على باقي الروائيين الآخرين، فقد خرجت من معطف هذا الأثر السردي البديع الكثير من الآثار السردية من مختلف آداب العالم، ومن بينها الأدب العربي الروائي المعاصر. بالإضافة إلى كل ما ذكر، فإن الرباعية معروفة، أيضا، من حيث طرحها للأفكار ذات المنحى الاستعماري، من هنا يمكن أن تكون الرباعية نصا روائيا تطبيقيا بامتياز.

من هذا المنطلق فإن الرباعية التي نشرها لورنس داريل على فترات مختلفة، خلال رحلاته في الشرق، تُسلِّط الأضواء الكاشفة تارة، والخافتة تارة أخرى على أفكاره ورؤيته للعالم، بخصوص رسم خارطة المنطقة، أو طبيعة النزاعات التي تسببت بها.

ويمكننا القول: إن جزءا كبيرا من إيديولوجيا لورانس داريل الاستعمارية، يمكننا الكشف عنها من خلال رؤيته للسكان الأصليين إلى الشرق عموما، ولسكان مصر والإسكندرية على وجه التحديد، حيث تدور أغلب أحداث الرباعية، ويجري معظمها، بالضبط، في عذبة آل الحنصاني، التي تجسد صورة ملغومة عن ذلك الرجل الشرقي القبطي، المالك للعقارات، وصاحب مشاريع زراعية تمد البيت الكبير بالمال، وتسهم في تربية البنين تربية خاصة.

(1) لويس تايسون: "النظريات النقدية المعاصرة"، ترجمة أنس عبد الرزاق مكتبي، دار "النشر العلمي والمطابع - جامعة الملك سعود"، الرياض، 2014، ص. 410.

(2) مقتطف من تقديم يوسف القعيد: "عن الروايات المدهشة"، ضمن رواية لورانس داريل: "جوستين"، ترجمة: د. فخري لبيب، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، 1992، ص. 277.

(3) يوسف القعيد: "عن الروايات المدهشة"، ص. 277.

كما تحيل هذه الرباعية على طبيعة الجدل القائم حتى اليوم، حول موقع الروائي نفسه، وما يثيره من ارتياب وتشكك في كثير من مواقفه، حيث حاول المؤلف الكشف عن طبيعة التعدد الذي يكتنف شخصيته، بين دوره كجاسوس يعمل لحساب المخابرات البريطانية، وكروائي منشغل بتمثيل صورة الشرق ونقلها إلى الغرب، انطلاقا من مهاراته بصفته كاتباً موهوباً، يمتلك أسلوباً خاصة في السرد، حيث يندهش قارئ هذه الرباعية لحجم المعارف التي امتلك الكاتب، وقدرته الهائلة على وصف وتسجيل كل ما يدور حوله، ووضع ملاحظاته أيضاً، سواء تعلق الموضوع بالحياة الإنسانية أو مؤثرات الفضاء الموصوف.

وبالعودة إلى رواية "ماونت أوليف" سنلفي أن بطلها (دافيد ماونت أوليف) أُرسِلَ إلى مصر مدة عام، تحسبنا للغته العربية، حيث وجد نفسه ملحقاً بالمندوب السامي في وظيفة كتابية، في انتظار أول منصب دبلوماسي له؛ فتصرف بالفعل كسكرتير شاب موفد رسمياً من السلطات البريطانية. وهذه الصفة سيحل (ماونت أوليف) ضيفاً على دار آل الحنصاني في "كرم أبو جبرج" بضواحي مدينة الإسكندرية، ليملك معهم مدة من الزمن.

والجدير بالذكر أن العائق الذي كان منتصباً أمام هؤلاء الوافدين، في بادئ الأمر، هو عائق تعلم اللغة العربية، لذلك نجدهم يحاولون ما أمكن تذليل الصعاب لاكتساب هذه اللغة، التي تعتبر مفتاحهم لبوابة الشرق الذهبي الساحرة. ومن أجل هذا المسعى التواصلية، انخرط بعض المستشرقين في حلقات الدرس الديني ليتعلموا أصول هذه اللغة في الجامع الأزهر، فاكتملوا اللغة خير اكتساب من خلال اندماجه بالمجتمع الإسلامي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كما أن البعض الآخر منهم اكتمل تعلمهم من الأهالي، أو «تعلم شيئاً من العربية في المدارس الأوروبية فرحل إلى البلاد الشرقية ليعمق ما تعلمه في تلك المدارس ويخالط أبناء اللغة الأصليين»⁽¹⁾. أما (دافيد ماونت أوليف) فقد أثر أن يتعلم اللغة العربية من خلال احتكاكه اليومي بأفراد عائلة آل الحنصاني في مقر سكنهم، إذ ستمكنه معاشرته لهذه العائلة الشرقية التعرف على التقاليد والأعراف والعادات التي تتميز بها المنطقة، وهي معرفة يرى (ماونت أوليف) أنها ضرورية وحاسمة للتعرف على الفضاء الجديد، كما تؤهله هذه المعرفة لكي يصير موظفاً ناجحاً في السلك الدبلوماسي الإنجليزي خارج البلاد.

(1) ناظم عودة: "الفكر العربي. البنى المتصارعة. من خطاب الاستئناف إلى خطاب الاختلاف"، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، 2017، ص 49.

والظاهر أن (ماونت أوليف) كان له فضول قوي للتعرف على الطرائق الغربية للناس الذين جاء ليعيش بينهم، مدققاً بما يليق بدارس لسلوكيات بعيدة كل البعد عن سلوكاته. أما سيدة المنزل الجديد (ليلى) فكانت تحس، بالفعل، بدهشة ممتعة بلغة الشاب الأجنبي العربية التي لا بأس بها، وجرسه الفرنسي، حتى إنها عاملته بعناية مشفقة كتلك التي «تعامل المرأة بها طفل رجلها الوحيد. وملاًها اهتمامه ورغبته الصادقة في التعلم بعواطف من الامتنان أثارت دهشتها. كان ذلك أمراً غير معقول، إلا أن أجنبياً آخر لم يظهر أي رغبة لدراسة وتقييم لغتهم وديانتهم وعاداتهم»⁽¹⁾. ومع ذلك فقد وجد (ماونت أوليف)، في ضرب من النشوة الروحية، نوعاً من الصلة الشعاعية بين الحقيقة التي يعيشها على أرض الواقع، والصورة الحاملة للشرق التي شكلها من خلال قراءاته ومطالعته وما سمعه من مروييات شفوية.

وتجدر الإشارة إلى أنه في عدد غير قليل من الروايات، تكشف رؤية الروائي إلى الشخصيات عن نفسها بتضمينها علامات تشير إلى موقع الغرب الاستعماري الإيجابي بشخصياته، مقابل الموقع السلبي للشخصيات التي تعتبر أصلية في هذا البلد أو ذاك، وهو ملمح له أكثر من تأويل وتفسير في علاقة الشخصيات الغربية (الأخر) بالشخصيات الشرقية (الأنا)، وفي طرحه هذا تكريساً لجانب كبير من صدى الرؤية الاستعمارية، مما قد ينتج عن هذه الرؤية من صور نمطية (*Stéréotypes*)، وقوالب جاهزة (*Clichés*)، تضطلع بدور مضلل ومزيف في عملية ترسيخ هذا الرأي أو المعتقد (*Doxa*) عن هذا البلد أو ذاك. وهنا يحق لنا أن نتساءل: ما طبيعة الشخصيات الممثلة في رواية "ماونت أوليف"؟ وما أوجه الاختلاف والانتلاف فيما بينها؟ وما نمط العلاقة بين "الأنا" (الشرقي) و"الأخر" (الغربي): أي علاقة تفاعلية أم هيمنية؟ استيعابية أم إقصائية؟ ندية أم استعلائية؟

أسئلة قليلة من بين أخرى عديدة، سنحاول الإجابة عنها، بنوع من التفصيل، معتمدين في ذلك أساساً على رواية "ماونت أوليف" نموذجاً.

ثانياً: الشخصية الشرقية من منظور لورانس داريل:

لا يمكن أن نتخيل حكاية دون شخصيات، أيّاً كان نوعها وشكل حضورها، ذلك أنّ الشخصية في العالم الروائي هي التي تصنع الحدث، والحدث هو لبّ الحكاية التي لا تقوم قصة من دونها، كما أن حضور الشخصية عادة ما يكون متميزاً من روائي إلى آخر، ومن رواية إلى

(1) لورانس داريل: "ماونت أوليف" (رواية)، ترجمة فخري لبيب، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، 1992، ص 25.

أخرى. بالإضافة إلى ذلك، قد يكون التركيز على توصيف الشخصيات توصيفا مفصلاً تفصيلاً: جسمياً ونفسياً وبيئياً، لبحث القارئ عن شخصية، أو شخصيات، تقابلها في الواقع أو في الخيال، أي أن بناء هذه الشخصيات يدفع القارئ لبحث عن ظلالها خارج القصة، بسبب قدرة الرواية الإحالية على مختلف مستويات هذا الواقع: السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي... إلخ. كما قد يكون توصيف الشخصيات أكثر اختزالاً، وفيه الكثير من الإيحاءات والرميزات التي ترسم للرواية استراتيجية جديدة على مستوى الكتابة الروائية، وهي توصيفات أشبه ما تكون بإشارات برقية، يلتقطها القارئ ليجمع نثار الصفات والسلوكيات من دون تضخم أو استطرادات أو إسهاب. في نهاية الأمر، فالشخصية الروائية قد تكون مستمدة من الواقع المعيش، كما قد تكون متخيلة، ولكنها - في كل الأحوال - تعبر بشكل أو بآخر عن الواقع - بطريقتها الخاصة - من هنا يسهم القارئ في حمل إشاراتها، وتحويلها من ثم إلى واقع إبداعي، يختلف باختلاف القارئ وثقافته وبيئته.

ثالثاً: مواصفات الشخصيات الشرقية

معلوم أن الروائي - في كتاباته - ينطلق من الواقع كما هو، ويُنتج عنه صورة تحمل سمات الحساسية الجمالية الخاصة التي تأخذ أشكال وخطوط قوته الخيالية، ثم يترجم هذه الصورة في أثر أدبي معين، وهي صورة ليست الواقع كما هو، ولكنها تخيل لهذا الواقع؛ لأنها مشكلة من الكلمات⁽¹⁾. وهنا يحاول لورنس داريل جاهداً إقناع المتلقي بوجود - خارج نصي لعالم الأدب، لذلك بدا لنا أن شغله الشاغل كان هو التصوير والتمثيل والنسخ، تماماً كما لو كان في مواجهة قصة حقيقية تاريخية، أو سيرة، أو أي وثيقة تاريخية، كما لو أن الشخصية الموصوفة هي صورة لصاحبها في الواقع.

وخلال مقاربتنا للرواية ستركز اهتمامنا على الشخصيات الروائية الشرقية التي يقترحها علينا لورنس داريل من حيث رؤيتها للعالم، وموقفها من الاستعمار والجنس والدين والطبقات؛ حيث سنلفي الرواية زاخرة بالصور المفارقة للواقع التاريخي، وبالتالي تنطوي على رؤية استعمارية لا تخطئها عين القارئ البصيرة والمُتَبَصِّرة، وهو يستكنه مغاورها، ويستجلي مظهراتها ما بين السطور.

1) Henri Mitterand " :Le Regard et le Signe", Ed PUF, coll. Écriture, 1987 ,p.19.

وتكمن أهمية الشخصية الفاعلة، في العالم الروائي، في كونها هي التي تقوم بالحدث الأساسي (أو الأحداث الأساسية) لتقود الحكاية نحو النهاية، ويمكن التمثيل لهذا النوع من الشخصيات في هذه الرواية بشخصيات شرقية (ليلى، نسيم، ناروز...) وأخرى غربية (ماونت أوليف، جوستين، بورسواردن...). ويبدو أن لورانس داريل يعتمد على منطق إبداعي مفاده أن رؤيتنا إلى الشخصية عادة ما تعتمد - أولا وقبل كل شيء - على الطريقة التي يقدمها لنا الروائي، بما في ذلك الصورة الجسمانية والأخلاقية والروحية، ذلك أن الكره أو التعاطف مع هذه الشخصية أو تلك، يعتمد أساسا على الخصائص النفسية، وعلى التصرفات، والخطابات التي ينسبها إليها الروائي، عن وعي وسبق إصرار وترصد.

وهنا يعتمد الروائي إلى الممارسة الوصفية، حيث الوصف في الرواية للمساعدة على نقل خبر من بطل عارف بالشيء إلى آخر يجمله هذا من جهة، أما من جهة أخرى من الكاتب إلى القارئ. لكن الأهم من ذلك هو أن الوصف يحدث انفعالات متسلسلة داخل الحكاية، إذ إن ضرورة الوصف تستدعي إدخال شخصية معينة⁽¹⁾، بمواصفات محددة، وبذلك تعطي الممارسة الوصفية مبررا لوجودها في العالم الروائي.

وبالعودة إلى رواية "ماونت أوليف" يتبين لنا أن كل واحد من أفراد أسرة آل الحنصاني، متصفا بمواصفات طريفة وغريبة ومتناقضة، فهذا (نسيم) الرشيق واللبق، والمتحضر، بجانب والدته: الأنيقة والمتقفة والمتفتحة، يعيشان عوالم التمدن والتحضر، مندمجان في هذه العوالم حتى النخاع، بينما نجد الأخ الأكبر (ناروز) عكسهما تماما، فهو قبيح الخلقة، وذميم الوجه، ومرتبط بالعمل اليدوي (الأرض والفلاحة وأعباء العائلة. ورغم أن الأخوين (نسيم وناروز) كانا يفتقان عن بعضهما البعض مثل غصني شجرة زيتون، «إلا أنه لم يكن هناك ما يقطع العلائق الودية بينهما، ذلك ما كانا يحسانه، كان يحبان بعضهما البعض حبا غاليا؛ لأنهما في الحقيقة يكملان بعضهما البعض»⁽²⁾. في هذا الصدد، نتساءل: من أين تعلن الرؤية الاستعمارية عن نفسها في هذه الرواية؟ وماهي تمظهرات ذلك على مستوى مواصفات الشخصيات الشرقية؟

1) Roland Bourneuf et Réal Ouellet: "L'univers du roman", PUF, Littératures modernes, Presses Universitaires De France, 1972, p.119.

2) لورانس داريل: "ماونت أوليف"، ص 22.

1 - مواصفات الشخصية القبطية الذكورية

تزخر الرواية بالشخصيات الرئيسة منها والثانوية، لكن ما يميزها عن غيرها أن حصة الشخصيات الأجنبية طغت على الشخصية المصرية التي تم تهميش حضورها في هذا النص الروائي، أما حضور الشخصية المصرية فكان مقتصرًا على الشخصية القبطية بالأساس، وهذا ما يعطي للروائي إمكانية استعراض موقع الأقباط في المجتمع المصري، في سياق وصف إثنولوجي دقيق؛ وبالتالي فهو يسلط الضوء على غرابتهم العرقية، كما لو كانوا هم الآخرون غرباء في وطنهم الأم. ذلك ما يمكن استجلاؤه من خلال المواصفات التالية:

أ. شخصية مهزوزة الثقة في الوطن الأم

هناك العديد من الدوافع السياسية والاقتصادية والاجتماعية للمغايرة مع الآخر، ولكن يبدو أن الدافع النفسي الرئيس هو «الحاجة إلى الشعور بالقوة والسلطة والتفوق»⁽¹⁾؛ بالتالي تجد النفسية الاستعمارية في الفرد المزعزعة ثقته في نفسه، وفي قيمة وطنه أرضا خصبة لإقامة بنيناها. بهذا المنطق، نلفي أن النفسية الاستعمارية تستديم نفسها بنفسها؛ فهي تشجع على انعدام الثقة بالنفس لدى أبناء الشعوب المستعمرة، مما يسهل مهمتها في بسط نفوذها وإحلال سيطرتها الكاملة. فلا تقتصر الإيديولوجية الاستعمارية على تصوير شخصيات روائية لا تؤمن بوطنها، بل تعمل على خلق التطابق مع الرؤية الاستعمارية التي تسعى إلى تكريس مفهوم الرعاية الاستعمارية التي ترى في الوطن المستعمر نموذجا للأوطان، ومثالا يحتذى به. وهذا ما تجسده شخصية (نسيم) المثيرة للجدل في هذه الرواية؛ فهي تمثل نموذجا للمصري الناجح لعدة أسباب، أهمها؛ أنه في مقتبل العمر حيث تلقى تعليما عاليا في بريطانيا، وبعدها عاد إلى بلاده وهو معيا بالثقافة البريطانية وسياستها، ومفتون بنمط العيش الغربي، وبالنظر إلى موقع الطبقي، أنشأ (نسيم) العديد من الأصدقاء الذين ينحدرون من عائلات غنية، حتى أصبح عضوا بارزا فيها، لكن طموحه السياسي هذا يُشعره بالحاجة إلى تأكيد تفوقه ونجاحه اقتصاديا واجتماعيا، وبالتالي تأكيد سيطرته سياسيا.

بناء على ما تقدم، لا يتردد (نسيم) في إبداء إعجابه، بكل علانية، بمواقف وسلوكيات مرتبطة بالنفسية الاستعمارية، ومن ذلك إيمانه بتفوق القبطي على المسلم، وهي إيديولوجية استعمارية تعتمد على إذكاء جذوة النعرة الطائفية في المجتمع الهجين، متبعة بذلك سياسة

(1) لويس تايسون: "النظريات النقدية المعاصرة"، ص 417.

"فرق تسد". كما تساعدنا الرواية على فهم النفسية الاستعمارية من وجهة نظر أحد رعاياها الذي يريد أن يكون مقبولا لدى النخبة الثقافية. فهو أبيض وغني ومثقف ثقافة غربية بما يكفي لشراء الذمم، والدخول في جماعات سرية لها أهداف خطيرة، مما يجعله يتماهى (في نفسيته) مع النفسية الاستعمارية إلى حد أنه يتناقض معها في الآن نفسه، حينما يعمل سرا لتحقيق مشروع الدولة اليهودية، وحينما يكتشف أمره يضحى بأخيه من أجل إنقاذ حلمه التاريخي الذي هو حلم يهودي بالدرجة الأولى وهو حلم إنشاء الدولة اليهودية التي ستصبح حليفا له في المستقبل من أجل تحقيق حلمه الكبير ألا وهو إنشاء الدولة القبطية التي تستعيد ماضي أمجاد الأقباط، في مصر الحاضر.

ب. الشرقي المقلد للغرب

معلوم أن التقليد هو محاولة للعثور على موطن، نفسيا، من خلال إيجاد ثقافة يمكن للمرء أن يشعر بالانتماء إليها. «لكن الاقتناع بالدونية، الذي ينتج التقليد، يفرض أيضا على المرء البحث عن ذلك الموطن في ثقافة يعتبرها متفوقة عليه»⁽¹⁾. علما بأن التقليد هو جزء لا يتجزأ من انعدام ألفة الموطن، فلم ينخرط المرء في التقليد إذا لم يكن يشعر أنه فاقد الموطن؟

هذا ما تجليه مواصفات الآخر (القبطي) في هذه الرواية، من حيث دأبه الحثيث على الاحتفاء بثقافة الغرب، والانهار بحضارة إنجلترا في شتى المستويات، وهذه الثقافة هي من مخلفات الإرث الاستعماري الذي هو بطبيعته فكر "المركزية الغربية"⁽²⁾، يتصل بتصورات الذات المتمركزة حول نفسها (*Egocentrisme*)، والذي يشير - بشكل من الأشكال - إلى الكيفية التي اصطبغ بها الوعي الغربي لذاته، فصارى يرى أنه «يحتل مركز الصدارة عبر التاريخ الحديث، داخل بيئته الحضارية الخاصة»⁽³⁾. وهي الفكرة التي انتشرت بقوة في المستعمرات، والهدف منها غرس الثقافة والقيم البريطانية، وبالتالي من أجل إحباط كل تمرد على هذه القيم من لدن المستعمرين؛ إذ كان من الصعب التمرد على نظام أو أناس تمت برمجة عقولهم للنظر إليهم على مدى أجيال عدة، على اعتبارهم متفوقين، فكانت الخطة ناجحة للغاية حيث أسفرت عن إنتاج رعايا استعماريين *Sujets coloniaux*، وهم أشخاص لم يقاوموا القهر الاستعماري «لأنهم

(1) لويس تايسون: "النظريات النقدية المعاصرة"، ص 423.

(2) تعود الدلالة المباشرة لمفهوم "المركزية" إلى المصطلح الفرنسي "*Centralisation*" الذي يعني أحادية النظرة، أو سيادة الرؤية الواحدة، إزاء ما يعرض على مستوى الفكر والحياة الإنسانية، بمختلف مناحها ومياديينها.

(3) يوسف بكار وخليل الشيخ: "الأدب المقارن"، منشورات جامعة القدس المفتوحة، 2008، ص 95.

تعلموا الاعتقاد بالتفوق البريطاني، وبالتالي الاعتقاد بدونيتهم هم أنفسهم»⁽¹⁾. فالرعايا والعبيد - كما نعلم - لا يصنعون وطنا، ولا يدودون عن حياضه. لذلك نلفي كلا من (نسيم) وأمه (ليلي) منقطعاً الصلة بتقاليد وأعراف وعادات المجتمع الأصلي في بلادهما، لكنهما مع ذلك يظلان - بالنسبة للروائي - دون مستوى المواطن البريطاني، حتى لو حقق نجاحاً من الناحية المالية، وارتقيا طبقياً، وحتى بعلاقاتهما مع رجال السلطة النافذين، ورجال المال والأعمال من الداخل والخارج. وهنا تكشف لنا الرواية الآثار المؤذية للنفسية الاستعمارية حتى على أصحاب الامتيازات الذين يبدو أنهم مستفيدون منها من أبناء الوطن الأصلي.

كما أن العائلة لا تتردد في تقليد نمط العيش الغربي، من حيث المأكل والمشرب، وتصميم البيوت، ونوع الموسيقى، وهذا ما يشي به هذا المقطع الروائي: «دفع خادم زنجي أمامه بمنضدة ذات عجلات، وقد انتصبت فوقها قنينة الويسكي، عالم من الأشياء الفانية: أن تشرب مثل المستعمرين في هذا المنزل العتيق، الفسيح المليء بالسجاجيد الفاخرة، والجدران التي تغطيها الرماح الأفريقية المسلوحة من أم درمان، وأثاث من الإمبراطورية الثانية، غريب ومستهجن، تركي القالب»⁽²⁾. وهذا التقليد هو تأكيد غلبة عناصر التطور المستمر في "الغرب"، مقابل تكريس عناصر الثبات في "الشرق" المتخلف من جهة، واعتبار محاكاة الجميع (الأطراف) النمط الغربي «بوصفه الأسلوب الفعال والوحيد لمواجهة تحديات العصر»⁽³⁾ من جهة أخرى.

هكذا يمكن اختصار شخصية (نسيم) في كونه فرداً من الرعاة الأثرياء البيض من منظور أسياده المستعمرين الذين يرونه تابعا لا مواطناً له حقوق وعليه واجبات، ومن حقوقه أن يتمتع بإنسانيته كاملة غير منقوصة، مقابل شخصيات استعمارية تعد مصدراً هاماً لصورة البيض عن حضارتهم المتفوقة. ويتمثل ذلك بوضوح تام، في حقيقة اعتقاد (نسيم) بأن أعضاء العرق الأبيض هم شعب الله المختار والحكام الطبيعيون في الأرض، وهم المخول لهم بسط سيطرتهم على العالم.

(1) لويس تايسون: "النظريات النقدية المعاصرة"، ص 403.

(2) لورانس داريل: "ماونت أوليف"، ص 19.

(3) سمير أمين: "نحو نظرية للثقافة"، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1989، ص 75.

ج - الشرقي العميل والخائن

كرس (نسيم) حياته وثروته وعلاقاته وزوجته لرسالة سياسية محددة، فهو يعيش دور من نذرتة الأقدار كي يعيد بعث مجد الأمة القبطية، ومؤامرتة كان هدفها الوحيد هو أن يحتل أقباط مصر (على يديه) مكانهم اللائق تحت شمسها. أما حساباته السياسية، فيجملها على النحو الآتي: الأسد البريطاني تخلعت أسنانه، وأن أيام الإنجليز في مصر باتت معدودة، وأن القوة الوحيدة التي تمتلك القوة والحيوية الكافية لكي تلعب دورا أساسيا في المنطقة هم يهود فلسطين، عندما تقوم دولتهم المنتظرة. في هذا السياق، يخاطب (نسيم) زوجته المستقبلية (جوستين) في لحظة مكاشفة بينهما: «هناك أمة واحدة في مقدورها أن تحدد مستقبل كل شيء في الشرق الأوسط، كل شيء، وحتى مستوى حياة المسلمين البؤساء أنفسهم ويا للتناقض، يتوقف عليها. هل علي أن أنطق اسمها؟ (...). زفرت فجأة أنفاسها تهيدة طويلة. هزت رأسها وهي تهمس الكلمة الواحدة. فلسطين (...). نعم (جوستين) إنها فلسطين لو استطاع اليهود أن يكسبوا حريتهم؛ فإننا جميعا سنكون في يسر وهناء. إنها أملنا الوحيد نحن الأجانب الذين جردوا من ملكيتهم»⁽¹⁾. وعليه فإنه لو ساعد (نسيم) بهتريب السلاح إلى العصابات الصهيونية الآن، سيعتبرونه رجلهم في مصر؛ وبالتالي سيردون له الجميل مستقبلا، ولن يطلب منهم سوى أن يتبوا الشعب القبطي مكانته. أما أول خطوة في هذا المسار، فكان قراره (نسيم) الزواج من يهودية، حتى يحظى بثقة الوكالة اليهودية العالمية؛ إذ لم تكن أمامه امرأة قادرة على أن تلعب هذا الدور - باقتدار - أكثر كفاءة من تلك الساحرة الشبقة المختلة (جوستين).

د - شخصية الشرقي القبطي المتعصب

يُصِرُّ (نسيم) القبطي على الانخراط في ما يمكن أن نسميه "المغايرة الإثنية" مع آخره وشريكه في الوطن الواحد (المسلم)، في الوقت الذي لا يتردد في الجهر بتماويه مع ثقافة المستعمر، بل اعتبارها النموذج الراقى، والمثال المنشود. بالإضافة إلى ذلك ف(نسيم) لا يخفي اعتزازه بانتمائه الطائفي، وبالتالي الاعتقاد بالتفوق المتأصل لطائفة على أخرى، هو أحد الوسائل التي تبرر وتديم وتذكي الهيمنة الاستعمارية؛ لأن الطائفية هنا هي مثل العنصرية؛ فهي ايدلوجية دينية متطرفة تعتقد بتفوق دين أو معتقد على آخر، فلماذا ينخرط (نسيم) القبطي في إعادة إنتاج سلوك المستعمر تجاه شركائه في الوطن الأم؟

(1) لورانس داريل: "ماونت أوليف"، ص 251.

يعاني (نسيم) من عدم الاستقرار الشخصي الذي يجعله في حاجة إلى الشعور بأنه في موقع سيطرة، في حاجة إلى الشعور بالتفوق على شريكه في الوطن الأم (المسلم)، وهذا التفوق لا يمكن أن يستمده إلا من تبعيته للمستعمر المتفوق والمسيطر، وبالتالي إعادة إنتاج النفسية الاستعمارية من خلال تصور متعصب لصالح الأقباط في مواجهة المسلمين. ومن المعلوم أن مفاهيم مثل: العائلة (آل الحنصاني)، الطائفة (القبطية)، الدين (المسيحي)، القرية (كرم أبو جبرج)، المدينة (الإسكندرية)، هي مجرد حلقات من حلقات الهوية الوطنية المصرية، وأي من تلك الحلقات، بمفردها، لا يمكنها أن تشكل هوية ما، بل هي تنويعا ضمن نفس الهوية. فالاختلاف في الدين أو الطائفة أو اللون هو اختلاف ظاهري وسطحي. لكن الرؤية الاستعمارية لهذه الاختلافات هي التي تحدد قيمتها، فبرسم هذه الرؤية الاستعمارية يغدو للون البشرية قيمة كبيرة، وللدين أهمية قصوى، وللطائفة قيمة سامية. وبهذا المعنى يصبح المسيحيون الأقباط في مصر - مثلاً - أصحاب هوية مغلقة، أيضاً، في حال توافرت الظروف وبوجود من يلعب على هذا النوع من الاختلاف، ويستثمر فيه سياسياً، كما هو دأب (نسيم) عن سبق إصرار وترصد، سرا أو جهرا. وهنا يحق لنا أن نتساءل: كيف سيتعامل الروائي مع الشخصية الشرقية المسلمة؟ وهل ستزول الرؤية الاستعمارية أم ستترسخ؟ وما هي تجلياتها في حالة الشخصية الشرقية المسلمة؟

2 - تجليات الشخصية الشرقية المسلمة

العديد من المقاطع الوصفية في هذه الرواية، تصف الشخصية المصرية المسلمة بمواصفات سلبية، تَنْضَحُ بغضا وكرهية: الإنسان المتخلف، البدوي، غير المتحضر، المِزْوَاج... إلخ. وهذه الرؤية البغيضة تسعى إلى تكريس دونية الإنسان الشرقي المسلم، مقابل تحضر وتفوق الإنسان الغربي المسيحي. فها هو لورنس داريل يصف جماعة من المصريين بما يلي: «كان في وسع ماونت أوليف أن يرى العريان بجلابيهم البيضاء الطويلة، وقد شممت حتى أوساطهم يدفعون شباكهم، المربوطة معا، في بطاء إلى الأمام وتألّق الضياء فوق أفخاذهم السمراء وامتلاً الظلام ببهجتهم البربرية»⁽¹⁾. أما شخصية الحاكم المسلم، فهي من منظور فاطرها (لورنس داريل) فتتصف بالفساد والنفاق والتدليس، في هذا المضمار ينبري الروائي في وصف شخصية (مملك باشا)، وهو وزير الداخلية المسلم في عهد الخديوي المريض؛ فهو وزير فاسد، مرتشي، منافق، ومع ذلك لا يتردد في إظهار نفسه بمظهر الرجل المتدين التقى الورع، فقد كان في

(1) لورانس داريل: "ماونت أوليف"، ص 13.

الحقيقة «يجمع ثروة ضخمة قائمة على الارتشاء»⁽¹⁾. ومع ذلك، يستغرب الروائي من حقيقة تدين هذا الوزير الفاسد، وشغفه المتعصب بالشعائر الدينية، وغيرها من المفارقات التي تكون محيرةً لأي امرئ غير مصري على حد تعبير الروائي.

فيما تغيب مواصفات الإنسان المصري، ولا تحضر بقوة إلى في آخر الرواية، حين يتعرض السفير لعملية خداع من طرف أحد المصريين الذين وضع السفير ثقته في صحبته، لينتهي به المطاف، مرميا في الشارع العام، بعد أن سلبت منه كل أغراضه، وسرقت أمواله. وهنا نسجل أن داريل يُعَيِّبُ السكان الأصليين، في أغلب فصول روايته، كما لو أن أطوار الرواية تدور في فضاء خال من السكان الأصليين، وكل ما يهمه هو تقصي أثر الأجانب، كأنهم هم أصحاب الأرض. وهنا تبرز الرؤية العنصرية، بشكل جلي في هذه الرواية، من خلال إصرار الروائي على محو السكان الأصليين، الذين يمثلون وجودا تاريخيا وحقيقيا (خصوصا المسلمون)، مقابل إغراق الرواية بشخصيات ثانوية أجنبية من كل بقاع العالم، وتعويم ثقافة الوطن الأم في صميم هذه الثقافات الوافدة من منطلق أن مدينة الاسكندرية كانت مدينة كوزموبوليتانية.

نستنتج مما سبق، أن عملية تصادم أطراف الثنائيات الضدية التي تهيمن على هذه الرواية، من قبيل: (الأنا/ الآخر)، (الشرق/ الغرب)، (التحضر/ التخلف)، (المسيحي/ المسلم)... إلخ، لا تؤدي إلا لإعادة تشكيل هوية، تتوافق مع المقولات الكولونيالية وتوجهاتها، ووهنا نلمح إشارة إدوارد سعيد، إذ يقول: «...في نقل ثقافة ما ودوامها هناك عملية متواصلة من التعزيز، من خلالها تضيف الثقافة السائدة إلى نفسها الامتيازات المقصورة عليها والمتأتية لها أو فرع منها، بصواب موقفها، بمظاهرها الخارجية وتوكيدات لذاتها، والأهم من هذا كله إحساسها بمبرر قوتها كمنتصر على كافة الأشياء التي لا تمت لها بأية صلة»⁽²⁾.

خاتمة

تفضي بنا المعطيات السابقة إلى أن رواية "ماونت أوليف" للروائي لورانس داريل، ما هي إلا استعارة قوية للنفسية الاستعمارية من خلال توظيفها لشخصيات روائية شرقية بعينها، تُعدُّ - من وجهة نظرنا - إبدالات رمزية عن شخصيات استعمارية (حالة شخصية القبطي) تارة، أو

(1) نفسه، ص 323.

(2) إدوارد سعيد: "العالم والنص والناقد"، ترجمة: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000، ص

شخصيات متخلفة غير متحضرة فاسدة (حالة الشخصية المسلمة) تارة أخرى. وهذه المواصفات هي التي تبرر للمستعمر أن يكون وصيًا على تلك الشعوب غير المتحضر. وبهذا التصور البغيض، فإن هذا النوع من الروايات التي عاصرت نشأة الاستعمار وتوسعاته أقامت تمايزا مطلقا بين الذات (الغرب) والآخر (الشرق)، أفضى كل ما سبق إلى متوالية من التعارضات والتراتبيات التي منحت حقا أخلاقيا، يقوم بموجبه الطرف المركزي (المستعمر) باختراق الطرف الهامشي (المستعمر)، سواء بالحماية أو الانتداب أو الغزو، كما تكشف الرواية، أيضا، عن الطرق التي تعمل بها النفسية الاستعمارية وتعتمدها، في اشتغالها داخل المستعمرات، لذلك نرى بأن هذا التمايز وقّر اعتصاما بالذات (المركز)، وتحصنًا وراء أسوارها المنيعه، وإقصاء للآخر (الهامش)، بل وتشويه مواصفاته، وتلك لعمرى أسوء نتائج ثقافة "التمركز على الذات" السيئة الذكر في هذا المجال.

مراجع الدراسة ومصادرها:

1- مصدر الدراسة:

- لورانس داريل: "ماونت أوليف" (رواية)، ترجمة فخري لبيب، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، 1992.

2- مراجع باللغة العربية

- إدوارد سعيد: "العالم والنص والناقد"، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

- سمير أمين: "نحو نظرية للثقافة"، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1989.

- لويس تايسون: "النظريات النقدية المعاصرة"، ترجمة أنس عبد الرزاق مكتبي، دار "النشر العلمي والمطابع - جامعة الملك سعود"، الرياض، 2014.

- ماجدة حمود: "صورة الآخر في التراث العربي"، الدار العربية للعلوم ناشرون - لبنان، منشورات الاختلاف - الجزائر، 2010.

- ناظم عودة: "الفكر العربي. البنى المتصارعة. من خطاب الاستئناف إلى خطاب الاختلاف"، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، 2017.

- يوسف القعيد: "عن الروايات المدهشة"، ضمن رواية لورانس داريل: "جوستين"، ترجمة: د. فخري لبيب، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، 1992.

- يوسف بكار و خليل الشيخ: "الأدب المقارن"، منشورات جامعة القدس المفتوحة، 2008.

3- مراجع باللغة الفرنسية:

- Henri Mitterand " :Le Regard et le Signe", Ed PUF, coll. Écriture, 1987.
- Roland Bourneuf et Réal Ouellet : "L'univers du roman", PUF, Littératures modernes, Presses Universitaires De France, 1972.

الشيفرة الأدبية والهوية الرقمية: موقع الإنسان والوسيط.

Codes littéraires et identité numérique: statut de l'auteur et du médium.

د. جموعي سعدي

جامعة محمد الشريف مساعدي سوق أهراس / الجزائر.

مخبر: التخييل الشفوي بين حضارة المشافهة من جهة وحضارات

الكتابة والصورة من جهة أخرى؛ جامعة باتنة 01.

البريد الإلكتروني: jemoui_saadi@yahoo.fr

lecteur pris dans des rapports dialogiques et interactifs.

Ainsi l'effet de vie initialement contenu dans l'œuvre originelle se trouve amplifiée et démultipliée dans sa déportation et dans traversée des arts et des cultures et des monades complexes et interactives. La civilisation de l'image se présente comme l'aboutissement et le couronnement de cette grande aventure multidimensionnelle.

Dans ce magma culturel et artistique, il est nécessaire de faire la part des choses pour délimiter le champ du littéraire et rendre compte aussi de ces de ces correspondances et de ces interférences.

Abstract:

This study attempts to question the interference between the literary system and different human artistic and cultural expressions through the various historical periods in order to account for the determinations which were decisive in this field. This comparative approach examines the means and supports used to generate artistic products. Priority is given to the effects on the psyche of the author and the reader caught up in dialogical and interactive relationships.

Thus, the effect of life initially contained in the original work is amplified and multiplied in its deportation and in its journey through the arts, cultures and complex and interactive monads. The civilization of the image is presented as the culmination of this great multi-dimensional adventure.

In this cultural and artistic magma, it is necessary to distinguish between things to delimit the literary field and also to take account of these correspondances and these interferences.

ملخص البحث:

تحاول هذه الدراسة تتبع تشابكات المنظومة الأدبية مع الوسائط التعبيرية المختلفة، عبر الأعصر الثقافية، والمحطات الحضارية الكبرى؛ بغية استكشاف ما أحدثته التحولات الحضارية، بما تضمنته من ثورات تقنية، في شبكات ومنظومات الوسائط التعبيرية، من تغييرات، وما استتبعته من تحولات/ تصدعات على صعيد المنظومة الأدبية، وما تركته من أثر على أشكال حضور الذات الإنسانية، ومواقع الإنسان وأدواره وعلاقاته بهذه المنظومة، سواء أكان مبدعاً أم قارئاً، أم موضوعاً لها؛ ومحاولة تقديم تفسير لتراجع ذلك الحضور الأسر للذات وللإنسان، لصالح أدوار ثانوية وحضور باهت، وتجلٍ شاحب على أديم الشاشات الإلكترونية، ومنتية إلى استجلاء كفاءات إسهام هذه الوسائط المختلفة في تسوير حدود بنية الأدب، وصياغة قانونه وتسنين شيفرته، وتحديد ملامحه ومعايير الأسلوبية.

Résumé

Cette étude tente d'interroger l'interférence entre le système littéraire et les différentes expressions artistiques et culturelles humaines, à travers les diverses périodes historiques dans le but de rendre compte des déterminations qui ont été décisives dans ce domaine.

Cette approche comparatiste examine les moyens et les supports utilisés dans l'engendrement des produits artistiques. Une place de choix est accordée aux incidences sur la psyché de l'auteur et du

1- المنظومة الأدبية والتحوّلات الحضارية:

1-1: من حضارة المشافهة إلى حضارة الكتابة:

لعله يمكننا الانطلاق في معالجة قضية الشفاهية والكتابية -تمهيداً لفهم التحوّل إلى عصر الصورة- من تصوّر يعتبر الظاهرتين وجهين/ عصرين مختلفين كلّ الاختلاف، للثقافة، هذا إن لم تكونا ثقافتين متميزتين، كلّ منهما قائمة الذات؛ وذلك على النقيض من تصوّر سائد، لعلّ من أبرز وجوه أنصاره والمدافعين عنه عالم اللغة السويسري الشهير "فرديناند دو سوسير" وهو تصوّر مفاده أنّ: «الكتابة هي ببساطة مجرد تسجيل للكلام، وأنّ قيمتها اللغوية أو المعرفية ضئيلة.»⁽¹⁾ بمعنى أنّنا ننتصر إلى رأي يعتبر الكتابية أكبر من مجرد: «كونها تشفيراً *encoding* للغة الشفاهية وتفكيكاً لشفرتها.»⁽²⁾

وهذا التصرّف الذي نتبناه يرى في التحوّل الحاصل من عصر الشفاهية إلى عصر الكتابة، بمثابة تحوّل جذري، بل قطيعة معرفية مع النظم/ المنظومات الإدراكية، وأنساق الوعي وأشكاله التي كانت قائمة على عهد المشافهة. فالكتابة لم تكن مجرد وعاء مستجيب لنقل الخبرات والتجارب الانسانية، بقدر ما ستسهم في: «تغيير أنماط التنظيم الاجتماعي، وفي نوع من الوعي الجديد باللغة والعقل.»⁽³⁾

فمع الكتابة تغيرت عاداتنا وطرائقنا في التلقي والاستجابة، كما أنّ التغيير قد طال الأعضاء الفاعلة في تعاطينا مع الصيغ اللغوية/ الرمزية للعالم، وأدوات ووسائط تمثيلنا له، ونقل خبراتنا عنه. وحدث نوع من الإزاحة والإحلال، فحلّت العين/ الكتابة محلّ الأذن/ الصوت، بعد أن كانت هذه الأخيرة -الأذن- تحتل مركز الصدارة في الثقافات الانسانية. وإذا كان من المعلوم أنّ الانسان لا يتعاطى مع العالم بوصفه معطى خاماً وموضوعياً ومحايداً وخارجياً؛ بل بوصفه صورةً منطبعةً في العقل/ الوعي البشري، ونسخةً/ كياناً لغوياً/ رمزياً، انسجاماً مع رأي "هيدجر" في أنّ: "اللغة بيت الوجود"؛ إذا كان ذلك كذلك، فإنّ تمثيل العالم عن طريق الصوت، ليس هو عينه تمثيل العالم عن طريق الكتابة، ذلك أنّ التّسقين: الصوت والكتابة

(1): ديفيد ر. أولسون ونانسي تورانس: الكتابية والشفاهية، ترجمة: صبري محمّد حسن، المركز القومي للترجمة، مصر، 2010، ص 09.

(2): المرجع السابق، ص 25.

(3): المرجع السابق، ص 09.

ليساً متماثلين، وليست الكتابة مجرد تمثيل للأصوات. فمع الكتابة كنّا أمام منظومةٍ جديدةٍ ومتكاملةٍ، وشيفرة/ تسنين جديد في فهم/ وعي الذات والعالم.

ولعلنا نتفق مع "مارشال ماكلوهان" الذي ذهب إلى بلورة مفهوم "ثقافة الطباعة" الذي ينهض على الارتباط الجذري بين هذا الاختراع الجديد، والتغيرات الثقافية التي استتبعها، في فترة ظهوره؛ مركزاً على التحوّل من علامات التّرقيم السّميّ إلى التّرقيم البصريّ، بل وأبعد من ذلك الحديث عن "الانفصال الذي أحدثته الطباعة بين العقل والقلب".⁽¹⁾

فالمشاهدة والكتابة ليستا مجرد أداتين أو وعاءين تعتمدهما ثقافة من الثقافات في نقل، والحفاظ على منجزها الثقافي والروحي، بل هما نسقان يحدّدان خصائص هذه الثقافة في مرحلة أو عصر من عصورها، ويمليان/ يفرضان مقوّمات وقوانين وشعريّة، وجماليّات الآداب والفنون وغيرها من العناصر والمنتجات الثقافية. كما أنّ التّقبّل والدّعم الاجتماعي لهذه التكنولوجيات الجديدة -كالطباعة أو الوسائط السّميّة البصريّة- كان حاسماً؛ ففي غيابها: «كان يستحيل لهذه التكنولوجيا أن تبقى وتزدهر، إذ لابد للتقدّم الاجتماعي من بيئة مواتية تحفز هذا التّقدّم وترشد خطاه. فالطباعة مثلاً كانت في حاجة إلى ظروف اجتماعية وثقافية مواتية، مثل الرّوح العلميّة وتقدير الثقافة الكتابيّة في مقابل الشّفهية، إلى جانب اتّساع دائرة المعرفة بالقراءة والكتابة، لكي تؤتي ثمرتها المتمثلة في ثقافة الطباعة».⁽²⁾

إنّ هذا التّقبّل والدّعم الاجتماعي لهذه التكنولوجيات والوسائط هو ما يمكن أن نعتبره عمقاً اجتماعياً وثقافياً لها، وهو ما يجعل من عمليّات استبدالها أو التخلّي عنها، تمرّ عبر مقاومة شرسة ومستميّة، تتخذ أشكالاً وأدواتٍ مختلفة، بما في ذلك اكتساء هذه المقاومة طبيعةً رمزيّة. ولعلّ استقراء المواقف من المشاهدة والكتابة، والانتصار لأحدهما، ومناصبه العداء للأخرى في الثقافة العربيّة القديمة، مثالٌ بالغ الدّلالة على تجذّر هذه الأشكال/ الأعراف في بنية الثقافة، وتغلغلها في النسيج الاجتماعي بحيث يصعب ذلك من مهمّة تغييرها بسهولة.

ولعلّه من خلال الاختلاف الجوهرية بين المشاهدة والكتابة وحده؛ انبثق التفكير في: «الطّرق المختلفة التي يستغل بها الناس مصادر الكلام والكتابة لأغراض معيّنة من قبيل بناء المجتمع،

(1): آسا بريغز وبيتر بورك: التاريخ الاجتماعي للوسائط من غتبرغ إلى الإنترنت، ترجمة: مصطفى محمّد قاسم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 315، ماي 2005، ص 33.

(2): المرجع السابق، ص 09.

ابتكار السجلات، والأنواع الأدبية المتخصصة من قبيل القصّ النثري، ودعم الدرس المتخصّص والتأمّل، وتدعيم التخصّص المعرفي وتنظيم المعرفة.⁽¹⁾

فمع ظهور وانتشار الكتابة تبلور مفهوم ما نسميه "مجتمعات كتابية"، في مقابل "المجتمعات الشفاهية". فالكتابة تعكس البنية الداخليّة لهذه المجتمعات -أقصد المجتمعات الكتابية- وتستجلي ارتباط وتركيز القسم الأكبر من الأنشطة والممارسات الاجتماعية، بل والتشكيل المؤسّساتي في هذه المجتمعات، على النصوص.⁽²⁾ فقد رأى المؤرّخون الاجتماعيون أنّ اختراع الطباعة قد أدّى إلى تغيير البنية الوظيفيّة في المدن الأوروبيّة، فظهرت حِرَف ووظائف، وكذلك جماعات/ مجموعات وظيفيّة جديدة، مثل جماعة الطّبايعين الذين امتازوا بمعرفتهم بالقراءة والكتابة، والتي اعتبرت أساسية لعملمهم. وبالإضافة إلى التّزايد الكبير والسّريع في أعداد بائعي الكتب وأمناء المكتبات، الذي كان نتيجة مباشرة للانفجار الحاصل في أعداد الكتب؛ فقد برزت إلى الوجود سلسلة وظائف أخرى مستجدّة، من مثل تصحيح البروفة الطبّاعية الذي كان عملاً جديداً مرتبطاً بالطّباعة.⁽³⁾

وقد كان من بين النتائج الكثيرة والمتنوّعة لانتشار المعرفة بالقراءة والكتابة، واختراقها المتزايد للحياة اليومية؛ حدوث زيادة في عدد العاملين في وظائف مرتبطة بالكتابة، مثل الكتبة في المحلّات وكاتبي الحسابات والكتبة العموميين وسُعاة البريد. وقد حظيت بعض هذه الوظائف بمكانة اجتماعية مرموقة، مثل وظيفة السّكرتير الخاص الذي كان يعمل في خدمة الأشخاص المهمّين، الذين ليس لديهم وقتٌ لكتابة خطاباتهم. وبذلك فقد كانت المعرفة بالقراءة والكتابة بمثابة قطيعة إبستيمولوجيّة مع النّظم والمعارف السّابقة، إلى الحدّ الذي أصبح معه الإحساس بالمفارقة التّاريخيّة بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر، حادّاً وملحوظاً إلى درجة كبيرة.⁽⁴⁾

وقد كان "أونج" يراهن على الآثار السّيكولوجيّة بعيدة المدى للطّباعة، وعلى عكس السّائد لم يكن ينظر/ يناقش مسألة اختراع الطباعة بالنّظر إلى قيمتها ودورها في نشر الأفكار؛ بل بالنّظر إلى أنّ "إسهامه الأكبر يكمن في تعميقه للتحوّل طويل الأمد في العلاقة بين المكان

(1): ديفيد ر. أولسون ونانسي تورانس: الكتابيّة والشفاهيّة، ص 11.

(2): المرجع السّابق، ص 13.

(3): آسا بريغز وبيتر بورك: التاريخ الاجتماعي للوسائط من غتنبورغ إلى الإنترنت، ترجمة: مصطفى محمّد قاسم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 315، ماي 2005، ص 33.

(4): المرجع السّابق، ص 49.

والخطاب". ويؤكد "أونج" على أن ظهور الرسوم البيانية والتنظيم البصري أو المكاني لكتب القرن السادس عشر الأكاديمية ذات الفهارس الخاصة، كان: "يعني كل شيء بالنسبة إلى العين، ولا شيء بالنسبة إلى الأذن".⁽¹⁾

ولعل الارتباط بين الشعر والوزن في الثقافات الشفاهية، واتخاذها رهان وجود، لم يكن خياراً متاحاً للتأثر الذي اندثرت تسعة أعشاره ولم يبق منه غير عشرة العاشر على حدّ تعبير العرب القدامى. وهذه الحقيقة تصدق على الثقافة العربية، كما تصدق على غيرها من الثقافات؛ فالشعر: «نتاجٌ للشفاهية، ولذا يركّز على حاسة السمع كي يحافظ على بقائه؛ في حين أن التأثر يعدّ نتاجاً للكتابية، محرراً من قيود الاستظهار الشفوي، أو الحفظ عن ظهر قلب. إنّ تطوّر شكل الخطاب الذي نعرفه على أنه النثر المكتوب، هو الأمر المهم في تطوّر أشكال الفكر الغربي بما في ذلك العلوم والفلسفة...»⁽²⁾

وإذا كان النثر^(*) قد اندثر في الثقافة العربية بسبب عدم احتمائه بالوزن، واستعصائه على الحفظ، بحكم بنيته؛ فإنّه من وجهة نظر أخرى نتاجٌ لثقافة الكتابة، ولعلّ ما يؤكد ذلك ويبرّره أنّ نشأة النثر كانت تستدعي جملة من الفعاليات العقلية والإدراكية، لعلّ في مقدّمها "التأمّل"، والتي لم تكن لتتاح في غياب الكتابة؛ ولعلّ هذا ما حدا بـ "ديفيد ر. أولسون" إلى تناول علاقة الشفاهية والكتابية من خلال أطروحة/ مفهوم "اللغة الشارحة"؛ معتبراً: «أنّ الكتابة بحدّ ذاتها نشاط من أنشطة اللغة الشارحة. وكما يمثّل الكلام العالم ومن ثمّ يجعل العالم موضوعاً للتأمّل، فإنّ الكتابة كذلك تمثّل الكلام ومن ثمّ تجعل الكلام موضوعاً للتأمّل. فالكتابة تكتسب ميزتها من خلال استغلال العلاقات بين هذين المستويين من الوعي»⁽³⁾

وبذلك فإنّه يمكن النظر للكتابية بوصفها: «ظرفاً اجتماعياً وحالة للعقل معاً، لها مستوياتها الخاصة من حيث اللغة والمعرفة التي يمكن التعبير عنها بالكتابة»⁽⁴⁾ وإذا كان هذا يحدّد الاختلافات بينها وبين الشفاهية، ويضعها في حالة تمايز عنها؛ فإنّه يمكن: «رؤيتهما على

(1): المرجع السابق، ص 33.

(2): ديفيد ر. أولسون ونانسي تورانس: الكتابية والشفاهية، ص 20، 21.

(*) هذا إذا سلّمنا جدلاً بالرأي القائل بوجود نثر بمقومات النثر الحقيقية في الجاهلية، فلربّما اقتصر الأمر على بعض الأشكال النثرية الأولية/ البدئية، التي ستعتبر نواة لنشأة النثر العربي.

(3): ديفيد ر. أولسون ونانسي تورانس: الكتابية والشفاهية، ص 29.

(4): المرجع السابق، ص 35.

أنهما ممتزجتان في مجتمعنا. وإنه لمن الخطأ، بطبيعة الحال، أن يتم فرزهما بحجة أن إحداهما تنفي الأخرى؛ فعلاقتهما إحدى علاقات التوتر الإبداعي المتبادل، علاقة لها بعدان: أحدهما تاريخي - نظراً لأن المجتمعات الكتابية نشأت في مجتمعات شفاهية - والآخر معاصر إذ إننا ننشد فهماً أعمق لما قد تعنيه الكتابية بالنسبة لنا عند فرضها على شفاهية ولدنا فيها، وتتحكم في الكثير من الأخذ والعطاء المعتاد في الحياة اليومية. وأحياناً يمكن تصوّر هذا التوتر يعمل من ناحية لصالح شفاهية مستعادة، ثم من الناحية الأخرى لصالح إحلال كتابية متقدمة محلها إحلالاً تاماً.⁽¹⁾

1-2: من حضارة الكتابة إلى حضارة الصورة:

لعلّ الحديث عن النقلة/ التحوّل الحاصل من حضارة الكتابة إلى حضارة الصورة؛ يقتضي بالضرورة الإشارة إلى ارتباط عصر العولمة بثقافة الصورة، وبالثورة الحاصلة في وسائل الإعلام والاتصال، والقفزات النوعية الحاصلة في الوسائط السمعية البصرية، وهيمنتها على نطاق تداول شديد الاتساع. يصرّح صاحب كتاب "العولمة نصّ أساس"، بعد استعراض أوجه من التطوّرات التكنولوجية الهائلة: «إنّ كلّ هذه التطوّرات من وجهة نظر العولمة، وربّما من أيّ وجهة نظر، تتضاءل أمام ابتكار أوّل جهاز كمبيوتر شخصي في منتصف السبعينيات، ثمّ الإنترنت في التسعينيات.»⁽²⁾

ولعلّ من الجدير بالتنويه أنّ "العولمة" لطالما طرحت للنقاش في مختلف الأوساط الثقافية والأكاديمية، مقترنةً بسلسلة تغيّراتٍ/ تحولاتٍ حاسمةٍ في الثقافة والاقتصاد والبيئة، والسياسة والتكنولوجيا.⁽³⁾ ولعلّه لا يمكن بأيّ وجه من الوجوه طرح مسألة العولمة منفصلةً عن معطيات العصر الرقمي، واختراع الحاسوب، والشبكة العنكبوتية، والعالم الافتراضية، والثورة الحاصلة في تكنولوجيات ووسائل الإعلام والاتصال، التي يذهب البعض إلى حدّ اعتبارها شرطاً من شروط العولمة، ورهاناً من رهاناتها.

ولتوصيف سياق العولمة وما قبلها، وتحديد طبيعة الأنظمة والبنى في السياقين؛ يستخدم "جورج ريتزر" استعارتي "سائل" و"صلب"؛ يقول: «إنّ أحد الأشياء التي كانت تميز البشر

(1): المرجع السابق، ص 35، 36.

(2): جورج ريتزر: العولمة نصّ أساس، ترجمة: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص 589.

(3): جان كير برج أولسن، إيفان سلنجر، سورين ريس: موجات جديدة في فلسفة التكنولوجيا، ترجمة: شوقي جلال، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2018، ص 420.

والأشياء، والمعلومات والأماكن وغيرها من الظواهر التي كانت تسبق الحقبة الحالية للعوامة... هو جمودها الملحوظ، بمعنى أنها كانت تنزع جميعها لأن تكون صلبةً أو عرضةً للصّلابة (استعارياً ومجازياً وليس حرفياً بطبيعة الحال) في علاقتها بالزّمن، ومن ثمّ، من بين أشياء أخرى، الثّبات في مكانها إلى حدّ كبير... إنّ صلابة معظم الوسائط المادّية للمعلومات -الألواح الحجريّة، الصّحف، المجلّات، الكتب وهلمّ جرّاً- جعلت من الصّعب أيضاً، إلى حدّ ما على الأقل، نقلها إلى أماكن أخرى.⁽¹⁾ وهو يصرّح بأنّه يستعير هذا النموذج التّحليلي القائم على التمييز بين أشكال صلبة وأخرى سائلة وثالثة غازية، من عالم الاجتماع الشّهير "زيجمونت بومان"؛ يقول: «ومن ثمّ ينطوي المنظور الخاص بالعوامة المقدم هنا، والذي يقتفي أثر عمل زيجمونت بومان، فوق كلّ شيء آخر، على السيولة والغازيّة المتزايدة. إنّ بعض أفكار بومان حول السيولة وثيقة الصّلة بالمنظور الذي نتبناه حول العوامة هنا.»⁽²⁾

ففي العالم التقليدي، بل حتى في عالم الحداثة، القائم على مقولات/ مفاهيم صلبة كالحداثة والتحديث والتنوير والعقل والعقلانية والعلم والعلمانية، والذي يقيم اعتباراً راسخاً للحدود في تجلّياتها المادية والمعنوية؛ ترتسم الحدود السياسيّة والجغرافية والزّمنيّة والمكانيّة واللغوية والثّقافيّة بمثابة عوائق صلبة تعيق/ تحدّ من حركة وتدفّق الأموال والمنتوجات والأفكار والمعلومات. في عالم بهذه المواصفات لم يكن بالإمكان: «نقل المعلومات إلى أماكن بعيدة نظراً لعدم قدرة البشر على الانتقال إلى هذه الأماكن. لم تكن الأمكنة غاية في الصّلابة فقط، ويتعدّد تحريكها، ولكن كانت غالباً ما تواجه عوائق طبيعيّة صلبة (الجبال، والأنهار، والمحيطات، وعوائق من صنع الإنسان: الأسوار والبوابات) التي جعلت من الصّعب على البشر والأشياء الخروج أو الدّخول.»⁽³⁾

وفي هذا النموذج التّحليلي/ التّفسييري، الذي يعود الفضل في تشييد أسسه، ونحت مفاهيمه البارزة -كمفهوم: الصّلب، والسائل، والغازي- لزيجمونت بومان؛ تُستخدّم الصّلابة لتوصيف عالمٍ: «توجد فيه العوائق ويتمّ إنشاؤها للحيلولة دون الحركة الحرّة بشتى أنواعها.»⁽⁴⁾ ويلاحظ أنّ ثمة تحولات حاسمة قد أحدثتها العوامة، أو على الأقل ترافقت معها:

(1): جورج ريتزر: العوامة نصّ أساس، ص 30، 31.

(2): المرجع السابق، ص 35.

(3): المرجع السابق، ص 31.

(4): المرجع السابق، ص 31.

«فإنّ ما بدا صلباً بمعدّلٍ متصاعدٍ على مدى القرون القليلة الماضية، ولاسيما في العقود القليلة الماضية، قد أخذ في الذوبان وصار سائلاً على نحو متزايد. وبدلاً من التّفكير في البشر، والموضوعات والمعلومات والأماكن بوصفها أشياء تشبه كتل الجليد، تتعيّن رؤيتها بوصفها تنزع، في السّنوات الأخيرة، للذّوبان والتحوّل على نحو مطّرد إلى سوائٍ... إنّ الوقائع المادّية الصّلبة (البشر والبضائع والصّحف) تواصل بقاءها، ولكن يمكنها التّنقل عبر الكرة الأرضيّة بسهولة أكبر بكثير بفضل نطاق عريض من التّطوّرات التكنولوجيّة (في مجالات النّقل، والاتّصال، والانترنت، وهلمّ جرّاً).»⁽¹⁾

وبذلك تتحدّد السيولة ثم الغازية التي هي المرحلة النهائيّة في هذه الصّيرورة، بوصفها انهيّاراً للحدود بكلّ معانيها وتجليّاتها؛ الجغرافيّة والسياسيّة والثّقافيّة واللّغويّة، وتفقد معها وسائلٌ وأدواتٌ وقنواتٌ قيمتها وأهمّيّتها -كالصّحف والمجلّات والكتب- وتراجع لصالح ترسانة جديدة من الوسائل والقنوات، كوسائل النّقل، وشبكات الاعلام والاتّصال، والوسائط السّميّة-البصريّة وشبكات الهاتف والانترنت، وغيرها. ومع هذه الوسائط الجديدة، والتي لم تعد تتمتع بنفس صلابة الوسائل التّقليديّة؛ هذا إن لم تكن من طبيعة سائلة أو غازية، أصبح بالإمكان: «نقل المعلومات (لأنها لم تكن صلبة على الرّغم من إمكانيّة تحويلها إلى مادّة صلبة على هيئة كتاب مثلاً) بطريقة أيسر دائماً من طريقة نقل البضائع أو البشر، يمكن نشرها عن طريق الكلمة الشّفاهية إلى مسافات كبيرة حتى ولو لم يستطع منسئ المعلومات الانتقال بعيداً؛ لقد انتقلت بشكل أسرع مع ظهور تكنولوجيات الاتّصال المتقدّمة كالتّلفراف، والهاتف، والانترنت.»⁽²⁾

ولعلّنا لا نجانب الصّواب إن نحن وافقنا من يذهب إلى أنّ العالم المعاصر، ومع العولمة تحديداً، قد طغى عليه ملمحٌ مميّزٌ لا تخطئه العين، ف: «السيولة هي الخاصيّة الأميز للعالم الرّاهن، وبخاصّة في عصر العولمة.»⁽³⁾ على الرّغم من أنّ: «الصّلاية أبعد ما تكون عن الموت في عالمنا المعاصر. ويبدو أنّ الحاجة إلى أشكال جديدة من الصّلاية هي المحصّلة النهائيّة للسيولة المتزايدة.»⁽⁴⁾

(1): المرجع السّابق، ص 33.

(2): المرجع السّابق، ص 32، 33.

(3): المرجع السّابق، ص 32.

(4): المرجع السّابق، ص 32.

وبالإضافة إلى مفاهيم "الصّلب" و"السّائل" و"الغازي" المستخدمة في تحليل ظاهرة العولمة؛ يقترح مؤلّف "العولمة نصّ أساس" -تعوياً على بومان دائماً- مفاهيم أخرى قريبة من المجموعة السّابقة، بغية فهمٍ أعمق للظاهرة وتداعياتها، ومظاهرها واستراتيجياتها، هي مفاهيم: "الثّقيل" و"الخفيف" و"معدوم الوزن". ولتوضيح هذه المفاهيم، وكيفية استثمارها في فهم ظاهرة العولمة، يورد صاحب الكتاب الاستعارة الآتية: كان إنجيل جوتنبرج الأصلي - الذي يعود إلى أواسط القرن 15- ينشر عادة في مجلّدين، يحويان ما يقارب 1400 صفحة، وكان يطبع على الرّقاع، أو على نوعيّة ورق ثقيلة جداً، وبذلك فقد كان ثقيلاً جداً -بالمعنى الحرفي للكلمة- ممّا كان يصعب أو يحول دون نقله. وبحلول العام 2006 أصبح بالإمكان الحصول على نسخة أخفّ بكثير، سهلة الحمل والتّقل إلى شتّى بقاع العالم. وبعد ذلك بعام واحد، أي سنة 2007 أصبحت هذه النسخة من الإنجيل معدومة الوزن تماماً، وذلك بإتاحة تحميل نسخة منه باستخدام نظام "كندل" "Kindle"⁽¹⁾

وبقدر ما تستجلي هذه الاستعارة سيرورة التحوّل من الصّلب إلى السّائل ثم الغازي، والتي هي مجازات تكّني عن مرحلة/ عصر الحداثة (الصّلب)، وما بعد الحداثة (السّائل)، ومرحلة ما بعد الحداثة الفائقة (الغازيّة)؛ فإنّها توضّح التحوّلات التّقنيّة، والتغيّرات الجذريّة الحاصلة في الوسائل والوسائط، فمن الكتابة (النّسخ/ الثّقيل)، إلى الطّباعة (الخفيف)، انتهاء بالرقمي (الغازي).

وفي غمرة هذه التحوّلات الجذريّة الحاصلة مع مدود العولمة، والتي ارتبطت في جانب منها بهذه الثورات التّقنيّة الحاصلة في وسائل وتكنولوجيات الإعلام والاتصال وفي الوسائط السّميّة البصريّة، التي تصاعدت أهميّتها بشكل ملفت للانتباه مع العولمة، والتي ستّخذ منها العولمة الثّقافيّة آليات ووسائط وقنوات لتمير رسالتها، وتحقيق غاياتها. جرى تقويض فهمنا وتصوّراتنا عن معادلة الإرساليات والأنساق التواصليّة، ببنيتها وعناصرها ومكوّناتها؛ والتي ستعرف بدورها قطيعة جذريّة مع التصوّرات التّقليديّة، وستطرح فرضيات جديدة في تصوّر بنية الإرساليات، وعناصرها المكوّنة، وطبيعة العلاقة بين هذه العناصر؛ ولعلّ من أهمّ الفرضيات المطروحة فرضيّة "مارشال ماكلوهان"، التي تتساق مع تركيز العولمة على الوسائط

(1): المرجع السّابق، ص 46.

السمعية البصريّة، وعلى الأنساق البصريّة بشكل مخصوص، إلى الحدّ الذي أصبح يجري فيه الحديث عن حلول الصّورة محلّ اللّغة/ الكتابة.

فمنذ الخمسينيات من القرن الماضي أقام "مارشال ماكلوهان" *"Marshall McLuhan"* في سلسلة كتب لامعة، أهمها: "مجرة جوتنبرج" *"The Gutenberg Galaxy"*، و"من أجل فهم وسائل الإعلام"، رفقة مفكرين آخرين مثل "هارولد إنيس" *Harold Innis* في كتاب "الانحياز إلى الاتّصالات" *"The Bias of communication"* و"إريك هافلوك" *"Eric Haveloch"* في كتابه "مقدّمة إلى أفلاطون" *"Preface to Plato"* الحجّة على أنّ الوسيلة الرّئيسيّة للاتّصال لا تتغيّر فقط في طريقة صنع الأشياء، وعرضها وتقديمها، ولكنّها تعيد تشكيل الوعي نفسه؛ فطبيعة وسائل الإعلام وتكنولوجياه المستخدمة في كلّ عصر/ مرحلة تساعد على تشكيل المجتمع، وتتحكّم في صياغة سلوك أفرادها، وبناء شخصياتهم، وقولية أفكارهم.⁽¹⁾

ومن خلال تفحص علاقة الإنسان بالتكنولوجيا، ونتائج وآثار هذه الأخيرة على وعي الإنسان، وفكره وسلوكه، ووجوده الاجتماعي، واستكشاف آثار التحوّل من المشافهة إلى الكتابة، ثم الطباعة، وولوج عصر الكهرباء، وظهور التلفزيون، واختراع الحاسوب والانترنت. والوقوف على دور هذه التّقنيات بخصوصياتها، ومنطقها المميّز، في صقل وعي ورؤية وسلوك البشر الذين يستخدمونها؛ ينتهي "ماكلوهان" إلى صياغة قانون/ مسلّمة أنّ: "الوسيط هو الرّسالة"، ومؤكّداً: «أنّ الوسيلة تحتوي -هي الأخرى- على رسالة، أو على تأثير إضافي للمضمون الذي يحتويه الشّكل.»⁽²⁾، وملاحظاً أنّ: «كلّ تكنولوجيا تاريخيّة أساسية للمعلومات -الشّفوية والمكتوبة والمطبوعة والالكترونية- قد حوّرت في الإدراك الحسيّ للإنسان وافترضت نوعاً مختلفاً من "الصدق". فإذا كانت المجتمعات الشّفوية تنشد الحكمة، ومجتمعات المخطوطات والمطبوعات المعرفة والمعلومات، أمّا الآن فقد أصبحت الإلكترونيات تعالج الرّقميّات الثنائيّة *Bytes* لا تتاح مادّة المعلومات. فلقد تحوّل العالم الإغريقيّ واستبدل بالفلسفة الشّعريّة... كما أنّ العالم الغربي قد تحوّل مرّة أخرى بظهور الطباعة في منتصف القرن الخامس عشر، وفي أواخر القرن العشرين بدأت ثقافة المطبوع تترك محلّها للثقافة الالكترونيّة التي تختزن وتنقل

(1): ألفين كرنان: موت الأدب، ترجمة: بدر الدين حب الله الديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2000، ص 146.

(2): محمّد سبيلا وآخرون: موسوعة المفاهيم الأساسيّة في العلوم الإنسانيّة والفلسفة، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا،

2017، ص 551.

المعلومات عن طريق وسائل كهربائية مثل التلغراف والتليفون والراديو والتلفزيون والكمبيوتر...»⁽¹⁾

ولتقديم أمثلة محسوسة عن أنماط التغيير في منظومات الإدراك، والوعي والفعل التي طالت الوجود والسلوك الإنسانيين، سواء على صعيد الكينونة الفردية للإنسان، أو بالنظر إلى انتمائه الاجتماعي؛ يمكن تفحص ما أسهم به انتشار الطباعة واتساع القراءة، وتنوع المقروء، في تغيير الذائقة الفردية، والحساسيات الاجتماعية؛ فقد حدث أن: «كانت أوروبا الغربية تتحول من مجتمع شفاهي إلى مجتمع طباعة. وبالكتابة والقراءة في مقابل الحديث والسَّمع فإنَّ التفاعل أصبح أكثر شيوعاً، وخضع جزء جوهري من حياة الفرد وعلى وجه الخصوص وعي الطبقة المثقفة وطبقة القراءة لإعادة التشكيل. تحت أثر الطريقة الجديدة في تحصيل المعلومات.»⁽²⁾

وبذلك فقد كان انتماء الإنسان إلى مجرّة "جوتنبرج"، وأن يصبح فرداً في مجتمعها؛ يعني الدخول في وضع إنساني جديد، لعلّ من أهمّ مهاراته، وأبرز عاداته، القراءة والكتابة. كما أن الانخراط الفعلي في عصر الحداثة، كان يتطلب من بين أهمّ ما يتطلب الإمام هذه الشيفرة/ القانون الجديد، قانون الأبجدية؛ فقد كانت: «القراءة في مجتمع جوتنبرج أولاً مهارة مفيدة بل وضرورية ومع توسع تجربة تعلّم القراءة أصبح يوم امتلاك هذه المهارة من أيام الاحتفال... فأن يُشهد للمرء أنه قادرٌ على القراءة هو بمثابة طقس يصبح فيه القارئ بمثابة المريد الجديد الذي يدخل به في إطار الوضع الإنساني ويتلقّى به القبول في قبيلة جوتنبرج. فلم يكن أناس جوتنبرج يحصلون فقط على المعلومات من الكتابة والقراءة بل ويتعرفون منها على من هم وأين هم.»⁽³⁾

لكن يبدو أنّ هذه المكانة الرفيعة التي حظي بها القراء والكتّاب، آخذة في الاندثار، بفعل بعض التهديدات الجدّية التي يتعرض لها الكتاب، والمرتبطة بتقنيات الطباعة، ووسائلها، والمواد المستخدمة فيها؛ هذه التهديدات التي تقدّم نفسها بمثابة دليلٍ على: «نهاية عصر الكتاب وجعل هذه النهاية مرئية فإتّنا نلاحظ اختفاء أعداد كبيرة من الكتب أمام أعيننا من رفوف العالم الأثرية لثقافة المطبوع أي كليات الأبحاث العظيمة. فلقد تبين منذ وقت طويل أنّ الورق المصنوع من عجينة الخشب والخرق الذي صنع قبل حوالي 1870. قد بدأ يتفسخ وينحل...»⁽⁴⁾

(1): ألفين كرنان: موت الأدب، ترجمة: بدر الدين حب الله الديب، ص 146.

(2): المرجع السابق، ص 149.

(3): المرجع السابق، ص 150.

(4): المرجع السابق، ص 154.

1-3: علاقة الأدب بالوسائط التكنولوجية:

لعله من نافل القول التذكير بأنّ التقلات النوعية الحاصلة مع التحوّلات الحضارية من حضارة المشافهة إلى حضارة الكتابة، ثمّ إلى حضارة الصّورة، وما استتبعته هذه التحوّلات من ثورةٍ تقنيّةٍ في نظم الشبكات والوسائط والتقنيات؛ قد أحدثت خلخلةً في طبيعة "الوسيط" ونوعه وبنيته. فتمّ العدول شيئاً فشيئاً عن الوسائط الشّفاهيّة، والانتقال إلى الوسيط الورقي مع اختراع الطّباعة، ومع الموجة الأخيرة من موجات التكنولوجيا يتمّ التخلّي التدريجي عن الوسيط الورقي/ الطّباعي لصالح الوسيط الرّقمي/ الإلكتروني.

وإذا كان لا بدّ من تقديم لمحةٍ عن مفهوم التكنولوجيا وتاريخها؛ فلا بأس بالانطلاق من أنّ: «التكنولوجيا – بالمعنى العام وهي التّعامل مع الطّبيعة وفاءً لأغراضٍ بشريّة- ليست خاصّة بالحدّثة؛ إذ التّكنولوجيا موجودةٌ دائماً منذ أوّل مطرقةٍ صنعها أسلافنا في العصر الحجري؛ ومن ثمّ يجب ألاّ نفهمها على أنّها محدودة في نشأتها في إطار ضرورتها المعاصرة الضّاربة بجذورها في العلم الحديث.»⁽¹⁾ فالتكنولوجيا: «موجودة منذ ومع وجود الإنسان من حيث هو نوعٌ مستخدمٌ وصانعٌ للأداة»⁽²⁾ وهذا ما يحيل على مفهوم الإنسان الصّانع *Homo-faber* في مقابل الإنسان العاقل *Homo-sapiens*. والذي قد يكون أقدم منه في الآن ذاته، وهذا يترتّب عنه انفصال التكنولوجيا عن العلم على الأقل في بعض أطوارها ومراحلها. فإذا كان بالإمكان الحديث عن الأسهم والأقواس والمطارق البدائية بوصفها معدات/ أدوات تقنيّة أنتجها واستعملها الإنسان، فإنّ ذلك قد تمّ في وقت لم يكن الحديث فيه عن العلوم قد درج بعد إلى الوجود.⁽³⁾

أمّا الأسئلة والإشكاليات المرتبطة بعلاقة الأدب بالتكنولوجيا، فيمكن تفحصها بتسليط الضّوء على مسألة بالغة الأهميّة؛ تتمثّل في إمكانية النّظر إلى الأدب بوصفه رسالة/ إرسالية، أيّ عنصراً ضمن خطاطة تواصلٍ كاملةٍ، مكوّنةٍ من جملة عناصر مترابطة ومتعاقبة، وإذا كان ذلك كذلك، فإنّ الوظيفة التواصليّة أو التبليغيّة التي ينهض بها الأدب وينجزها، لا يمكن أن تتحقّق في غياب قنوات ووسائل وأدوات حاملة لهذه الرسالة، وناقلة لها من المرسل إلى المتلقي.

(1): موجات جديدة في فلسفة التكنولوجيا، ترجمة: ، ص 50.

(2): المرجع السابق، ص 41.

(3): ينظر: موجات جديدة في فلسفة التكنولوجيا، ص 41 وما بعدها.

ولعلّه من البديهي التذكير بأنّ القناة أو الوسيط يختلف بحسب نمط التّواصل، وهذا الوسيط يرتبط ارتباطاً مباشراً بالتقنيّة أو المنجز التكنولوجي الذي يسمح بانتقال الإرساليّة الأدبيّة.

وبالعودة إلى مفهوم "الوسيط" عند "ماكلوهان" وغيره، فلعلّه يمكننا حصر الوسائط في ثلاثة أصناف كبرى: الوسائط الشفاهيّة: وتمثّل لها اللّغة الشفوية المستخدمة في المواعظ والمحاضرات، والتي سادت خلال عصر الاتصال الشفوي. الوسائط الكتابيّة: والتي تعود بداياتها إلى اللغة المكتوبة، التي يمكن اعتبارها من الوسائط المرئيّة/ البصريّة، وقد ظهرت مع انتشار القراءة والكتابة والنسخ واستخدام الصّور واللّوحات الفنّية المطبوعة، ثم هيمنت مع عصر الطّباعة. وأخيراً الوسائط السّميّة البصريّة الرقميّة: وتمثّل لها الصّور الرقميّة والوسائط السّميّة والبصرية المتّصلة بها، ورغم تشابهها مع سابقتها في بعض خصائصها؛ إلاّ أنّها تختلف عنها اختلافاً جوهرياً في طبيعتها، وتقنياتها.⁽¹⁾ ويذهب البعض إلى اختصار هذه الوسائط في: اللّغة الشفويّة، والكتاب، والصّورة.

وقد كان أثر التكنولوجيا على المجتمعات الحديثة والمعاصرة حاسماً، ومهدّ لتحوّلات جذريّة طالّت أبنية الفكر والثّقافة، ونظم التّواصل وشبكة العلاقات. ولأنّ تاريخ التكنولوجيا قد عرف مراحل وعصور، وموجات؛ فقد درجت إلى الوجود مع مرحلته الأخيرة -مرحلة التكنولوجيا الرقمية- مفاهيم: التكنولوجيا الرقمية، والوسائل الرقمية، والمجتمع الرقمي، والثّقافة الرقمية، والعصر الرقمي، والهويّة الرقميّة... وغيرها. ولم يكن الأدب بمنأى عن هذه التحوّلات؛ فقد خضعت الأجناس والأنواع الأدبيّة، بأشكالها ومضامينها لتغيّرات جذريّة بحسب الأنماط التقنيّة، والاستعمالات الجديدة للتكنولوجيا الرقمية.

ومن المعلوم أنّ نمط التّواصل -لغوي: شفوي/ كتابي، غير لغوي: سمعي/ بصري، ...- وأدوات ووسائط تمثيلنا للعالم، ونقل خبراتنا عنه، تتحكم في النّهاية في صياغة صورة هذا العالم، واختلاف هذه الصّورة -بحسب المراحل والبشر والثّقافات- مردّه في كثير من الأحيان إلى الوسيط المعتمد؛ فالوسيط اللّغوي الشفوي، يختلف عن الكتابي المرئي، كما أنّ هذا الأخير يختلف عن الصّورة بوصفها وسيطاً بديلاً، فتمثيل العالم عن طريق الصّوت، ليس هو عينه تمثيل العالم عن طريق الكتابة أو الصّورة. وهذه الوسائط ذات طبيعة تكنولوجيّة بالأساس، أو تتطلّب وسائل وأدوات تكنولوجيّة.

(1): آسا بريغز وبيتر بورك: التاريخ الاجتماعي للوسائط من غنتبرغ إلى الإنترنت، ص 107 وما بعدها.

وبحسب ما ذهب إليه "مارشال ماكلوهان" فإن الوسيلة الرئيسية للاتصال لا تتغير فقط في طريقة صنع الأشياء، وعرضها وتقديمها، ولكنها تعيد تشكيل الوعي نفسه؛ فطبيعة وسائل الإعلام وتكنولوجياته المستخدمة في كل عصرٍ/ مرحلةٍ تساعد على تشكيل المجتمع، وتتحكم في صياغة سلوك أفرادها، وبناء شخصياتهم، وقولية أفكارهم.⁽¹⁾ وهذا ما قاده إلى صياغة قانون/ مسلمة أن: "الوسيط/ الوسيلة هي الرسالة".⁽²⁾ ولهذه المعطيات والوقائع ارتباطاتها وتداعياتها على المنظومة الأدبية.

وسنحاول من خلال مثال "الطباعة" أن نتبين علاقة الأدب بالوسائط التكنولوجية، وعمق التأثيرات التي تركها التحولات التكنولوجية على البنية الأدبية.

وإذا كنا في غنى عن تأكيد أهمية الطباعة، بوصفها اختراعاً دشّن فاتحةً لعهدٍ جديد، ذلك أنّ الفيلسوف الإنجليزي فرنسيس بيكون (1561-1626)، قد سبق إلى تأكيدها، فقد كان يرى أنّ ثلاثية: الطباعة والبارود والبوصلة، قد: "غيرت كل الأشياء في كل أنحاء العالم".⁽³⁾

يتفحص "ألفين كرنان" صاحب كتاب "موت الأدب" علاقة الأدب بتقنية "الطباعة"، مستخلصاً الاستنتاجات الآتية: أنّ الإشكالات والتساؤلات المعرفية، التي: «تثيرها الفلسفات الحديثة مثل البنيوية والتفكيكية مبنية أساساً على منظور المطبوع وتتبخّر مثل ندى الفجر في أيّ وسيلة أخرى». ⁽⁴⁾ وتفسير ذلك بكلّ تأكيد عائدٌ إلى ارتباط العمليات الذهنية التي يتطلّبها التفكير الفلسفي بتأمل نصوص كتابية، وصعوبة بل استحالة اشتغال الآليات العقلية/ الذهنية عينها مع النصوص الشفوية.

والاستنتاج الثاني هو: «إنّ الأدب نفسه حتى أدقّ تفاصيله كان إلى حدّ كبيرٍ صنعة المطبوع. فمؤلفو الأدب يصبحون واقعيين لأنفسهم وللعالم بفضل كتبهم المطبوعة التي تحمل أسماءهم على صفحات الأغلفة وبالتالي تعطي لهويتهم ككتاب موضوعية». ⁽⁵⁾

أما استنتاج "ألفين كرنان" الثالث، وهو بالغ الأهمية؛ فهو أنّ: «الاهتمام والتأكيد على التفاصيل الدقيقة للأسلوب لا يمكن أن يتحقّق إلا مع النصّ المطبوع الثابت. فلنتصوّر مثلاً أنّنا

(1): ألفين كرنان: موت الأدب، ترجمة: بدر الدين حب الله الديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2000، ص 146.

(2): تفصيل هذه الفكرة في الصفحة 07 وما بعدها.

(3): التاريخ الاجتماعي للوسائط من غتنبيرغ إلى الإنترنت، ص 30.

(4): ألفين كرنان: موت الأدب، ص 151.

(5): المرجع السابق، ص 151.

نحاول تعقب قالبٍ من الصّور أو سلسلةٍ من التهمك المترابط أو قالباً من الرموز في أداء شفاهي. فالقراءة المتأنية المكثفة وإعادة القراءة لنصّ ثابت ذي أسلوبٍ محدّد وهو ما كان على نحوٍ أو آخر المناهج الرئيسيّة التي استخدمها الأدب لعرض مادّته لم يكن من الممكن تحقيقه إلاّ لأنّ المطبعة قد ثبتت نصّاً نهائياً محدّداً في عدد كبير من النسخ المتطابقة للكتب. "فالبنية" *Structure* يمكن فقط أن تُدرك أو أن تصبح واضحةً في نصٍّ قد أعطته الطّابعة مساحةً مكانيةً وجعلت من الممكن ملاحظته في كليته.⁽¹⁾

وموجز كلام "كرنان" هو أنّ الأدب مؤسّسةٌ تعتمد على المطبوع، وأنّ حدود بنية الأدب، وملامح معاييرها الأسلوبية، قد شيّدتها الطّباعة، وما كان للأدب بدون هذا التحوّل التكنولوجي الحاصل مع الطّباعة أن يرسو على أشكاله وملامحه التي نعرفها بها: «فالمطبوع والطّابعة قد صنعت حرفياً الأدب... فلقد أصبحت الطّابعة والمطبوع أمراً مركزياً بالنسبة للأدب حتى لا تكون هناك مبالغةٌ في القول أنّ الأدب تاريخياً هو النظام الأدبي لثقافة المطبوع. وتعبير واضحٍ فإنّ الأدب كان أكثر من أيّ شيءٍ آخر مجموعة من الأعمال المقتنة بعضها كان في الأصل شفاهياً أو مخطوطاً ولكنها أصبحت جميعها الآن كتباً مطبوعةً مثل الإلياذة والإنيادا والكوميديا الإلهية وهاملت...»⁽²⁾

أمّا الاستنتاج الأخير الذي يخلص إليه "كرنان" فهو أنّ: «تصوّر ومفهوم الأدب العالمي ومكتبة الرومانتيكية الحاليّة لم يبق إلاّ مع المجموعات الضخمة من الكتب المطبوعة التي تجمّعت في المكتبات الحديثة وجمعت الكتابات الإبداعية لكلّ الأماكن والأزمنة.»⁽³⁾ وبالفعل فما كان ليتمكن الحديث عن الأعمال الخالدة، والروائع الأدبية، التي ترجمت إلى أغلب اللغات الإنسانيّة، وحصدت أهمّ الجوائز العالميّة، خارج دائرة الطّباعة والمطبوع.

وإذا كنّا قد أشرنا من قبل إلى أنّنا مع الثّورة الحاصلة في وسائل الإعلام والاتّصال، والانفجار الحاصل في الوسائط السّميّة-البصريّة، أصبحنا نعيش في عصر هيمنة "الوسيط"، و"ثورة الوسائط"، وحلول "الوسيط" محلّ الرّسالة، واستثنائه بالاهتمام الأكبر؛ فلا بدّ من الإشارة هنا والآن إلى أنّ النصّ الرّقمي، أو الإلكتروني: «يحيل على الوسيط الذي يعرض من خلاله هذا النصّ... وتعني "رقمنة النّصوص" تحويلها إلى سلاسل الصّفّر والواحد؛ حتى تصبح

(1): المرجع السّابق، ص 151.

(2): المرجع السّابق، الصّفحة نفسها.

(3): المرجع السّابق، الصّفحة نفسها.

قابلة للمعالجة الآلية بالوسائط الإلكترونية، لذلك فإنّ "الرقمية" تحيل على الارتباط الوثيق بين النصّ وجهاز الحاسوب الذي تعرض هذه النصوص من خلاله، سواء على مستوى الإنتاج، أم على مستوى التلقّي.⁽¹⁾ ولعلّ واحداً من الفوارق الجوهرية، والخصائص المميزة لهذا النصّ - نقصد النصّ الرقمي - عن غيره من النصوص الشفهية والمخطوطة والمطبوعة، يرتبط بتعويله على وسيط جديدٍ ومختلفٍ عن الوسائط التي تنقل بها النصوص الأخرى، بل لعلّ أبرز خصائص "النصّ الرقمي" مستمدّة من الوسيط الذي يُنقل عبره، ومن خلاله، ومرتبطة به؛ فقد حلّ الوسيط الإلكتروني -متمثلاً في الحاسوب، سواءً أكان متصلاً بشبكة الأنترنت أم لم يكن- محلّ الوسيط الشفاهي، والوسيط الكتابي/ الورقي.

وقد سمحت التحوّلات الحاصلة على مستوى أبنية النصوص، وعناصرها المكوّنة بخلخلة المرتكزات، وتغيير العادات القرائية: «إنّ هذا الدمج والتفاعل بين النصوص المكتوبة والصّور والأصوات في هذا النوع من أنواع (النصّ المتفرّع) يساعد على قراءته قراءةً غير خطية، تتجاوز الثوابت المتعارف عليها في القراءة التقليدية. والمتلقّي/ المستخدم لهذا النوع من (النصوص المتفرّعة) يدعى أحياناً إلى حلّ بعض الإشكاليات، أو المساهمة في بعض النقاشات، أو ترك رسائل أو تقديم تغذية راجعة للمؤلف عبر البريد الإلكتروني.»⁽²⁾

إنّ التحوّلات/ التصدّعات الكبرى والجزرية التي طالت فعليّ القراءة والكتابة، قد حدثت بسبب من إفادة الأدب من التكنولوجيا الحديثة، ولعلّ أولى وأبرز هذه التحوّلات/ التصدّعات، مرتبطة بما أفرزه العصر الرقمي أو التكنولوجي من أنواعٍ جديدةٍ من النصوص التي: «تختلف في طبيعتها عن النصّ التقليدي المعروف، الذي كان يسطره مبدعه على الورق ليصل إلى المتلقّي، إذ أصبح الوسيط، أو قناة التّواصل، بين المبدع والمتلقّي هو الشّاشة الزّرقاء، التي حوّلت كلّ شيءٍ في هذا العصر إلى صورةٍ رقمية، تعتمد على ثنائية (0 / 1)، بما في ذلك الأدب.»⁽³⁾

وإذا كان "ألفين كرنان" في كتابه "موت الأدب" قد قام بحصر أهمّ التهديدات الجديدة التي يتعرّض لها الكتاب، والمربطة بتقنيات الطّباعة، ووسائلها، والمواد المستخدمة فيها؛ فإنّه قد

(1): محمّد مريفي: النصّ الرقمي وإبدالات التّقل المعرفي، كتاب الزّافد، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتّحدة، العدد 089، مارس 2015، ص 23.

(2): فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التّفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2006، ص 24.

(3): المرجع السابق، ص 20، 21.

لاحظ أنّ ثمة -بالإضافة إلى هذه التهديدات- عاملاً آخر أكثر خطراً على وجود الكتاب، ويتمثل حسب كرنان في: «شحوب وضعف ذلك الوضع المتميز للكتاب والذي كان يعبر عنه بالقول إنّ ما هو مطبوعٌ هو صادقٌ، وهي تلك المكانة التي شغلها قرابة من خمسة قرون. وبينما يقرأ الناس ويكتبون بدرجةٍ أقلّ، وبينما تزداد مشاهدتهم واستخدامهم للتليفون والحاسوب والوسائل الأخرى البصرية والسّمعيّة كوسائل اتّصال، فإنّ القراءة لم تعد تدريجيّاً الوسيلة الأولى لمعرفة أيّ شيءٍ في مجتمعنا... وأصبح من الشّكل المألوف أنّ آخر الأفكار في العلم يتمّ تبادلها قبل النّشر الرّسمي لها وذلك في المؤتمرات أو من خلال النّسخ الأولى للأوراق والبحوث التي توزّع عن طريق الفاكس وشبكات الكمبيوتر.»⁽¹⁾

ويبدو أنّ التّهديد الحقيقي الذي تتعرّض له الكتابة والطّباعة، ليس مرتبطاً بعوامل وظروف ووسائل متعلّقة بهما بشكل مباشر، بقدر ما هو مرتبطٌ بالتهديد الذي خلّقه مزاحمة الصّورة وغيرها من الوسائط الرّقميّة والسّمعيّة البصريّة، للأدب/ الكتابة، وتجلّهما بوصفها وسائط مستحدثة، تسعى إلى الهيمنة والاستئثار بالمساحات التي شغلها المكتوب والمطبوع رداً من الزّمن. وبالنّظر إلى تعويل الأدب على المطبوع، فإنّ التغيّرات الحاصلة في وضع وظروف الطّباعة/ الكتابة، كانت تستتبع بالضرّورة تغيّرات جذريّة على مستوى المنظومة الأدبيّة: «وعلى المدى البعيد فإنّ التحوّل من ثقافة الكتاب إلى الثقافة الإلكترونيّة والذي هو في صلب التحوّل والانتقال إلى ما بعد الثّورة الصّناعيّة، وتعتبر أزمة القراءة والكتابة هي إحدى أعراضه الأساسيّة، فإنّها بهذا المعنى تعبر عن نهاية الأدب القديم. ولكن على المدى القصير فإنّ النّتائج على الرّغم من خطورتها لا تعتبر قد بلغت حدود الكارثة.»⁽²⁾

وإذا كان وضع الكتابة والطّباعة لا يزال مستقرّاً، والأخطار المحدقة بهما، بفعل زحف الصّورة لم تكن قد بلغت درجة الكارثة في العقود الماضية؛ فإنّه مع نهايات القرن العشرين، ومطالع الألفيّة الثالثة، يمكننا أن نلاحظ أنّ: «المؤرّخين الاجتماعيين لن يستطيعوا تجنّب ملاحظة ارتباط ظهور وسائل الاتّصال الإلكترونيّة التي جعلت القراءة أقلّ جذباً وضرورةً، وفي نفس الوقت تدهور القدرة على القراءة والكتابة واختفاء أدب يتّخذ من الكتاب الرّسالة.»⁽³⁾

(1): ألفين كرنان: موت الأدب، ص 157، 158.

(2): المرجع السّابق، ص 161.

(3): المرجع السّابق، ص 162.

ولعلّ جانباً مهماً من الإشكالات التي تطرحها قضية الأدب والهوية الرقمية/ ومسألة موقع الإنسان والوسيط، في المصنوفة العلائقية في الثقافة المعاصرة/ الراهنة؛ مرتبطاً بالفرضية التي يطرحها "جان فرنسوا ليوتار" بصدد تأمل موقع/ مجال المعرفة في المجتمعات المعلوماتية، والتي يخلص فيها إلى أنّ أهمّ ما يميّز المجتمع والثقافة المعاصرين-المجتمع ما بعد الصنّاعي، والثقافة ما بعد الحداثيّة- بحسب ما انتهى إليه ليوتار هو أفول/ غسق الحكايات/ المرويّات الكبرى، التي فقدت كما يرى ليوتار مصداقيتها، بصرف النظر عن نوعها -سواء أكانت حكاية تأملية أم حكاية تحرّز- ونمطها.⁽¹⁾ لقد: «سقطت المشاريع الكبرى -في السياسة والفلسفة والقيم- ولم يبق هناك سوى لحظات تعاش وفق إيقاع استهلاكي لا يفتح على أفق، بل يجدد الرغبات ضمن دورة زمنيّة يحاصرها الحاضر من كلّ الجهات»⁽²⁾

ويجعل ليوتار أفول المرويّات نتيجةً من نتائج صعود التكنولوجيات أو التّقنيات المستجدة منذ الحرب العالمية الثّانية، وأثراً مباشراً لها؛ هذا الصّعود والازدهار الذي ترافق -وفق ما يلحظ ليوتار- مع تحوّل الاهتمام من "غاية" الفعل إلى "وسيلته"، كما لا يستبعد اعتبار أفول المرويّات نتيجةً من نتائج إعادة نشر الرّسماليّة الليبراليّة المتقدّمة.⁽³⁾ ومن دون شكّ فإنّ هذين السّياقين اللّذين رافقا وأحاطا بأفول المرويّات الكبرى، متداخلان.

ومع أفول المرويّات الكبرى: «فقد العالمُ ذاكرته، فلم يعد فضاءً تؤثّثه حكايات يردّها النّاس عن الأشياء الحقيقيّة أو المستهامة. إنّهُ لا يُكتَب، أي لا يَسْكُن المجرّد والمفهومي والحكايات، بل يُرى في الشّاشات بكلّ أنواعها. لم تعد الكلمات حضناً للانفعال الذي يلتقطه الوجدان ويعيد صياغته وفق حلالات النّفس، لقد حلّت محلّها "غايات" للتّسليّة gadget والترفيه والتّواصل السّريع»⁽⁴⁾

فمع تدخّل التكنولوجيا، ونشأة المعدّات التّقنيّة بوصفها عوامل مساعدة للأجهزة البشريّة، وظيفتها استقبال البيانات أو تحديد السّياق، باتّباع مبدأ "الأداء الأمثل"، وذلك بخفض المدخلات/ الطّاقة المستهلكة إلى الحدّ الأدنى، في مقابل تحقيق أعلى قدر من

(1): جان فرنسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة: أحمد حسان، دارشقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994، ص 56.

(2): إلزا غودار: أنا أوسيلفي إذن أنا موجود، ترجمة: سعيد بن كراد، المركز الثقافي للكتاب، الدّار البيضاء/ بيروت، 2019، ص 14.

(3): جان فرنسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي، ص 56.

(4): إلزا غودار: أنا أوسيلفي إذن أنا موجود، ترجمة: سعيد بن كراد، ص 15.

المخرجات/ المعلومات، والنتائج؛ انحازت التكنولوجيا إلى معيار/ قيمة "الفعالية" *Efficiency* ضدّ معيار "الصّادق" أو "العادل" أو "الجميل"، وراهنّت على أنّ النّقلة التّقنيّة تكون بالضرّورة جيّدة، متى أمكنها تأدية عملها على النّحو الأفضل، و/ أو استهلاك أقلّ قدر من الطّاقة.⁽¹⁾

وبذلك فقد أضحت السّمة المميّزة لمرحلة ما بعد الحداثة، كما يرى "ليوتار"، هي: «التّشكيك في قيمة هذه "الميتا حكايات" خاصّة بعد أن تبين بعدها الفعلي عن حركة الواقع والتّاريخ، وهي كما يرى "بودريار" الانتقال من مجتمع التّسامي أو التّجاوز إلى المجتمع الاستهلاكي "المحايت" (*immanent*) أو المطابق لنفسه، حيث تكتسب الأشياء قيمتها في ذاتها وتُدور في حلقة لا تنتهي من الدّلالات والمدلولات التي يردّ بعضها إلى بعض وكأنا في عالم من المرايا المتعكسة.»⁽²⁾

وإذا كان سعيد بن كراد قد لاحظ أنّ "السّيلفي" بوصفه صورةً عرضيّةً وهشّةً، تملأ مساحات العوالم الافتراضية، ويتمّ تداولها داخل فضاءٍ "أفقي" خالٍ من "العمق"؛ صورة تعيد إنتاج نسخٍ عابرةٍ في العين والوجدان، ولا تعمّر في الدّكرة إلاّ قليلاً⁽³⁾؛ فإنّ العالم ما بعد الصّناعي برمته قد شكّل سياقاً أضحت معه تقنيات/ تكنولوجيات الصّوت والصّورة تهديداً يطاق: «عادات القراءة والتّأمّل والتّأني لتقييم عالماً يقوم على السّرعة والفعالية والكفاءة والإنجاز سواء في جمع المعلومات أو القفز من المقدمات إلى النّتائج، وتولّد لوناً من الشّاعريّة الجديدة التي لا تتجاوز العالم السّطحي للأشياء ولا تعنى إلاّ بالتّوليف بينها وبما تولّده من انبهار حول ما يتجسّد منها أو يتشكّل في صورة "جادجيت" أو "بيبلوهات".»⁽⁴⁾

وإذا كانت اللّغة -ومن ورائها الأدب- في وجه من وجوها هي: تحويل الأشياء والموجودات والوقائع من بعدها أو طبيعتها الحسيّة والمادية، إلى طبيعةٍ مجرّدة ورمزيّة؛ أو هي بعبارة موجزة: اختزان التّاريخ والتّجربة في اللّسان؛ فإنّ: «الصّورة المرئيّة لا تقدّم نفس النّوع من الحقيقة مثل الكلمات. وليس ما تقدّمه هو بالضرّورة أقلّ في القدر ولكنّه أساساً أمرٌ مختلف. فالمعنى هو دائماً على السّطح يمارس ممارسةً مباشرةً. بدلاً من أن يتمّ اكتشافه بالتّحليل العميق للصّورة.

(1): جان فرنسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي، ص 62.

(2): محمّد علي الكردي: من الحداثة إلى العولمة، منشورات الملتقى المصري للإبداع والتّنمية، مصر، 2001، ص 104.

(3): إلزا غودار: أنا أوسيلفي إذن أنا موجود، ص 11.

(4): محمّد علي الكردي: من الحداثة إلى العولمة، ص 110.

وكذلك فإن معنى الصّورة المرئية هو دائماً أقلّ تعقيداً وتركيباً وهو يفتقد دائماً تعدّد المعنى الذي تمتاز به الكلمات المفردة كما يفتقد تماماً السّخرية الملتبسة الموضوعية بين الكلمات.⁽¹⁾

ولئن كانت العوالم الافتراضية -وفق ما يرى سعيد بن كراد- بإبدالها المختلفة، وأيضاً بتبعاتها على الزّمان والفضاء والنسيج الاجتماعي، وعلى الذات في علاقتها بنفسها وبالآخرين، وكذلك الوسائط الجديدة التي تقوم بمحاكاة عالم الحقيقة الواقعية، وتمثيله تعويلاً على سيل من الصّور؛ قد وقعت في إسار رؤية تقف عند حدود الاكتفاء بالأشياء والوقائع في حدودها المباشرة، وصورها "العارية"، وانتهت إلى إهدار المعنى واختزاله، وإفقار المتخيّل، وإفراغه من أعماقه وأبعاده التأمّلية والاستشرافيّة.⁽²⁾؛ فالإي مدى يمكن أن تنسحب ملاحظته الأملية هذه على الأدب وقد اكتسى بعداً رقمياً!؛

إنّ التحوّلات التي عرفتها الشيفرة الأدبية مع الثورة الرقمية، واندماج الأدب مع الوسائط السمعية- البصريّة وتشابكه معها، وانفتاح بنيته على مكوّناتها، واستثماره إياها، قد انتهى كما أشرنا إلى تشكيل بنية قوامها الترابط والتشعب والتفاعل، وبقدر ما كرّس هذا المنحى الأبعاد الرقمية والإلكترونية في النصّ/ الأدب، ورسّخها؛ فإنّه أسهم أيضاً في استبناء الهوية الرقمية للذات، مبدعةً كانت أم قارئاً، وعزّزها، ووطّد أركانها. وكننتيجة مباشرة لذلك فإنّ الذات الحقيقية/ الواقعية، قد أضحت: «لا قيمة لها قياساً بـ"بديلها" الذي لا يعيش سوى في الصّور وضمن سيل التعليقات التي يقدّمها عن نفسه أو عن "البدائل" الأخرى.»⁽³⁾

وإذا كانت إلزا غودار ترى أنّ: «"المرأة النفسانية" قد أعلنت قديماً عن ميلاد "ذات واقعية" اكتشفت جسدها في استقلال عن "السّيء"، واستقام وجودها خارج إكراهاته»⁽⁴⁾؛ فإنّها تسجّل بأنّ مرحلة السّيلفي -وربما انسحب ذلك على عصر الصّورة برمته- قد: «أعلنت ظهور كيان جديد يمكن ردّه إلى "ذات افتراضية"... موطنها الأصلي ومثواها هو مساحات في "فضاء أفقي"»⁽⁵⁾؛ وإذا كان: «الأدب والمطبوع قد جسّدا معاً بوسائلهم المترابطة كلّ فروض اتّجاه

(1): ألفين كرنان: موت الأدب، ص 166.

(2): إلزا غودار: أنا أوسيلفي إذن أنا موجود، ص 11، 12.

(3): المرجع السابق، ص 12.

(4): المرجع السابق، ص 14.

(5): المرجع السابق، ص 14.

إنساني مبكّر حول موضوعاتٍ مثل الحقّ والخيال واللغة والتاريخ.⁽¹⁾ فإنّ هذا الحضور الأسر للذات وللإنسان قد تراجع لصالح أدوارٍ ثانوية وحضورٍ باهتٍ، وتجلّى صاحبٍ على أديم الشاشات الإلكترونية، والوسائط الرقمية.

مصادر البحث ومراجعته:

- (1): آسا بريغز وبيتر بورك: التاريخ الاجتماعي للوسائط من غتبرغ إلى الإنترنت، ترجمة: مصطفى محمّد قاسم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 315، ماي 2005.
- (2): إلزا غودار: أنا أوسيلفي إذن أنا موجود، ترجمة: سعيد بن كراد، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء/ بيروت، 2019.
- (3): ألفين كرنان: موت الأدب، ترجمة: بدر الدين حب الله الديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2000.
- (4): جان فرنسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994.
- (5): جان كير برج أولسن، إيفان سلنجر، سورين ريس: موجات جديدة في فلسفة التكنولوجيا، ترجمة: شوقي جلال، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2018.
- (6): جورج ريتزر: العولمة نصّ أساس، ترجمة: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015.
- (7): ديفيد ر. أولسون ونانسي تورانس: الكتابيّة والشّفاهيّة، ترجمة: صبري محمّد حسن، المركز القومي للترجمة، مصر، 2010.
- (8): فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2006.
- (9): محمّد سبيلا وآخرون: موسوعة المفاهيم الأساسية في العلوم الإنسانية والفلسفة، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، 2017.
- (10): محمّد علي الكردي: من الحداثة إلى العولمة، منشورات الملتقى المصري للإبداع والتنمية، مصر، 2001.
- (11): محمّد مريتي: النصّ الرقبي وإبدالات النقل المعرفي، كتاب الزّافد، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربيّة المتّحدة، العدد 089، مارس 2015.

(1): ألفين كرنان: موت الأدب، ص 167.

الفن في السياقات المعاصرة: التحرر من سيطرة نسق التسلط.

L'Art dans le contexte contemporain: Vers une rupture avec les systèmes de domination.

أ. د. سليم حيولة

جامعة يحي فارس، المدية/ الجزائر.

البريد الإلكتروني: hayoula.salim@gmail.com

جديدا، كما أنّ هذا التغيّر في طرق مقارنة الفن ونسمح بكشف ما إن كان الفنّ خاضعا لأنساق خفية من جهة، أو يقوم بالتحرر منها من جهة ثانية، وغدا مجال البحث فيه يختصّ بكشف القوى المؤسّساتية المكرّسة لتلك الأنساق التي تعود إلى الثقافة كبنية فكرية متغلغلة في اللاشعور الفردي والجمعي لأية أمة، والتي يُحاول الفنّان التخلّص منها باعتباره جزءا من مجتمع تكمن الثقافة في خلفيته الفكرية.

Résumé:

À travers cette réflexion, nous projetons de faire la lumière sur les différentes mutations du concept de l'art et ce qu'il véhicule comme valeurs et enjeux. Nous commençons par la période de la «modernité» qui a établi de nouvelles valeurs totalement différentes des valeurs qui prévalaient auparavant, en particulier à l'époque du Moyen Âge et de la Renaissance et, dont la caractéristique essentielle fut, peut-être, la dépendance de l'art vis-à-vis de certaines normes religieuses, idéologiques et sociales. L'ère de la «modernité» est venue avec de nouveaux concepts de rationalité, de liberté et de subjectivité. L'art se trouve ainsi intégré de fait dans cette perspective qui remet en question tout l'héritage du passé. L'art n'est plus ce dont la majorité des gens se satisfont, et il ne suit plus le goût du public. En effet, l'art se veut une

ملخص البحث:

تُحاول هذه الدراسة تتبّع التغيّرات التي حدثت في مفهوم الفنّ وفي تحديد ماهيته وأهمّ ما يحتويه من قيم ومساائل، بدءا من فترة "الحداثة" التي أرسدت قيما جديدة مختلفة كليّا عن القيم التي سادت من قبل خصوصا في فترة النهضة والقرون الوسطى، لعلّ أهمّها ارتباط الفنّ بموجّهات دينية وضوابط مجتمعية، فقد جاء عصر "الحداثة" بمفاهيم جديدة تتمثّل في العقلانية والحرية والذاتية، كما ارتبط الفنّ بـ "الذات" التي كانت إحدى المفاهيم التي كرّسها التوجّه الفكري الجديد، فلم يعد الفنّ هو ما يرتضيه غالبية النّاس، كما لم يعد يتبّع الذوق العام ويسير بحسب تحديده، بل إنّ الفنّ أصبح من إنتاج الفنّان المشيع بذاتيته؛ ذاتٌ حداثيّة مستقلة عن تحديدهات خارجة عن الفنّ نفسه وعن الذات نفسها، ولذلك فإنّ الإبداع الفنّي غدا مرتبطا بقيم أرساها هذا الفكر المستحدث، والفنّان يخرق بفنّه المتداول والشائع في مجتمعه.

وفي الفترة التي اصطلح على سُمها بـ"ما بعد الحداثة" أصبح الفنّ مجالاً للكثير من البحوث النقدية التي أصبحت ترى فيه ميدانا لتحقيق الحرية ضدّ كلّ أشكال التسلط والهيمنة، فقد مثّلت- ضمن هذا التّصوّر- العقلانية تسلّطا

important of which is the link between art and trends Religious and societal controls. The era of "Modernity" came with new concepts of rationality, freedom, and subjectivity. Art was linked to the "self" which was one of the concepts enshrined in the new intellectual trend. Art is no longer what the majority of people are satisfied with, just as it no longer follows the public taste. And it goes according to its limitations. Indeed, art has become the production of the artist saturated with his self. A modernist self independent of determinants outside of art itself and of the self itself, and therefore artistic creativity has become linked to the values established by this new thought. Through his art, the artist makes ruptures with what is widespread and common in his society.

In the period that was known as "post-modernism", art became an area for many critical researches that saw it as a field for achieving freedom against all forms of authoritarianism and domination. Within this perception, rationalism represented a new hegemony, and this change in the methods of approaching the arts It allowed to reveal whether art is subject to hidden systems on the one hand, or is liberating from it on the other hand, and the field of research in it has become concerned with revealing the institutional powers devoted to those systems that go back to culture as an intellectual structure that permeates the individual and collective subconscious of any nation, which the artist is trying to get rid of. As part of a society, culture lies in its intellectual background.

traduction fidèle, narcissique et parfois saturée du « Moi » de l'auteur. Un « Moi » résolument moderniste et qui tente de s'émanciper, tant bien que mal, des déterminations extérieures et des restrictions imposées par un environnement répressif. C'est ce mouvement d'avant-garde qui libère l'artiste et lui permet de transgresser par son art la doxa de sa communauté.

Dans la période connue sous le nom de "postmodernisme, l'art s'oriente davantage vers de nouveaux horizons qui tentent d'ébranler toutes les formes de certitudes et de de pouvoirs institués. Le rationalisme se présente de ce fait comme une nouvelle forme d'hégémonie dont il faut s'en libérer. La déconstruction, par exemple, s'avère dans ce domaine comme une stratégie et une critique radicale de tous les systèmes totalitaires et hégémoniques de la pensée. Ainsi le logocentrisme et tous les « centrismes occidentaux » liés à la métaphysique occidentale s'en trouvent ébranlés, car sans fondement. Le crédo structuraliste promu au rang d'une pratique moderniste et d'une exigence rationnelle, ne résiste à l'avancée incompressible d'une nouvelle méthodologie d'invention du de l'art et du savoir. La théorie de l'effet de vie se propose comme une alternative à cette crise profonde qui ébranle tout l'héritage occidental dans ce domaine.

Abstract:

This study aims at tracking the changes that occurred in the concept of art, determining what it is and the most important values and issues it contains, starting with the period of "modernity" that established new values that completely different from the values that had prevailed before, especially in the period of the Renaissance and the Middle Ages, perhaps the most

تمهيد

من الطبيعي أن تتحوّل القيمُ الفنيّة وتتغيّر عبر الأزمان وبتحوّل القيم الاجتماعية والفكرية، وكذلك بتدخّل العوامل السياسية والاقتصادية خصوصا في العالم المعاصر، الذي تتسارع فيه التّغيرات والتّحوّلات، ولا يُوجد حيّزٌ جغرافي عاش أحداثا ضخمة عبر التاريخ مثل أوروبا، التي كوّنت ذاتها وكيانها الثقافي من خلال ثوراتها الفكرية، وأيضا في علاقاتها بغيرها من الشعوب في آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية، فمن بروز المقدونيين وسيطرتهم على الشرق إلى الرومان الذين امتدّ وجودهم خارج أوروبا كأكبر إمبراطورية في العصور القديمة إلى البيزنطيين الذي وصلوا مسيرة الرومان وجدّدوا عهدهم مع الغزو والسيطرة في شمال إفريقيا والشرق الأوسط، ثمّ الحروب المحليّة والصراعات بين القبائل الجرمانية وباقي المجتمعات في أوروبا، بالإضافة إلى عمليات الاستعمار التي شاركت فيها كلّ البلدان الأوروبية تقريبا، حيث غزت الجيوش الأوروبية قارات إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية؛ الأمر الذي أدّى لتغيّر الكثير من القيم والمفاهيم الإنسانية، لتختتم بالحربين العالميتين اللتين تركتا أثارا كبرى في كلّ المجالات الإنسانية، وغيرها من الوقائع التي أحدثت أثارا اجتماعية وسياسية لها مفاعيلها في المجالات المتعدّدة.

لم يبق الإبداع الفنيّ في عمومه بعيدا عن تأثيرات تلك التّحوّلات الهائلة التي مكّنت من تغيّر الكثير من القيم الفنيّة في أوروبا في مجال الأدب والفنّ عموما، وإنّ ارتباط الإنسان بالفنّ وبالإبداع ارتباطٌ حيوي لازمه منذ أول مخلوق بشري ظهر على وجه الأرض، وقد ازدادت أهمية الفنّ وضرورته بالنّسبة للإنسان المعاصر في ظلّ التّغيرات المتسارعة التي مسّت مختلف جوانب الحياة، وبالرغم من ظهور التكنولوجيا ووسائل الإعلام التي أصبحت تفرض منطقتها، فإنّ حاجات الإنسان للفنّ وللتعبير الفنيّ وللتدوّق أيضا بقيت ملحّة، فلم تتغيّر علاقة الإنسان به بل ازدادت وثاقه لقدرته على تمثيل عوالم يبقى الإنسان بحاجة إليها أمام واقعية الحياة، كما ازدادت عناية النّقاد بالفنّ باعتباره مجالا هاما يكشف جوانب التعبير الإنساني وعلاقاته بمختلف وقائع الحياة، ويمكن أن نذهب-كما يرى خالد محمّد البغدادي- إلى «إنّ القضايا الجمالية ارتبطت منذ نشأتها بالتأمّلات الفلسفية والتساؤلات حول الفنّ وماهيته وطبيعة الإبداع الفنيّ والتدوّق الجمالي، ولعلّ أوضح مثال على ذلك النّظرية التي وضعها كانط وظلّت سائدة لسنوات طويلة عندما قسّم تحليل الحكم الجمالي بين الجميل والجليل، (فالجميل) يعجب كلّ النّاس في كلّ الظروف وهو غاية في ذاته، ليس وسيلة لشيء آخر، أمّا (الجليل) فيتعدّى الإدراك ويتميّز بالأنهائية وبهذا يصير مصدرا للاحترام بينما الجميل يُثير

(الإعجاب) ورغم أن هذه النظرية قد استمرت صالحة لعقود طويلة إلا أنها تعرضت لتغيرات واختبارات حقيقية في السنوات الماضية مع قدوم نظريات فكرية وفنية متعددة، أحدثت تغيراً حقيقياً في الرؤية¹. وسواءً أكان الفن هو الجميل أو الجليل فإن المهم هو ارتباطه بالتحوّلات الفكرية والفلسفية والاجتماعية للمجتمعات المعاصرة، وتطور مقارباته بحسب تلك التغيرات، وهو ما يُفسر تحوّل فلاسفة مدرسة فرانكفورت من النظرية النقدية[♦] إلى نظرية في علم الجمال لإدراكهم أهمية الفن في التعبير عن القيم الإنسانية من جهة، وفي قدرة الفن على التعبير عن الزيف الإنساني المتواري خلف مشاريع فكرية مرتبطة بقيم مختلفة لعل أهمها التسلط والهيمنة.

أولاً: الحداثة الأوربية؛ السياقات الثقافية والتأسيس للقيم الكونية

تأسست أوربا من خلال تكريسها لفكر الأنوار؛ القائم على وضع فكر جديد قائم على الارتباط بـ"العقلانية" و"الحرية" و"الذاتية"، وهي القيم التي أخذت مكانها شيئاً فشيئاً في الفكر الغربي كلّه باعتبارها قيماً إنسانية تُبين دخول البشرية عصراً جديداً مختلفاً عن العصور السابقة، تأمل إلى التأسيس لفكر حرّ لا يرضى بما رسخ من قبل من قيم وأفكار واعتقادات، وحاولت توفير عقلانية تسمح للفرد بفهم العالم ومفاهيمه بعيداً عن إملاءات التفسيرات الدينية، التي كانت تُرى مجحفة وغير منطقية، ونجد "إيمانويل كانط" يرى أنّ «الأنوار هي خروج الإنسان من حالة التبعية والوصايا التي هو نفسه مسؤولٌ عنها، وهذه الحالة هي عدم قدرته على استعمال فكره الخاص والمتحرّر من أية تبعية لأية جهة كانت...»². فحرية الذات هي أهمّ تحوّل حدث خلال هذه الفترة الموسومة بـ"الحداثة" والحرية هي حرية الذات في التعبير بما تراه لائقاً ومناسباً وجميلاً، فهل سينعكس ذلك على الفن، وهل سيُبدع الفنّان بعيداً عن

1- خالد محمد البغدادي، اتجاهات النقد في فنون ما بعد الحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى،

2007، ص 39/38

♦- «النظرية النقدية؛ العبارة مأخوذة أصلاً من عنوان كتاب لهوركايمر، لتشير إلى ذلك الركام النظري الذي خلفه أعلام مدرسة فرانكفورت، وتلخص تطوّراتها، وتشكّل برنامجها الفكري عند بداية نشأتها» يُنظر: توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت،

ترجمة سعد هجرس، دار أوبا، ليبيا، الطبعة الثانية، ص 206

2 - Kant, Vers la paix perpétuelle, Que signifie s'orienter dans la pensée ?

Qu'est-ce que les Lumières ? présentation par Françoise Proust, Traduction par Jean-François et Françoise Proust, Poirier, G F Flammarion, Paris, 2006 , p 43

التّحديات التي وُضعت لطرق الإبداع من قبل؟ وإلى أيّ مدى حقّق المبدع حريته؟ وهل ستتغيّر رؤية النّقاد للفنّ وطرق تناوله بالبحث؟

لقد كانت الحداثة مشروعاً قائماً على تكوين إنسان حديث مختلف كلياً عن إنسان القرون الوسطى، حيث نجد أنّ "ماكس هوركهايمر" و"تيودور أدورنو" في كتابهما "جدل التنوير" يذهبان إلى أنّه «يُعتبر التنوير، وعلى مرّ الزمن، وبالمعنى العريض تعبيراً عن فكرة التّقدّم، وهدفه تحرير الإنسان من الخوف وجعله سيّداً»¹. فالتنوير كمشروع يتضمّن مفهوم الحداثة يهدف إلى تحرير الإنسان من كلّ ما يُعيقه عن التّفكير السليم، ومن خلاله تمّ إعطاء مكانة ذات قيمة كبيرة للذات باعتبارها مصدراً للإبداع ومرجعاً له، وكذلك بالنظر إلى تخلصها من كلّ مرجعيّات سابقة، وقد كانت أوروبا من خلال تأسيسها لفكر الحداثة تؤسّس لاختلافاتها الجوهرية بينها وبين الكيانات الثقافية الأخرى خارج أوروبا، وهو ما يعني تأسيسها لقواعد فنيّة خاصة يندرج تحتها مفهومها للفنّ ولأهدافه، ويرى "ألان تورين" أنّه قد «كانت فكرة الحداثة تتمثّل، في شكلها، الأكثر طموحاً، في التأكيد على أنّ الإنسان هو ما يفعله، وأنّه يتعيّن إيجاد توافق أمتن بين الإنتاج الذي أضفى عليه العلم أو التّكنولوجيا أو الإدارة فاعلية أكبر، والتنظيم الاجتماعي المضبوط بواسطة القانون، والحياة الفردية التي تحركها المصلحة بواسطة القانون ولكن تحركها أيضاً إرادة التّحرر من كلّ الإكراهات. على أيّ شيء يقوم هذا التوافق بين ثقافة علمية ومجتمع منظمّ وأفراد أحرار إن لم يكن يقوم على انتصار العقل؟»². فالحداثة أرسّت قيماً جديدة مختلفة كلياً عن القيم التي ظلّت مُسيطرّة على التّفكير الإنساني قبل ذلك بقرون طويلة، وتكمن العقلانية في جوهر هذا التّغير الذي تمّ بموجبه إرجاع كلّ شيء إلى العقل باعتباره المصدر الوحيد لكلّ معرفة والمرجع الأساس لكلّ حياة الإنسان، وبناء على ما ذكره "ألان تورين" فإنّ الإنسان أصبح سيّد نفسه يعيش لأجل أن يُحقّق ذاته ويُصلح شؤونه ويُحقّق حريته كاملةً، ويجعل حياته عالماً خالياً من الإلزامات المختلفة؛ سواء

1- ماكس هور كهايمر وثيودور. ف. أدورنو، جدل التنوير؛ شذرات فلسفية، ترجمة جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، الطبعة الأولى، 2006، ص 23

♦ - «التنوير اتّجاه سياسي وفلسفي، ساد أوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ويتميّز بفكرة التّقدّم، وعدم الثّقة بالتقاليد، والتفاؤل والإيمان بالعقل، والدعوة إلى التّفكير الذاتيّ» يُنظر؛ توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، ص 178.

2- ألان تورين، نقد الحداثة، تقديم بقلم المؤلف، ترجمة عبد السلام الطويل، مراجعة محمد سبيلا، أفريقيا الشرق، المغرب، 2010، ص 5

أكانت دينية أم مجتمعية، ولكن إلى أي مدى تحققت حرية الفنان فعلا، كما دعت إلى ذلك الحداثة؟

شهدت أوروبا خلال تاريخها الطويل تفاعلات مع العديد من الكيانات الأخرى الحاقّة بها والبعيدة عنها أيضا، وهي تحولات جوهرية عصفت بالفكر القروسطي الذي حصر الإنسان في مفاهيم ضيقة مرتبطة بالخرافة والأسطورة والتفسير الكاثوليكي للإنجيل، الذي ظلّ مهيمنا على مجمل حياة الأوربيين لقرون طويلة، الأمر الذي كان له عميق الأثر في الحياة وفي الإنسان وفي كلّ ما له علاقة بهما، وكما يرى "رايموند ويليامز" فإنّه و«لعديد من الأسباب الاجتماعية والتاريخية، فإنّ حاضرة النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والنصف الأول من القرن العشرين، قد انتقلت إلى بُعد ثقافي جديد تماما... فقد أصبحت هي المكان الذي بدأت تتشكّل فيه علاقات اجتماعية واقتصادية وثقافية جديدة، بمعنى يتجاوز المعنى القديم للمدينة والدولة... في المراحل الباكرة كان هذا التطور، وثيق الصلة بالاستعمار، مع التركيز الرهيب للثروة والقوّة في العواصم الاستعمارية، والانفتاح الحضري على تنوع واسع من الثقافات الثانوية التابعة»¹. فأوروبا لم تكن معزولة عن غيرها من القارات طوال تاريخها، وتجارها المتعددة؛ السياسية والعسكرية والاجتماعية والثقافية سمحت بظهور دعوات إلى ضرورة ظهور إنسان جديد وفكر مغاير سُمّي بالحداثي، نظرا لأنّه قام بتحديد مفاهيمه وأدواته ورؤاه بالرجوع إلى ذاته المسلّحة بالعقل والحرية، وقد زادت تجاربه خارج أوروبا التي مثلها الاستعمار من تطوّر تلك الرؤى وسمحت بامتداد تلك التحوّلات وتوسّعها، لأنّ الاستعمار سمح بالتقائه الفعلي واليومي بكيانات أخرى مختلفة عن أوروبا، وهو ما كان له الأثر الكبير في تطوّر مختلف مناحي الحياة، وقد أخذ الفنّ حظّه من كلّ هذا بالنظر إلى أنّ التطوّر سنّة من السنن الكونية.

يمضي الفيلسوف الألماني "يورغن هابرماس" في مناقشة مسألة الذاتية في فكر هيجل، التي تُحدّد فكر الحداثة وتأثيراته في الفنّ، فنجدّه يذكر أنّه «تتّصف الحداثة، كما يراها هيجل بشكل عام، ببنية علاقة مع الذات يدعوها "الذاتية" "أنّ حرية الذات هي بشكل عامّ، مبدأ العالم الحديث"... في هذا السياق، تتضمّن لفظة الذاتية قبل كلّ شيء أربع دلالات: أ- الفردية؛ وهي في العالم الحديث التّفرد الخاص بشكل لا متناهي الذي يحقّ له المطالبة بما يتطلّع إليه. ب- حق النّقد: أنّ مبدأ العصر الحديث يطالب كلّ فرد بأن لا يقبل إلاّ بما يبدو

1- رايموند ويليامز، طرائق الحداثة: ضدّ المتواثمين الجدد، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يونيو 1999، العدد 246، ص 65

له أمرا مبرّرا. ج-استقلال العمل: من خصائص الأزمنة الحديثة إرادتها لضمان ما تقوم به. د- أخيرا الفلسفة المثالية نفسها: يرى هيجل أنّها من عمل الأزمنة الحديثة بمقدار ما تدرك الفلسفة "الفكرة" التي تعي ذاتها أنّ الأحداث التاريخية المفتاحية... أنّ مبدأ الذاتية من جانب آخر، مبدأ محدّد لأشكال الثقافة الحديثة¹. فالذات كما تصوّرها فكرُ الحداثة وأسّس لها، هي ذات تخلق واقعها وتصنعه، ولها دور كبير في إعطائه معناه الذي ترتضيه الذات نفسها، ومنه يمكن إدراك أنّ الفنّ لم يعد صورة موجودة يتمّ نقلها كما في الفنّ السابق على فترة الحداثة، وإنّما أصبح خلقا جديدا هو ما تتصوّره الذات وما تراه دون أيّة توجيهات سابقة أو تحديدات ثابتة، وهذا ما أعطى الحرية للفنان كي يخلق عالمه الفنّي الذي أصبح جزءا من ذاته لا من العالم الموروث، وبهذا تمكّن من التخلّص من كلّ ما يُعدّ مرجعا جماليا أو فكريا، لأنّ الذات أصبحت هي مرجعية المعنى، ما يعطيها حرية أن تُعبّر بما يبدو لها جميلا وراقيا، ما انعكس بشكل كبير على توضيح مفهوم الجمال وتحديد مكانه، حيث إنّ "سيمون مالباس" يرى أنّ «الجماليات *aesthetics* بمعناها الضيق هي مجالّ من مجالات الفلسفة يتناول تجربة الجمال والتسامي في الفنّ والطبيعة، وبشكل أعمّ تُعالج الجُماليات بنية الإحساس والإدراك بأكملها عند الإنسان التي تكمن خارج تشكيل المفاهيم واضحة المعالم (وهي الأشياء التي تندرج تحت نظرية المعرفة)²». وبناء على هذا فقد أصبح الفنّ مبعثه الذات ويعود إليها ولا وجود لمحدّدات خارجها، وهو التحوّل الفكري الهامّ في مفهوم الفنّ في ظلّ فترة الحداثة في أوروبا، غير أنّ نجاح هذه التحوّلات بقيت مسألة تحتاج إلى نقاش كبير خصوصا بعد ظهور ما يُسمّى بـ"مابعد الحداثة".

وبصفة عامّة، فإنّ التغيّرات الكبيرة التي حدثت في أوروبا ومستّ مجالات عديدة؛ سياسية واقتصادية وثقافية، قد أثّرت بشكل كبير في تحديد مفهوم الفنّ بالنسبة للفنان نفسه أولا، وللناقد ثانيا، ثمّ لباقي أقسام المجتمع التي تتذوّق الفنّ وتسمو إليه، حيث إنّ المتذوّق أصبح يسعى لفهم تجربة الفنان وإدراك محتواها ومدلولاتها دون ربطها بمرجعية سابقة، وهو ما يُعدّ خلخلة للبنية الثقافية الطاغية على الإبداع، لذلك نجد "سيمون مالباس" يذهب إلى أنّه «إذا كان هناك أيّ شيء يُحدّد نزعة مهيمنة بين تنوع الفنّ الحداثي، فإنّ ذلك هو ميلها لتحديّ الأشكال والأساليب القائمة. وكما لوحظ في كثير من الأحيان، تتألّف الحداثة في الفنّ من

1- هيرماس، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1995، ص30/ 31

2- سيمون مالباس، ما بعد الحداثة، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين، سوريا، الطبعة الأولى. 2012، ص 189

مجموعة من الحركات والتشكيلات التي تقوم بإطاحة أي توافق في الآراء يمكن أن يوجد داخل أي مجتمع حول ماهية الفن وكيف ينبغي أن يمثل العالم. فقد قدمت كل من هذه الحركات نفسها على أنها طليعية[♦] أو على أنها مجموعة من الفنانين الذين اتحدوا مع بعضهم لإعادة كتابة قواعد الفن. وتشمل هذه التشكيلات مجموعات مثل السرياليين الذين أدخلوا صور الأحلام في أعمالهم لتحدي هيمنة العقلانية، والداديين الذين سعوا إلى أهداف مماثلة من خلال معالجتهم للهراء والعبث، والمستقبليين الذين سعوا لتمجيد التكنولوجيا الجديدة وتمثيلها وقدرتها على تحويل الطبيعة البشرية، فضلا عن الحركات الأوسع مثل التعبيرية المجردة التي تخلت عن أفكار التمثيل التصويري من أجل الخوض في التأثير العاطفي للشكل النقي واللون¹. فالفن الحداثي فن متنوع- كما يرى- لكنه ثوري يسعى لإقامة حدوده وتحديد مواضعه وتوضيح معانيه بعيدا عن كل القواعد التي تجعل من الفنان مقلدا لنماذج موجودة ومحاكيا أكثر منه مبدعا.

ثانياً؛ ما بعد الحداثة[♦]؛ الفن النخبوي وغير النخبوي وإزالة كل أشكال التسلط

إن تطوّر المدارك المختلفة للإنسان ابتداءً من القرن الخامس عشر الميلادي في أوروبا، سمح بحصول تحولات هائلة في مجالات عديدة، لعل أهمها بروز مفهوم الذات التي غدت محور هذا العالم ومبعث معناه، الأمر الذي انعكس على مفهوم الفن وقواعده، وعلى طرق تناوله بالتقدّر والدراسة، كما أنها عصر العقلانية التي أرادت أن تسمو بالإنسان وتجعل عالمه أكثر منطقية، وتجعله يبتعد عن عالم الخرافة والأعقلانية، والفترة التي يسمها المفكرون المعاصرون بـ"ما بعد الحداثة" هي في حقيقتها تمثل فترة مراجعة لكل منجزات الفكر الأوربي منذ القديم بما فيه "الحداثة" نفسها، كما ترى "برندا مارشال" التي تُضيف «إن لحظة ما بعد الحداثة، ليست

♦ - «الطليعة - Avant»: حركة فنية تهدف إلى تغيير قواعد الفن، واختيار حدود التمثيل والأسلوب، ومواجهة توقّعات الجمهور حول طبيعة أعمال الفن. وترتبط الطليعة غالباً بحركة الحداثة، فالمصطلح مُستنبط من اللغة العسكرية (الحرس الأمامي أو المتقدم في الجيش) ليحدّد أولئك الذين يأخذون زمام المبادرة في المعركة لخلق أشياء جديدة» يُنظر:

سيمون مالباس، ما بعد الحداثة، ص 189

1- سيمون مالباس، ما بعد الحداثة، ص 34

♦ - «تُمثّل ما بعد الحداثة حركة فكرية تقوم على نقد الأسس التي ترتكز عليها الحضارة الغربية الحديثة. كما ترفض المسلّمات التي تقوم عليها تلك الحضارة...ويبدو أنّ مفكري ما بعد الحداثة قد تأثروا في ذلك بأفكار بعض الفلاسفة الألمان من أمثال (نيتشه وهايدغر) اللذين كانا قد أثارا فكرة إمكان قيام أسس جديدة للفكر الإنساني الحديث والمعاصر» يُنظر:

خالد محمد البغدادي، اتجاهات التقدير في فنون ما بعد الحداثة، ص 30/29

شيئا يُمكن تحديده كرونولوجيا، وإنما هي بالأحرى قطيعةً في أشكال وعينا. إنَّ تحديدها يكمن في التغيّر والصدفة، ولكنّها ذات علاقة بالكيفية التي نقرأ بها الحاضر وكذلك بالكيفية التي نقرأ بها الماضي. إنّها عن هذا العالم وبالتالي، فهي سياسية¹. فأهمّ ما ميّز كلّ هذه الفترة التي أشرنا إليها هو تلاحق التغيّرات وتواصلها وعدم الإيمان بالثوابت والمرجعيات، الأمر الذي أحدث تأثيرات كبيرة في تحديد الأشياء وفي فهم العالم، ولعلّ من أهمّ المسائل التي أصبحت مدار النقّد في هذا العصر هي قضية النّخبة والعامّة أو الراقى وغير الراقى في الفنّ سواء في الإبداع أو في الاستقبال والتّدوّق، وكذلك مسألة العقل والعقلانية، التي أصبحت تُمثّل محورَ كلّ النّقاشات باعتبارها أصبحت تُشكّل تسلّطا جديدا على الذات، كما سنرى ذلك من خلال تناول أفكار الفيلسوف الألماني "تيودور أدورنو".

ومن الطبيعي أن يتأثر الفنُّ بهذه التحوّلات التي رافقت فترة "مابعد الحداثة" التي هي في أساسها تُسائل الفنّ وتبحث في دلالاته وأهدافه، فما علاقة الفنّ بسياقاته الفكرية المعاصرة؟ وماهي أهمّ خصوصيّاته؟ يُقدّم "مالباس" رأيه في هذه المسألة باعتباره أحد المهتمّين بدراسة فكر "مابعد الحداثة" وأهمّ خصوصياته، فيرى أنّه «...إذا كانت الحداثة في الفنّ هي عصر الطليعة بالنسبة للعديد من النّقاد، فإنّ مابعد الحداثة تُشير إلى استنفاد تلك المشاريع، ونهاية الشعور بأنّ الفنّ لديه هدف واحد أو أنّه قد يُغيّر العالم، ومع ذلك فهي تُشير أيضا إلى إضفاء الطابع الديمقراطي على الفنّ إلى جانب التوسّع المستمرّ للأشكال والتّقنيات التي يمكن أن تُعدّ فنية فضلا عن إشراك قطاعات المجتمع التي بدت حتى الآن هامشية بالنسبة لعالم الفنّ»² فأهمّ خصوصيات "مابعد الحداثة" هي المفاهيم المتعلقة بالفنّ والإبداع الفنيّ بصفة عامّة، ولعلّ مُجملها يكمن -كما يرى سيمون مالباس- في الاهتمام بالهامشيّ سواء في الموضوع أو في المُستقبل للفنّ من متدوّقيه والمهتمّين به.

إنّ أهمّ الأمور التي كرّستها الحداثة في أوروبا هي اعتبار الفنّ للخاصة من أفراد المجتمع دون سواه من الطبقات الاجتماعية الأخرى، ومنه فقد غدا الفنّان من عليّة القوم وما يُبدعه يتدوّقه مجموعة من النّاس نالوا حظوة من مال أو جاه ومن لفّ لِقهم، وهو أمر حصره في نطاقات ضيّقة وجعله محدودا من حيث أشكاله، ومُستقبليه من طبقة اجتماعية راقية دون

1- برندا مارشال، تعليم مابعد الحداثة؛ المتخيّل والنّظرية، ترجمة السيد إمام، المركز القومي للترجمة. مصر، الطبعة الأولى.

2010 مقدّمة المؤلّفة، ص 16

2- سيمون مالباس، مابعد الحداثة، ص 38

غيرها من الطبقات الدّنيا الأخرى، لكنّ الأمر تغيّر مع "مابعد الحداثة" التي لم تُقم تلك الفروق بل وسّعت مفهومه لتناول كلّ الأشكال التي كانت مهمّشة من جهة، وفتحه على الجمهور كلّ دون استثناء، وهو تحوّل بالغ الأهمية، ويضيف "مالباس" «ولعلّه ليس مجرد صدفة أنّ الثّمانينيات من القرن العشرين قد شهدت أسرع الأسواق الفنّية نموًّا في التّاريخ؛ فقد بدا الفنّ والمال لبعض النّقاد أكثر ارتباطًا عندما اختفت الفروق بين ثقافة النّخبة وعامة النّاس، وغدا الفنّانون نجومًا في وسائل الإعلام بحكم حقّهم الشخصي»¹. فمع طغيان الوسائل العصرية من إعلام وتلفزيون وشبكة عنكبوتية أصبح الفنّ متاحًا للجميع، وغدت موضوعاته تتّسع لتشمل ما كان مهمّشًا من قبل ويدخل تحت كلّ هذا؛ اليومي والسوقي والهامشي ومسائل الأطراف والضواحي في المدن الكبرى، وذلك بناء على أنّ الفنّ لا يجب أن تحدّه قواعد بل إنّ أيّة مسألة صالحة لأن تكون موضوع عمل فنّي، كما أنّ الفنّ موهبة يُمكن أن يُحصّلها أيّ إنسان مهما كانت مكانته الاجتماعية وأصوله العرقية.

وهكذا فإنّ "مابعد الحداثة" تُعدّ عصرًا تغيّرت فيه مقاربات الفنّ ومواضيعه، ساهم في حصول كلّ هذا التّكنولوجيا المعاصرة التي قرّبت بين الكيانات الجغرافيا وأزالت الحواجز بين المناطق الثّقافية سواء بين الدّول وفي ثنايا الدّول ذاتها، حيث إنّ المجتمعات المعاصرة تتكوّن من طبقات متعدّدة، ولم يعد الفنّ مقتصرًا على طبقة دون أخرى، كما أنّه لم يعد يتناول مواضيع راقية فحسب، وإنما أصبحت مواضيع أخرى متعلّقة بالطبقات غير الراقية أيضًا من مجالات اهتمامه، ويذهب "خالد محمد البغدادي" إلى أنّه قد «سمحت وسائل الإعلام والثّقافة بالوصول إلى كلّ النّاس، وساهم ذلك في نشأة الفنون الجماهيرية من خلال الوسائط المتعدّدة والوسائل الإعلامية مثل التّلفزيون والفيديو والإنترنت... ولم يعد الفنّ ليربط بين عالمه وعالم التّاريخ والإيديولوجيا، وإنّما أصبح يُمثّل الحاضر المثقل بالرمزية ويقبل العرض على جمهور متعدّد الثّقافات، وتحرّر هذا الإنسان ولو ظاهريًا من سيطرة ثقافة معيّنة أو قواعد تفرضها ثقافة متفوّقة»². فالعصر الذي نعيش فيه هو عصر اقتربت فيه الثّقافات من بعضها أكثر أي وقت مضى، وأصبح المهمّشون والمنفيّون يكوّنون جزءًا هامًا من المجتمعات الغربية، ومن الطبيعي أن يؤدّي كلّ هذا إلى تعدّد المقاربات التي تتناول الفنّ بتعدّد مواضيعه التي أرساها فكر "مابعد الحداثة"، واهتمامه بقضايا كانت مهمّلة من قبل.

1- سيمون مالباس، مابعد الحداثة، ص 41

2- خالد محمد البغدادي، اتّجاهات النّقد في فنون ما بعد الحداثة، ص 21 / 22

- مدرسة فرانكفورت[♦]: عقلانية الحدائة والفن باعتبارها تحقيقا للحرية

تُعد مدرسة فرانكفورت من أهمّ التيارات الفلسفية التي اهتمت بدراسة قضايا العالم المعاصر ومسائله الاجتماعية والفكرية والاقتصادية، كما أنّها عُيّنت أيضا بعلم الجمال وحاولت التّنظير له وتناوله بالتّقد والدراسة، والمدرسة عبارة عن مجموعة من الفلاسفة الألمان الذين اجتمعوا لإجراء بحوثهم وجمع أفكارهم بشكل منظم يجمعهم الوطن "ألمانيا"، يرى "فيل سليتر" أنّه قد «أصبحت عبارة "مدرسة فرانكفورت" تُستخدم على نطاق واسع... لتدلّ في آن معا على مجموعة من المفكرين وعلى نظرية اجتماعية بعينها. وكان المفكرون المعنيون مرتبطين بمعهد البحث الاجتماعي... الذي تمّ إنشاؤه في مدينة فرانكفورت على نهر الماين في عام 1923. غير أنّه لم يتمّ إرساء أساس ما سوف يصبح معروفا باسم "مدرسة فرانكفورت" إلّا مع تعيين ماكس هوركهايمر... مديرا للمعهد في عام 1930. وقد جمع هوركهايمر (1895-1972) حوله فريقا ضمّ شخصيات أصبحت الآن شهيرة مثل هيربرت ماركيزوف الفيلسوف الراديكالي... تيودور أدورنو الفيلسوف وعالم الاجتماع والباحث الجمالي؛ وإيريك فروم...¹. وغيرهم من الأعضاء الذين اهتموا بكلّ المسائل المعاصرة باعتبارهم فلاسفة وعلماء اجتماع خصّصوا أعمالهم من أجل متابعة التأثيرات الكبرى للتحوّلات التي حدثت بداية من فترة ما بين الحربين العالميتين، وقد كانت لآرائهم أهمية بالغة في فهم الواقع المعاصر بمختلف أبعاده.

اهتمّ فلاسفة مدرسة فرانكفورت الألمانية بالفنّ في سياق تناولهم لكلّ القضايا المعاصرة، وأعمالهم تدخل ضمن السياق "ما بعد حدائي" لأنّها تتناولها في إطار عدم التّفريق بين الفنّ الراقي والفنّ الهامشي، حيث نظّروا للكثير من المفاهيم المتعلّقة بالإنتاج الفنّي باعتبار الفنّ إحدى المظاهر الهامّة للعالم المعاصر، حيث يرى "توم بوتومور" أنّه و«مع عودة المعهد إلى فرانكفورت عام 1950، سادته بشكل كامل أفكار هوركهايمر وأدورنو، وبدرجة أكبر أدورنو على وجه الخصوص، بالنّظر إلى غياب هوركهايمر المتكرّر... واتّخذ المعهد في صورته المتجدّدة سمة

♦ - « تُمثّل ما بعد الحدائة حركة فكرية تقوم على نقد الأسس التي ترتكز عليها الحضارة الغربية الحديثة. كما ترفض المسلّمات التي تقوم عليها تلك الحضارة... ويبدو أنّ مفكّري ما بعد الحدائة قد تأثّروا في ذلك بأفكار بعض الفلاسفة الألمان من أمثال (نيتشه وهايدغر) اللّذين كانا قد أثارا فكرة إمكان قيام أسس جديدة للفكر الإنساني الحديث والمعاصر» يُنظر: خالد محمد البغدادي، اتجاهات التّقّد في فنون ما بعد الحدائة، ص 30/29

1- فيل سليتر، مدرسة فرانكفورت: نشأتها ومغزاها؛ وجهة نظر ماركسي، ترجمة خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة. مصر، الطبعة الأولى، 2000، مقدّمة، ص 15

مدرسة فكرية واضحة المعالم، وبخاصة كمدرسة للفلسفة ونظرية علم الجمال، وهما المجالات اللذان شكّلا الاهتمام الأوفى لأدورنو¹. فقد تحوّل اهتمام هؤلاء الفلاسفة وعلى الخصوص "تيودور أدورنو" نحو وضع نظرية معاصرة لعلم للجمال تأخذ في حسابها السياقات المعاصرة؛ الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، فالفنّ لم يعد مستقلاً استقلالاً تاماً، ولذلك فإنّ على الناقد والفيلسوف أن يقوم بكشف كلّ ما يحويه من قيم مرتبطة بالحياة الغربية المعاصرة، ومن جهة أخرى يُمثّل مجالاً لتحقيق حرية الفنّان من كلّ القيود المفروضة عليه سواء أكانت اجتماعية أم إيديولوجية.

وقد نحا هؤلاء الفلاسفة هذا التحوّل نظراً لرؤيتهم التّأثيرات الكبيرة للمتغيّرات المعاصرة على الإنسان والواقع، والفنّ لم يبق بعيداً عنها، حيث يناقش "توم بوتومور" آراء فلاسفة المدرسة ويرى أنّ «المفهوم الأساس الذي أضحى مبدأً جوهرياً مميّزاً لمدرسة فرانكفورت في أوج ازدهارها، هو أنّ السيطرة على الطبيعة من خلال العلم والتكنولوجيا تُنشئ بالضرورة شكلاً جديداً من التسلّط على البشر»². فالعصر الحالي هو عصر الهيمنة بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى، فما هو موقع الفنّ باعتباره إحدى نتاجات هذه المجتمعات؟ وهل يعني هذا تضمّنه لكلّ أشكال السيطرة والهيمنة؟ ركّز هؤلاء الفلاسفة على هذه المسائل وحاولوا توضيح أهمّ الأنساق التي تتبطنّ الإنتاج الفنّي في عصر أصبحت القوى المؤسّساتية تتحكّم في كلّ شيء تقريباً.

يُعدّ "تيودور أدورنو" أحد أهمّ فلاسفة مدرسة فرانكفورت الذي اهتمّ بالفنّ ونظّر له بالنظر للسياقات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية التي عاشتها البلدان الغربية في العصر الحديث، حيث قدّم العديد من الأفكار، لعلّ أهمها ما يذكره "بسطويسي" من خلال تحديده الخطوات الكبرى لمشروعه الفكري، حيث يرى أنّه «يأتي المشروع الجمالي لأدورنو نتيجة لمشروعه الفلسفي، فهو في تحليله النقدي للفكر الفلسفي والمؤسّسات الاجتماعية والسياسية، انتقل إلى دراسة النّتاج الثقافي، وخلص إلى أنّ الفنّ "كممارسة" هو ضرورة على المستوى الأنطولوجي للخروج من أسر "العقل الأداتي" والعقل التّمائلي الذي يوحد بين العقل والدولة، لأنّ الفرد يتحرّر أو يمارس حريته في الفنّ، ولهذا حاول أدورنو أن يُبقي الفنّ

1- توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، ترجمة سعد هجرس، دار أوبال، ليبيا، الطبعة الثانية، 2004، ص 61

2- توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، ص 77/78

مستقلًا عن الحياة الواقعية»¹. فقد خصّص أدورنو " جهوده الفلسفية-كما يرى بسطويسي- في محاولة توضيح أنّ العقلانية التي أرسّتها الحداثة كقيمة للتمييز والحكم، أصبحت عنصرا من عناصر التسلّط، ولذلك فكلّ أثر فنيّ ينبغي أن يكون مجالاً لممارسة حرية الفرد بعيدا عن قوانين العقلانية وضوابطها، ويذهب "أدورنو" إلى أنّه «بقدر ما تخضع الآلية العقلية لما هو موجود، بقدر ما تُعيد إنتاجه بشكل أعمى. وبذلك ينضمّ التّنوير إلى العلم الأسطوري الذي لم يستطع التّحلّل منه»². فالعقلانية التي أحلّتها فكر الحداثة مكان الفكر الأسطوري القروسطي- كما يرى- لم تقد الإنسان إلى التّحرّر بل إلى مزيد من التّبعية.

كما قدّم "أدورنو" من جهة ثانية أفكاره فيما يخصّ الإنتاج الفنيّ؛ تقوم على ربطه بالإنتاج والاستهلاك باعتباره سلعة أو هكذا صيّرّه الواقع الاقتصادي المعاصر في البلدان الأوروبية والغربية عموما، ولذلك فهو مشروط بقوانين الاستهلاك المعاصر، حيث يذهب " آلن هاو" في كتابه "النّظرية النّقديّة- إلى أنّ «أدورنو يرى أنّ ما يميّز الوضع الراهن هو الطريقة التي تنقل بها صناعة الثّقافة دافع الريج، عاريا، إلى الأشكال الثّقافية". فالريج لم يعد عنصرا غير مباشر في إبداع العمل الثّقافي؛ لقد غدا كلّ شيء»³. فالفكر الاقتصادي في الغرب متماها مع كلّ المنتجات التي يُصدرها، والفنّ في عمومه جزء من هذه المنتجات لأنّه أصبح يخضع لقانون الإنتاج والاستهلاك، بناء على مفهوم "صناعة الثّقافة" الذي جاء به "أدورنو"، حيث غدا مثل البضاعة التي تُنتج وتوزّع وتستهلك من قبل أفراد المجتمع، الأمر الذي أفقده بعضا من قيمته الجمالية المحض، وأصبح الإنسان يشتري الآثار الفنيّة ويقع تحت السلطة التجاريّة المخفية وراءها.

خاتمة

إنّ الفنّ ضرورة من ضرورات حياة الإنسان لأنّه عالم فسيح يمكن أن يُمثّل خلاصا للبشر، خصوصا في عصرنا هذا الذي تعيش المجتمعات فيه حالات من الضياع وأزمات روحية وفكرية،

1- رمضان بسطويسي محمّد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت؛ أدورنو نموذجا، مطبوعات نصوص. القاهرة، 1993، ص

59

2- ماكس هور كهايمر ونيودور.ف. أدورنو، جدل التّنوير؛ شذرات فلسفية، ص 49/48

3- آلن هاو، النّظرية النّقديّة؛ مدرسة فرانكفورت، المركز القومي للترجمة، مصر. الطبعة الأولى. 2010، ص 106

♦ «صناعة الثّقافة مصطلح يستخدمه أدورنو وهوركهايمر بمعنى تحقيري في إلقاء الضوء على الطريقة التي استولت بها المصالح التجاريّة على الثّقافة» يُنظر؛ آلن هاو، النّظرية النّقديّة؛ مدرسة فرانكفورت، ص 267

وقد كان الإنسان منذ القديم يُبدع ويُنتج الآثار الفنيّة التي ظلّت متأثرة بالسياقات الزمنية المختلفة، ولعلّ أهمّ فكرة خلصت إليها هذه الدّراسة هي أنّ العقلانية التي جعلتها "الحدائثة" مشروعاً حاولت من خلاله إرساء دعائم الإنسان المعاصر قد أصبحت مع مرور الزمن عنصر تسلّط وهي التي أرادت تحرير الإنسان، لذلك فإنّ "مابعد الحدائثة" قد عملت على كشف هيمنة العقل ورأت أنّ الفنّ المنشود هو المجال الوحيد الذي يسمح للإنسان بممارسة حرّيته بعيداً عن أيّة هيمنة أو تسلّط.

مصادر الدّراسة ومراجعها:

- 1- آلان تورين، نقد الحدائثة، ترجمة عبد السلام الطويل، مراجعة، محمد سبيلا، أفريقيا الشرق، المغرب، 2010
- 2- آلن هاو، النّظرية النّقديّة؛ مدرسة فرانكفورت، المركز القومي للترجمة، مصر. الطبعة الأولى. 2010
- 3- برندا مارشال، تعليم مابعد الحدائثة؛ المتخيّل والنّظرية، ترجمة السيد إمام، المركز القومي للترجمة. مصر، الطبعة الأولى. 2010
- 4- توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، ترجمة سعد هجرس، دار أويبا، ليبيا، الطبعة الثانية، 2004
- 5- خالد محمد البغدادي، اتّجاهات النّقد في فنون ما بعد الحدائثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، الطبعة الأولى، 2007
- 6- رمضان بسطويسي محمّد، علم الجمال لدى مديرية فرانكفورت؛ أدورنو نموذجاً، مطبوعات نصوص. القاهرة، 1993
- 7- ريموند ويليامز، طرائق الحدائثة؛ ضدّ المتوائمين الجدد، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة؛ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت، يونيو 1999، العدد 246
- 8- فيل سليتر، مدرسة فرانكفورت؛ نشأتها ومغزاها؛ وجهة نظر ماركسي، ترجمة خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة. مصر، الطبعة الأولى، 2000
- 9- سيمون مالباس، مابعد الحدائثة، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين، سوريا ، الطبعة الأولى 2012

- 10- ماكس هور كهaimer وثيرودور .ف. أدورنو، جدل التنوير؛ شذرات فلسفية، ترجمة جورج كتوره، دارالكتاب الجديد المتحدة. بيروت، الطبعة الأولى، 2006
- 11- هبرماس، القول الفلسفي للحدائفة، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1995
- 12- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة؛ دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف. الجزائر، والدار العربية للعلوم. ناشرون. لبنان، الطبعة الأولى. 2007.
- Kant, Vers la paix perpétuelle, Que signifie s'orienter dans la pensée ?
Qu'est-ce que les Lumières ? présentation par Françoise Proust,
Traduction par Jean-François et Françoise Proust, Poirier ,G F Flammarion,
Paris, 2006

الأدب التفاعلي وترياق الكتابة: عودة إلى رولان بارت ونقد ما بعد البنيوية.

Littérature numérique et promesses de l'écriture. Retour à Roland Barthes et critique du postmodernisme.

أ. د. عمر زرفاوي

جامعة العربي التبسي، تبسة/ الجزائر.

البريد الإلكتروني: aboassaad2010@gmail.com

ملخص البحث:

يجد الأدب التفاعلي مرجعيته الإبيستيمولوجية في علم السببرنطيقا، فإليها يُعزى ذلك الإبدال (*Le paradigme*) الذي قلب قلب التفكير البشري من صيغته السببية الخطية إلى الصيغة الدورية الترابطية. كما أنّ لأفكار ما بعد البنيوية (*Post structuralisme*) عن النص المكتوب عند التفكيكيين، (بارت، دريدا)، وعن النص المفتوح عند الهرمينوطقيين؛ (إيكو، غادامر...) صلتها الوثيقة بما تولّد من مفاهيم مركزية في التنظير للأدب التفاعلي كالنص المترابط- *Hypertexte*، وبهذا المعطى تكشف هذه الدراسة العلاقة المرجعية التي تربط الأدب التفاعلي بتنظير (رولان بارت- *Roland Barthes*) لنقد ما بعد البنيوية، بداية بكونه هامشا وغيابا للنقد الجامعي الأكاديمي يسعى إلى ضرب تمركزاته، وانتهاء بتفجيده مفهوم الدلالة الواحدة وإعلانه موت المؤلف كأصل تقوضه الكتابة بوصفها جنالوجيا.

Résumé:

La littérature numérique et interactive trouve sa référence épistémologique fondamentale dans la science cybernétique. Il s'agit d'un nouveau paradigme qui a permis à la pensée humaine d'opérer une rupture avec la conception mécaniste, unilatérale et linéaire traditionnelle pour s'inscrire dans une perspective synergique, transformationnelle et interactive. Les idées développées par le post structuralisme relatives au texte écrit, notamment chez

Barthes et Derrida et chez les tenants de l'herméneutique (Uco, Gadamer, entres autres) ont aussi contribué largement à la théorisation de l'hypertexte et des nouveaux horizons en rapport avec la mort de l'auteur et la remise en question des différents centrismes, tel que le logocentrisme, le phonocentrisme, le sémio-centrisme et la métaphysique du sens. Ces nouvelles perspectives qui annoncent le dépassement du structuralisme et des théories anciennes devenues anachronique, rejoignent, à leur manière, les prémisses et les promesses développées par la théorie de l'effet de vie.

Abstract:

The interactive literature finds its epistemological reference in the science of cybernetics, and to this reference is attributed the paradigm that transformed human thinking from its linear and causal form to the relational and cyclic form. In addition, the poststructuralist ideas about the written text for the deconstructivists (Barthes, Derrida), and the open text for the Hermeneutics (Eko, Gadamer ...) have a strong relationship with the central concepts generated in the theorization of the interactive literature such as the hypertext. This study seeks to reveal this referential relationship that links the interactive literature with Roland Barthes' theorizing of poststructuralist criticism, starting from being a margin and an absence of the academic criticism that seeks to strike its centers, and ending with exploding the concept of monosemy and declaring the death of the author undermined by the writing as a genealogy.

تمهيد: بارت المترحل: استحالة التصنيف وسكنى الاختلاف

يمثل (رولان بارت *Roland Barthes*) أحد المعالم الثقافية الكبرى المائزة للقرنين العشرين والواحد والعشرين، فبترحاله الدائم بين التيارات الفكرية، وتنقلاته المستمرة بين المدارس الفلسفية المتنوعة يكون قد توقف عند أهم محطات المشهد الفكري العالمي المعاصر، فقد انتقل «من الوجودية والماركسية إلى التحليل النفسي للماهيات، وإلى النظريات اللسانية لفرديناند دوسوسير، ومؤخرا التحق بالأناسة الجديدة لكلود ليفي ستروس»⁽¹⁾، ليقفز بعد ذلك من سفينة البنيوية قبل أن تغرق، مزحزا «ممارسته الكتابية إلى مواقع إبداعية متجذرة في قيعان الاختلاف، وفي العميق الكتابيين لنيثشه وباطاي تحديدا؛ حيث تتشظى الذات ويتقوض منطق الهوية لتستأثر الجنيالوجيا بالحفر والتأويل، والاستعارة بالكتابة وعملية إيجاد المعاني (بصيغة الجمع لا المفرد)»⁽²⁾.

وهذا الفكر السندبادي العابر للمدارس الفكرية والمترحل بين التيارات الفلسفية يحرص (بارت) على المراجعة الدائمة «لمواقفه» القديمة باستمرار، متجها- في كثير من الأحيان- وجهات لم تكن في الحسبان. وكل كتاب جديد ينشره هو بشكل واضح تجاوز لأفكاره السابقة وليس تعريزا لها (...). [وفي ذلك] يصر بارت على إبقاء ذهنه في حركة دائبة وعلى ألا يسمح لنظراته الثاقبة المتنوعة ومشروعاته المختلفة لتفسير النصوص الأدبية بأن تتجمد في مذهب ثابت المعالم والحدود»⁽³⁾. وإذ نعرض لتحوّلات (بارت) بين مختلف المدارس الفلسفية والتيارات الفكرية المعاصرة فإنّ ما يهّمنا هاهنا هي مرحلة ما بعد البنيوية من حياته وفكره. ففي هذه المرحلة «ظل دائما يفضح زيف كلّ حقيقة نقبلها على علائها، ويستحث فكره ليتجاوز حدوده السابقة، ويروغ من تصنيفات الحدود المعرفية»⁽⁴⁾.

(1): John Updike, Navigation littéraire, essais et critique, édition Gallimard, 1985, page 70.

(2): أزروال إبراهيم: «حضور التحليل النفسي في المتن البارطي نموذج "لذة النص"»، مجلة فكر ونقد، ع 15، ص 13، الرباط، المغرب، يناير 1999، ص 46.

(3): جون ستروك، البنيوية ما بعدها، (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، ع 206، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رمضان 1416هـ- فبراير/ شباط 1996، ص 75.

(4): إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد صباح، الكويت، ط 1، 1992، ص 249.

لقد شهدت هذه المرحلة من حياة (بارط) وفكره تأثيثا للتناصية (*L'intertextualité*) والكتابة (*L'écriture*) بوصفهما مقولتين مركزيتين بديلتين لنظرية الإلهام والخلق وما تحيل إليه من دلالات على الميتافيزيقا والأصل المتعالي والاتصال بقوى خارقة، تقطعان كلّ وشيجة تربط الإبداع الأدبي بالتصورات الرومانسية ونظرية التعبير. وبهذه القطيعة لم يعد الكاتب عبقريا مُلهما ولا النص الأدبي وليد الفرادة والتميّز بل أضحي نسيجا من الاقتباسات ولحمة ثقافية وإنتاجية (*Productivité*) لمواد خام؛ (حروف، أصوات، كلمات، عبارات، أساليب، أفكار، نصوص سابقة) داخل مصنع الكتابة، ما يجلي في النهاية المحمول الماديّ لمفهوم النص (*Texte*) عند البنيويين وما بعد البنيويين.

وبهذه الرؤية الإبداعية الجديدة ينخرط (بارط)- تجذيرا لفلسفة الاختلاف وتعميقا لنهج (جاك دريدا *Jaques Derrida*) في تفكيك المركزيات؛ (العقل، الحضور، الصوت، الذكورة...)- بداية في تقويض وهم البنية المكتفية بذاتها، ففي كتابه (S/Z) يتبنى (بارت) «منهجية مختلطة تصبح معها وحدة التحليل- أي الدلالة الإيحائية- كائنة على مستوى المدلول، في حين أن وحدة الشرح التي لها قيمة استعارية من كونها تمثيلا لعملية القراءة- وهي لذلك تدعى وحدة قراءة *lexia*- كائنة على مستوى الدال»⁽¹⁾.

ومن خلال هذه القراءة كشف عن التفاعل النصي فيها، وعبر بالنقد إلى تخوم الإبداع، فالنص النقدي البارطي -على حدّ قول إديث كيرزويل- «نص ممتع ومثير، ولكن يمتزج فيه التشويق بالغواية؛ على نحو يدنى إلى النص إلى حال من الشّعر، وينأى به عن النقد في الوقت نفسه، فالإثارة الممتعة التي يخلقها هذا النص ترجع إلى بارت أكثر ممّا ترجع لبلزك»⁽²⁾.

وقد خلص بعد هذه القراءة/ الكتابة إلى رسم حدود بين النص المقروء (*Lisible*) والنص المكتوب (*strictible*)، فربط الأول بالثبات، وبين أنّ أغلب النصوص المقروءة موجهة إلى قرّاء مستهلكين: «قد يقبلوها أو يرفضونها، ولا يمكن إعادتها كتابتها عند متابعتها، لأنّها غير قابلة لفعل الكتابة أصلا، ويشير بارت بذلك إلى النصوص ذات المقصد المباشر من أمثال نصوص الإعلان ومن أمثال النصوص التي تخيلنا بها أجهزة الإعلام»⁽³⁾، وقرن الثاني بالتغيّر،

(1): أنيس لافرس، رولان بارت، ضمن كتاب: (البنيوية والتفكيك، مداخل نقدية)، تر: حسام نايل، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2007، ص 85.

(2): إديث كيرزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ص ص 272- 273.

(3): المرجع نفسه، ص 271.

بحيث تصبح القراءة/ الكتابة ذاكرة نصوص تستعاد، وإنتاجية بلا نهائية، وإحالة مستمرة على الغائب من النصوص والآثار، «فالأنا» الذي يقترب من النص هو نفسه سلفا متشكّل من تعدّد نصوص أخرى، أنساق لا نهائية، والقراءة ليست فعلا عرضيا "طفيليا" على كتابة منحها كل امتيازات الإبداع والأولوية، القراءة هي أيضا، هي أساسا، اشتغال للمعنى وكتابة وإنتاج»⁽¹⁾.

01- رولان بارت وجنيالوجيا الكتابة: النص/ الشبكة والمؤلف/ العنكبوت:

على الرغم من إصرار (بارط) الدائم على تجنّب تقديم تعريفات لمفاهيم كالمدال (*Le Signifie*)، والنص (*Le Texte*) إلا أننا نجده يقدم تحديداً فيها استعارات؛ ك(مجاز الحشرات) أو يشير إلى المحمول الثقافي للمصطلح ك(النسيج)، ففي كتابه (لذة النص *Le Plaisir du texte*) يحدّد نظرية النص قائلا: «بأنّها علم صناعة نسيج العنكبوت لأن (*Hypo*) تعني نسيج العنكبوت»⁽²⁾، وفي (درس السيميولوجيا *La leçon du Sémiologie*) يقول عن الكتابة إنّها: «قضاء على كل صوت وعلى كل أصل، الكتابة هي هذا الحياض، هذا التأليف واللّف الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة، إنّها السواد- البياض الذي تضيع فيه كل هوية ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب»⁽³⁾.

ويأتي إيراد هذه التحديدات لمفهومي: (النص *Texte*) و(الكتابة *L'écriture*) لاستثمارها في كشف تعالقات أفكار ما بعد البنيوية مع مفاهيم محورية ناظمة لجنس الأدب التفاعلي (*Interactive Literature*)، فمن خلال تحديد (بارط) للكتابة بوصفها: «قضاء على كل صوت وعلى كل أصل» تحضر الغراماتولوجيا كما نظر لها (دريدا) في كتابه (في علم الكتابة)، و(الكتابة والاختلاف)، وجنيالوجيا كما أسّس (نيتشه) في كتابه (جنيالوجيا الأخلاق) وغيرها من آثاره. وإذا كانت الغراماتولوجيا الدريدية قد قوّضت التمرکز حول الصوت والشفاهية لتعيد الاعتبار للكتابة التي همشت منذ سقراط وحتى هيجل فإنّ الكتابة جنيالوجيا تقوّض المؤلّف كأصل متعال صدر عنه العمل الأدبي.

(1): رولان بارت، التحليل النصي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، ط 1، 2009، ص 16.

(2): Roland Barthes: *Le Plaisir du texte*, Collection Points Essais, Editions du seuil, Paris, 1982, pp 62-63.

(3): رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 2، 1986، ص 81.

وعندما نعرف من (بارط) حقيقة التعالق المرجعي^(*) بينه وبين دريدا، وتقاطعهما عند (نيتشه) تتضح الوشائج التي تربط الكتابة بالجنياولوجيا النيتشوية وبالغراماتولوجيا الدريدية، فكما قوّض (نيتشه) العقل بوصفه مصدرا مطلقا للحقيقة عند العقليين (المثاليين) قلب (دريدا) التمرکز حول المنطوق والصّوت، مؤكّدا أنّ (دو سوسير *F.De.saussure*) هو الذي سرق المشار إليه، وهذه السرقة يشير بها (دريدا) إلى غياب المرجع في علاقة الدال بالمدلول. فالمكتوب من المنظور اللساني البنيوي تابع للمنطوق، لا دور له إلا تمثيله. فالمؤلف إذا، هو هذا الصّوت الذي دمرته الكتابة أيضا، لتهاوى معه مركزية أو فلسفة الحضور ويؤسس من خلالها مفكرو الاختلاف؛ (بارت، دريدا، فوكو) لفلسفة الغياب، فبنية الكتابة -كما يقول دريدا-: «تهجس بهذا الآخر الغائب، ولو كان هذا الآخر الغائب لا أحد».

ولتوضيح عملية التدمير تلك يوظّف (بارط) مجاز الحشرات فيستعير صورة تأليف العنكبوت لنسيجها وقدرتها الفائقة على التخفي في أعماقه فيقول في تعريفه للنص: «تعني كلمة نص (*Texte*) النسيج (*Tissu*) (...). سنركز الآن داخل هذا النسيج على الفكرة التوليدية التي يتخذها النص لنفسه، وينشغل بها من خلال تشبيك دائم، وإذ الذات، إذ تكون ضائعة في هذا النسيج، تنحل فيه كما لو أنّها عنكبوت تذوب هي نفسها في الإفرازات البانية لنسيجها»⁽¹⁾.

02- رولان بارت والأدب التفاعلي: من شبكة العالم إلى عالم الشبكة (*Web*)

وقد انتقلت تلك الاستعارة لمجاز حشرة العنكبوت ليستخدمها المفكرون المعاصرون في محاولاتهم توصيف سعي العولمة إلى ربط أطراف العالم ببعضها البعض وبيان مخاطرها على الأطراف المناوئة لمحاولات عولمتها، فالدول الكبرى: «في دعواتها إلى اللامركزية المعرفية تنجز مركزية فائقة السلطة تشابه سلوك العناكب وسلطتها، أليس العنكبوت هو الذي يبصق أسلاكه أمامه فيلصقها ويفلشها قاعدا في مركزية عشّه جاهزا لاصطياد الحشرات التي تعلق فوق شبابه الناعمة، فيتقدّم لتوفير وقوعها في الشّرك؟»⁽²⁾.

إنّ ميلاد القارئ كما يقول (بارت) مرهون بموت المؤلف، وكما تذوب العنكبوت في نسيجها ينحل المؤلف في نسيج الكتابة، فالشبكة (*Web*) «تدين باسمها لبيت العنكبوت؛ هذا

(*) قال بارت في إحدى حوارته: "مع كلّ أدين به لدريدا، ويدين به له آخرون غيري، هو أننا ننتمي إلى مرحلة واحدة، هي عدمية نيتشه".

(1): Roland Barthes: Le Plaisir du texte. pp108-109.

(2): نسيم الخوري: «النص بين الحر والورق»، مجلة ثقافات، ع 18، كلية الآداب، جامعة البحرين، 2006، ص 193.

النسيج البالغ الزهافة يغدو مع الشبكة العنكبوتية غابة من حلقات الرّبط، ومناهة هائلة من مسالك التّشعب وعلاقات الاندماج المتطائرة المتجدّدة على الدّوام»⁽¹⁾. وفي تقويض الكتابة لهذا الأصل/ المؤلّف ينتهي مفهوم المركز الواحد لكي تتعدّد المراكز عبر تعدّد القراء.

يجد الأدب التفاعلي مرجعيّته الإبتيمولوجية في علم السيبرنطيقا؛ فالها يعزى ذلك الإبدال أو البراديغم في طبيعة التفكير البشري من صيغته السببية الخطيّة إلى الصيغة الدورية الترابطيّة، وفي أفكار ما بعد البنيوية عن النص المكتوب عند التفكيكيين؛ (دريدا، بارط)، وعن النص المفتوح عند الهرمينوطيقيين؛ (إيكو، غادامر...). وبقدر ما تحضر تلك المرجعيّات بصورة العموم فعلاقة (رولان بارط) بالأدب التفاعلي ذات عمق ورسوخ؛ بداية بكونه هامشا وغيابا للنقد الجامعي الأكاديمي السّاعي إلى هدمه وتفتيت تمركزاته، وانتهاء عند تفجيرها لمفهوم الدّلالة الواحدة كما أسّس لها البنيويون. وإعلانه موت المؤلّف كأصل تقوّضه الكتابة بوصفها جنيا لوجيا.

وعلى الرغم من إنكار (بول دولاني *Poule Dolani*) أي تعالق بين أفكار ما بعد البنيوية والنص المترابط (*Hypertexte*) بقوله: «غير أن النقاد الأدبيين البنيويين لم يكونوا يستخدمون الحاسوب إلا قليلا، بينما كان رواد النص الناظم^(**) مثل أندرييس فان دام وتيد نيلسون *Andries Van Dam & Ted Nelson* يعملون في مجال المعلوماتيّة ولم يدينوا بشيء لبارت ودريدا والآخرين»⁽²⁾، فإنّه لم يقدّم لنا حجة تبرّر نفي ذلك التعالق؛ فاستخدام الحاسوب من عدمه عند أقطاب ما بعد البنيوية لا ينهض دليلا كافيا على عدم اتّخاذ رواد النص المترابط أفكار ما بعد البنيوية معالم تنظير في تجسيدهم واختراعهم النص المترابط (*Hypertexte*) كبرنامج حاسوبي وظّف ويوظّف اليوم في إنتاج نصوص تفاعلية.

(1): جوزيف طانيوس لبس، المعلوماتية واللغة والأدب والحضارة، (الرقم والحرف)، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2012، ص57.

(**): تنضم ترجمة (*Hypertext*) بالنص الناظم إلى عدد كبير من الترجمات العربية لهذا المصطلح منها: (النص المترابط)، (النص المرجعي الفائق)، (النص المتعلق)، (النص المتشعب)، (النص الفائق)، (النص المفرّع)، (النص المفرّع الحاسوبي)، (النص المتفرّع)، (النص المتشعب الإلكتروني)، (النص المحوري المرجعي)، (النص الأعظم)، (النص التكويني)، ناهيك عن محاولات تعريبه بالهيبيرتكست، ما يكشف في النهاية نمطية التعامل عند المفكرين والباحثين والنقاد العرب وعدم الإفادة من تجربتهم مع الحدائنة من قبل.

(2): بول بولاني: «الحاسوب والنقد الأدبي»، مجلة ثقافات، ع 188، البحرين، صيف 2002، ص191.

وكما اعترف (بارط) بما يدين به لدريدا، ويدين له به آخرون غيره يؤكد (جورج لاندو *George Landow*) أن موت المؤلف الذي جاء به (بارط) جعل من فعالية القراءة إمكانا متاحا إلى أقصى الحدود، كما «أن النص الناظم يشغل على الفور، مفاهيم مثل التناس والانشطار والانزياح التي يستخدمها كل من دريدا تودوروف وكريستيفا وبارت وفوكو»⁽¹⁾، ويقرّ - وهو واحد من أقطاب النص المترابط- بإفادة مخترعي برنامج (*Programme*) الرّبط الحاسوبي/ النص المترابط من أفكار ما بعد البنيوية، قائلا: «إنّ التوازيات بين النص المفرّج الحاسوبي والنظرية النقدية تثير الانتباه من عدّة نواح، ربّما كان أهمّها أنّ النظرية النقدية تحملُ علائم التنظير للنصّ المفرّج، وبالمقابل يحمل النصّ المفرّج علائم تجسيد النظرية الأدبية ورؤز جوانبها، ولاسيّما ما يتصلّ منها بالنصّية، والسردية، وأدوار القارئ والكاتب ووظائفهما»⁽²⁾.

ففي رواية (صرازين *Sarrasine*) تتحقّق النصوصيّة المتداخلة والانفتاح الدلالي وشعريّة الكتابة، إنّها نص مثالي (*Texte Idéal*)، شبكة «[ومجرة *Galaxie*] مكوّنة من دوال، وليس بنية مدلولات، ليس له بداية، إنّّه معكوس، يمكن الدخول إليه من مداخل متعدّدة؛ دون أن يدعي أيّ مدخل بأنّه المدخل الرئيس»⁽³⁾، وبالقدر الذي تأفل فيه البنية تحتل: «الشبكة» مكانها كنسيج تقاطعات دون تراتبية أو مركز (...). [فليس] العمل الأدبي صرحا أبدا، إنّّه اقتراح يشعّبه كلّ شخص كما يشاء»⁽⁴⁾.

وهذا الوصف للنص المثالي (*Texte Idéal*) الذي تجسّده قراءة (بارط) لرواية (بلزك) تتاح إمكانية فهم التّصور النظري الذي أدّى إلى اختراع النص المترابط بوصفه برنامجا حاسوبيا يربط بين وثيقتين إلكترونيتين مع الصّوت والصّورة والرسوم الجرافيكية والأنيميشن ما يعكس- في النهاية- بلوغ الترابط النصّي أقصى مدى له مع النص الشبكي (*Cybertext*)، ويفسر اتّخاذ (جورج لاندو *George Landow*) ذلك الوصف البارطي تعريفا دقيقا للنص المترابط (*Hypertext*) في سياق تقصّي تاريخه.

(1): المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2): حسام الخطيب ورمضان بسطاويسي: آفاق الإبداع ومرجعيتّه في عصر المعلوماتيّة، حوارات لقرن جديد، دار الفكر العربي، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص54.

(3): فاطمة كدو، أدب. Com، مقارنة للدرس الأدبي الرقمي بالجامعة، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 2014، ص80.

(4): بول بولاني: «الحاسوب والنقد الأدبي»، تر: مجلة ثقافات، ص190.

لقد ترجم (بارط) بإعلانه موت المؤلف موقف ما بعد الحداثة (*Post Modernité*) من المتعالي والميتافيزيقي، وهو موقف يكشف عن القطيعة الجذرية مع كل محاولة تفسّر الظواهر بأصل متعال، وعن مناوأة (بارط) لدأب أنصار النقد السيّاق؛ (المنهج التاريخي، المنهج النفسي، المنهج الاجتماعي) تفسير العمل الأدبي بالعودة إلى عصر المؤلف وتركيبته النفسية وبيئته الاجتماعية فقد مات المؤلف بوصفه « مؤسّسة واختفى شخصه المدني والانفعالي المكوّن للسيرة، كما أنّ ملكيته قد انتهت، [ولم] يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك الأبوّة الرائعة»⁽¹⁾.

وبنهاية هذه الأبوّة تبدأ مرحلة وعي جديد بالدور الفعّال للقارئ في إعادة كتابة النص المترابط هذه الأيام، فوصف الأدب بالتفاعلية يكشف عن المكانة التي صارت للمتلقّي في ظل هذا الإبداع الجديد، فمع كل رغبة للقارئ في الإضافة أو التعليق إلى/ على نص تفاعلي يتيح النص المترابط «إمكانية التعاون التي تفجّر بشكل كامل فكرة المؤلف باعتباره» موضوعاً "كي تحوّل إلى وسط. إنّ المواقع المتعددة الاستعمالات المستخدمة الآن على نطاق واسع على الشبكة هي حقول سردية عملاقة يمكن لمئات اللاعبين أن يقوموا بأدوار فيها وأن يؤلّفوا فقرات، وهكذا تعتبر هذه المواقع مأهولة بدل أن تكون مقروءة، وتتمثل الطريقة الوحيدة في نقدها، في الدخول في حيّز متخيّل لمحاولة تعديلها»⁽²⁾.

وتجدر الإشارة هنا إلى ضرورة التفريق بين الأدب التفاعلي والأدب الرقمي، فهذا الأخير تستحيل معه مسألة التفاعل، والقارئ من خلاله قارئ سلبيّ، ف(*PDF، CD، DVD*) نصوص رقمية إمكانات التعديل والإضافة والحذف مستحيلة. وهذا بخلاف الأدب التفاعلي المؤلف وفق نظام النص المترابط (*Hypertext*) الذي يمنح القارئ تلك الإمكانيات بالإضافة إلى إمكان توظيف الوسائط المتفاعلة (*Hypermedia*) كالصّوت والصّورة^(***) وغيرها، فعندما أُلّف (بوبي رابيد *Bobby Rabyd*) أول رواية تفاعلية: (شروق شمس 69) «كان يوجد القليل من المتلقين

(1): Roland Barthes: Le Plaisir du texte, p.56

(2): بول بولاني: «الحاسوب والنقد الأدبي»، تر.: مجلة ثقافات، ص ص 192-193.

(***): يقدّم النص المترابط بعداً إضافياً بالمقارنة مع صفحة مطبوعة. فبإمكانه أن يوضّح (...) الأشكال المكانية غير المدركة بشكل جلي حين نقرأ رواية مثلاً، ويمكن أن نستخدم هذا البعد الإضافي لنحول النص المطبوع إلى دفتر نضيف إليه وفي أماكن مناسبة عناصر موسيقية وبصرية. بحيث يبلغ النص الشبكي (*Cybertext*) أو الهيبيرميديا أعلى درجات الترابط النصي (*Hypertextualité*) كأن يتم استبدال عبارة: (هبّت الريح) مثلاً في نص شعري أو روائي بصوت الريح، أو عبارة: (وقدم لها وردة حمراء) بصورة وردة حمراء... وهكذا.

المتفاعلين الذين يستعلمون الوصلات، ويديلون الرواية باقتراحاتهم، وبعد مضي خمس سنوات من تاريخ نشرها [أصبح يستقبل] آلاف المساهمات في الأسبوع، وهذا أكثر مما يمكن [أن يجاريه]، إن شبكات الاتصال اليوم تشكل الأساطير الجماعية»⁽¹⁾.

فبتقويض ميتافيزيقا البنية التي انتهى إليها المشروع البنيوي تنتقل سلطة التأويل إلى القارئ، وتتعدد مراكز النص بتعدد قرائه، فكل قارئ متلقي هو مؤلف بدوره، ما إن يضغط على الرابط المحيل حتى يعبر حدوده كقارئ ليصبح مؤلفا، «ولما كان القارئ سندبادا بحريا [مع النص الورقي] فإنه مع النص المترابط (*Hypertext*) يغدو سندبادا فضائيا تطير به الروابط (*Links*) من فضاء إلى فضاء، وربما يقوده تجواله إلى التيهان»⁽²⁾، ففي ارتحال القارئ بين نوافذ النص التفاعلي وروابطه ما كان يرجو به (بارت) وأقطاب ما بعد البنيوية بتحقيقه، بحيث يسهم القارئ في إعادة بناء النص تأويلا وقراءة.

فذلك التيهان الذي قد ينتهي إلى القارئ السبراني هو أحد خصائص النص الشبكي (*Cybertext*) المجسد للبعد الافتراضي للنص المترابط (*Hypertext*)، فهذا الأخير يمكن أن يؤول إلى متاهة يضيع في غيابها القارئ، فمع انتفاء الخطية ونقض المركز الأوحد، وتتعدد المراكز بتعدد القراء تكثر الروابط التشعبية وتفتح الإحالات على المحتمل واللامحدود بحيث يصبح النص: «حدثا متشظيا متشعبا مليئا بالتناسخ وخاضعا للسيموز وللتداولية التأويلية، (...)، [وفضاء] كاوسيا ذا أبعاد كسرية ولوغاريتمية أو أبعاد لا متناهية»⁽³⁾.

والتأخر بدقة إلى مسألة التفاعل بين النص الشبكي والقارئ السبراني (*Cybernetique*) يكتشف تجسيد ذلك التفاعل للتصور السيبرنطقي للمعرفة القائم على تجاوز السببية الخطية نحو سببية دورية (*causalité circulaire*) ومبدأ التغذية الراجعة (*Feed Back*) الناظم لعلاقة الأفعال بالأهداف، فوحدات النص الشبكي «لا ترتبط (...) بشكل خطي ناتج عن توالي الفقرات، وإنما بشكل شبكي، [وحدات] قد تكون عبارة عن كلمة أو صورة أو مجموعة من الوثائق المعقدة المرتبطة فيما بينها بمجموعة من الروابط»⁽⁴⁾.

(1): فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 117.

(2): جوزيف طانيوس لبس، المعلوماتية واللغة والأدب والحضارة، (الرقم والحرف)، ص55.

(3): سامي أدهم: «نحو نقد جديد، الكاوس والتشظي»، مجلة أوآن، ع7-8، البحرين، يناير 2005، ص31.

(4): ليبيبة خمار: «دراسة في النص المترابط، من النصية إلى التفاعلية» على الرابط: www.alfawanis.com

فندسف مفهوم الخطية (*Linear*) ظل مطمحا لنقاد ما بعد البنيوية بعامة، و(رولان بارت) بخاصة، ففي دراسته (S/Z) أراد - من خلال تقسيم رواية بلزاك إلى (561 وحدة قراءة (*Lexies*)- أن: «ينزع من النص صفة الأصالة [وأن يبين] كيف أنه غزل لعدد من الأصوات، وليس صوت شخص واحد هو بلزاك»⁽¹⁾، وينزع صفة الأصالة عن نص (بلزاك) نجح (بارط) في نقل مركز التأويل من المؤلف إلى القارئ، وتحريره من سجن البنية ليحوز حرية التأويل وإعادة إنتاج النص، فالنص في أدبيات ما بعد البنيوية: «[لم يعد] بناء أو بناءات كما قال به البنيويون، [بل أضحى] تضاريس معقدة مليئة بالجواذب والدوامات والرماد، وهو كاوس بلا شكل ولا عمارة، [فالناقد المعاصر اليوم] لا يجد في بحثه عمارات وسقالات وقصور وقلاع، وإنما كاوسا ملتبها وتضاريس ملتوية داخا غابات من دلالات لا متناهية»⁽²⁾.

خاتمة: رولان بارت: معرفة متشعبة ونص مترابط

وبهذا الإسهام في التنظير لمرحلة الحدائة الفائقة/ الناعمة (*Hypermodernité*) يكون (بارط) قد وضع رجلا في القرن الواحد العشرين، وسيبقى بما أنجزه من دراسات في حقول بحثية شتى مصدر معرفة لا ينضب، وقد لا نجافي الصواب إذا قلنا: "إن القرن الواحد والعشرين سيكون (بارطي) الطابع"، فالرجل كان يرى: «وظيفته في الحياة، منذ بداية سيرته كاتباً أن يقف على الطرف الآخر: عدوه الآخر هو المعتقد *Doxa* الرأي السائد حول الأمور؛ الرأي الذي يسود إلى حدّ ينسى معه الناس أنه ليس أكثر من رأي واحد من بين عدة آراء أخرى ممكنة»⁽³⁾.

والناظر فيما تمور به الساحة الثقافية -في العقد الثاني من هذا القرن- من أفكار عن العلوم البينية (*L'interdisciplinarité*) وثقافة التداخل يدرك قيمة ما قدّمه (بارط) من مقاربات ورؤى تنكر للوثوقيات، وتناهض الأيديولوجيات، وعلى الرغم من فشله- في أحيان كثيرة- في تحطيمها إلا أنه لا يدخر جهداً أو حيلة «في التخفيف من [سطوتها] بأن [يربطها] بمكان محدد بأن [يخضعها] لواحدة من مفارقاته، ويبلغ من عشقه للمفارقة في الحقيقة أنه لا يتورّع عن قلب ظهر المجن لآرائه السابقة والتنكر لها»⁽⁴⁾.

(1): جون ستروك، البنيوية ما بعدها، (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، ص 106.

(2): سامي أدهم: «نحو نقد جديد، الكاوس والتشظي»، مجلة أوان، ص 39.

(3): جون ستروك، البنيوية ما بعدها، (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، ص 78.

(4): المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وَبِمَنْطِقِ التَّجَاوُزِ هَذَا تَلَوَّنَ (بَارِطُ) بِمَخْتَلَفِ أَصْبَاغِ الْفِكْرِ الْفَلَسْفِيِّ الْمَعَاصِرِ، وَخَبِرَ تَمْفِصَلَاتِ الْأَنْسَاقِ الثَّقَافِيَّةِ النَّاطِمَةِ لِاتِّجَاهَاتِهِ بِرُؤْيَاةٍ مَتَشَعِّبَةٍ مَفْتُوحَةٍ عَلَى تَعَدُّدِ الْحَقُولِ الْمَعْرِفِيَّةِ، وَتَنَوُّعِ الْأَدْوَاتِ الْمُنْهَجِيَّةِ، وَهَذِهِ الرُّؤْيَاةُ الْمَتَشَعِّبَةُ أَضْحَى خَطَابَهُ النَّقْدِيَّ أَقْرَبَ مَا يَكُونُ إِلَى فِسْفِيسَاءِ مَعْرِفِيَّةٍ وَنَصِّ مَتْرَابِطٍ يَجْمَعُ بَيْنَ الْأَدَبِ وَالنَّقْدِ وَعِلْمِ الْاجْتِمَاعِ وَالْفَلَسْفَةِ، وَيَنْهَلُ مِنْ ثَرَاءِ الْمُنْهَجِيَّاتِ الْفَلَسْفِيَّةِ الْمَعَاصِرَةِ، كَالْجِنْيَالُوجِيَا وَالْأَرْكِيُولُوجِيَا وَالْهَرْمِينُوطِيْقَا وَالتَّفْكِيكِ. وَمَعَ كُلِّ هَذَا نَخْشَى أَنْ نَكُونَ قَدْ حَقَّقْنَا إِحْدَى وَصَايَاهُ، فَقَدْ كَانَ يَأْمَلُ أَلَّا يَأْتِيَ الْيَوْمَ الَّذِي يَصْبِحُ فِيهِ مَوْضُوعًا أَوْ شَيْئًا يَدْرُسُ، «لَأَنَّ الْأَشْيَاءَ كَالْأَمْوَاتِ، كَمِّيَّاتٌ مَعْرُوفَةٌ، ثَابِتَةٌ دُونَ أَسْرَارٍ، وَلَا إِمْكَانَاتٍ لِلتَّغْيِيرِ الْجَذْرِيِّ»⁽¹⁾.

(1): المرجع نفسه، ص ص 75-76.

اللجنة العلمية للعدد الرابع

الأستاذ الدكتور: السعيد بوطاجين:

جامعي اشتغل في عدة صحف وأسس عدة مجلات أكاديمية أو أشرف عليها كرئيس تحرير ومدير تحرير: المعنى، التبيين، الخطاب، آمال، القصة، معارف. يشتغل حاليا بجريدتي الجمهورية وأخبار الوطن، وكاتب عمود في مجلة انزيحات لوزارة الثقافة. رئيس الملتقى الدولي للرواية عبد الحميد بن هدوقة، عضو في عدة هيئات علمية وطنية وعربية.

- الإبداعات:

- 1- ما حدث لي غدا: 2- وفاة الرجل الميت. 3- اللعنة عليكم جميعا. 4- أحذيتي وجواربي وأنتم. 5- أعوذ بالله 6- تاكسانة، بداية الزعتر، آخر جنة. 7- للأسف الشديد. 8- جلاله عبد الجيب. 9- نقطة، إلى الجحيم.

- الترجمات:

- 1- رواية الانطباع الأخير لمالك حداد. 2- رواية نجمة لكاتب ياسين. 3- عش يومك قبل ليك لكاتب جميد قرين. 4- قصص جزائرية لكريستيان شولي عاشور. 5- ترجمة جماعية إلى الفرنسية لديوان كائنات الورق لنجيب أنزار. 6- رواية حيّ الجرف لصادق عيسات. 7- أفلام حياتي لفرانسوا تريفو. 8- رواية نجمة تائهة للوكليزيو. 9- رواية أدين بكل شيء للنسيان لمليكة مقدم. 10- رواية رقان حبيبي لفيكاتور مالو سيلفا. 11- رواية معركة سطيف لعبد القادر بن عراب. 12- عبد الحفيظ بوصوف، ترجمة جماعية لكاتب الشريف عبد الدايم. 14- سيميائية المحكي لنيكول إفرات ديسميت: (ترجمة جماعية). 15- مسرحية محمد خذ حقيبتك لكاتب ياسين. 16- مسرحية فلسطين المخدوعة لكاتب ياسين. 17- مسرحية ملك الغرب لكاتب ياسين، 18- مسرحية شبح حديقة مونسو لكاتب ياسين.

- المؤلفات النقدية والصحفية:

- 1- الاشتغال العاملي. 2- السرد ووهم المرجع. 3- الترجمة والمصطلح. 4- شعرية السرد. 5- علامات سردية. 6- مرايا عاكسة، 7- مرايا عاكسة في قلب الحراك.

الأستاذ الدكتور: وحيد بن بوعزيز:

المؤسسة: جامعة الجزائر 02 أبو القاسم سعد الله.

الاختصاص: أدب مقارن ودراسات ثقافية.

دكتوراه في مجال التأويل الثقافي بعنوان: آليات التعضيد التأويلي في رواية الصحراء للوكليزيو. نوقشت سنة 2007.

له كتاب مطبوع بعنوان: حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي. لبنان، الدار العربية للعلوم، 2008، الطبعة الثانية 2019 عن دار رؤية بالقاهرة.

شارك في كتاب جماعي حول الفيلسوف الألماني تيودور أدورنو، 2010 لبنان، الدار العربية للعلوم، لبنان.

أشرف وقدم لكتاب بعنوان ثقافة المقاومة برفقة نخبة من الأكاديميين، سنة، 2016 طبع الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية.

قدم وشارك في كتاب بعنوان: العين الثالثة تطبيقات في النقد الثقافي، صدر عن دار ميم 2018.

قدم وشارك في كتاب بعنوان: مساءلة الكولونيالية صدر عن وزارة الثقافة بالجزائر.

له كتاب بعنوان: جدل الثقافة، مقاربات في مابعد الكولونيالية. صدر عن دار ميم بالجزائر.

له عدة مقالات منشورة في دوريات دولية وعدة مشاركات في ملتقيات عالمية.

عمل رئيس تحرير لمجلة اللغة والأدب بجامعة الجزائر 2. من 2014 إلى غاية 2019.

الدكتور عز الدين جلاوي

الدكتور عز الدين جلاوي: حاصل على دكتوراه العلوم، تخصص: أدب حديث ومعاصر، يشغل منصب أستاذ محاضر بجامعة البشير الإبراهيمي، برج بوعرييج، الجزائر قسم اللغة والأدب العربي كلية الآداب واللغات.

كتبه النقدية: 1/ النص المسرحي في الأدب الجزائري، 2/ شطحات في عرس عازف الناي. 3/ الأمثال الشعبية الجزائرية أسئلة اللغة أسئلة المعنى، 4/ المسرحية

الشعرية المغربية، 5/ تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغربية،

6/ أقانيم العنف في المسرحية الشعرية المغربية، 7/ قبسات سردية "قراءات في المشهد

السردية"، 8/ قبسات مسرحية "قراءات في المشهد المسرحي". 9/ قبسات شعرية قراءات

في المشهد الشعري"، 10/ النقد الموضوعاتي "في نماذج تطبيقية"، 11/ في الرؤيا والتشكيل

"عوالم محمد جربوعة الشعرية"

مقالاته: نشر أكثر من عشرين مقالا في مجلات علمية محكمة داخل الوطن وخارجه.

الأستاذ الدكتور: نور الدين صدار:

1. الوظيفة الحالية: أستاذ التعليم العالي:

تخصص: المناهج النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب، قسم اللغة العربية وأدائها كلية الآداب واللغات، جامعة معسكر/ الجزائر.

2. ميادين الاهتمام:

اللغة العربية ، اللسانيات التطبيقية، المناهج النقدية المعاصرة ، النظرية الأدبية المعاصرة،
البنوية التكوينية، الأسلوبية، السيميائية، المدارس النقدية، نظرية النص، التناس، نظرية
القراءة وجمالية التقبل، التداولية.

3. الخبرة البيداغوجية والإدارية:

- رئيس اللجنة البيداغوجية للتنسيق لقسم اللغة العربية و آدابها، سنة 2003
- رئيس اللجنة العلمية لقسم اللغة العربية وآدابها، سنة 2004
- مدير معهد اللغة الفرنسية، سنة 2004 / 2005.
- مدير معهد الآداب و اللغات من 2006 إلى 2009.
- رئيس المجلس العلمي لكلية الآداب و اللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية من مارس 2009
إلى ديسمبر 2012.
- عضو المجلس العلمي للجامعة: من 03 أكتوبر 2019 إلى غاية اليوم.

4. المنشورات : الكتب

1. دراسة نقدية: السرقات الأدبية في ضوء نظرية التناس، دراسة نقدية. 2008.
2. كتاب: البنوية التكوينية مقارنة نقدية في التنظير والإنجاز، مخبر المناهج النقدية وتحليل
الخطاب، جامعة معسكر، 2013.
- 3- كتاب جديد عنوانه: البنوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، دار النشر:
عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2018.
- المقالات العلمية: نشر عشرات المقالات والأبحاث العلمية في العديد من الدوريات العربية
المحكمة.
5. تأطير وإشراف على العديد من رسائل الماجستير، الماجستير، والدكتوراه.
6. مناقش لرسائل دكتوراه والتي تجاوزت العشرات ناهزت المائة.
7. المشاريع البحثية الوطنية (القطرية) المنجزة:
أ. رئيس مشروع بحث وطني: إشكالية تعليمية المدارس النقدية المعاصرة، في الجامعة الجزائرية،
جامعات الغرب الجزائري أنموذجا.
- ب. رئيس مشروع بحثي في إطار المشروع الوطني للبحث تحت عنوان: تقويم الكتاب المدرسي في
الأدب والنصوص والمطالعة في التعليم الثانوي.

الأستاذ الدكتور يوسف وغيلسي :

- من مواليد 1970 بسكيكدة (الجمهورية الجزائرية)
- متحصّل على دكتوراه الدولة في الآداب (2005)
- أستاذ بجامعة قسنطينة منذ 1996 ، و(أستاذ التعليم العالي) منذ 2010.
- متحصل على أكثر من عشرين جائزة وطنية وعربية؛ منها: جائزة سعاد الصباح الشعرية (1995)، جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر (2005)، جائزة الشيخ زايد للكتاب سنة 2009. وجائزة البابطين النقدية سنة 2019، جائزة وزارة الثقافة الجزائرية،...
- أصدر 03 مجموعات شعرية:
- أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار (1995)، تغريبة جعفر الطيار (2000)، همسات للريح وأخرى للمطر (2015). وترجمت أشعاره إلى الإنجليزية والإيطالية والتركية.
- أصدر أكثر من 10 كتب نقدية (الشعريات والسرديات، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، خطاب التأنيث، في ظلال النصوص، لغة الشعر الجزائري المعاصر، على مشارف النص، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري،...) وكتب مقدّمات لأكثر من عشرين كتابا. ونشر أكثر من خمسين مقالا في مجلات عربية مختلفة. كما نشر قصائد متفرقة في مجلات عربية مختلفة (الرافد، المجلة العربية، الفيصل، الأدب الإسلامي،...)
- شارك في عشرات الملتقيات العلمية والثقافية داخل الوطن وخارجه.
- أنجزت حول أعماله الشعرية والنقدية 12 رسالة ماجستير ودكتوراه
- أدرج اسمه في كثير من الموسوعات الشعرية (معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الموسوعة الكبرى للشعراء العرب، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، موسوعة الشعر الجزائري، موسوعة شعراء العرب، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002).

فهرس المؤلفين المشاركين في العدد الرابع

الأستاذ الدكتور عبد المالك أشهبون

- أستاذ التعليم العالي بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بفاس . مكناس/ المغرب. حاصل على شهادة دكتوراه في الأدب العربي المعاصر سنة 2002؛ له مؤلفات كثيرة نذكر منها:
- "آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة"، (بدعم من وزارة الثقافة)، دار ما بعد الحداثة بفاس، ط: 1 ، 2005.
- "الرواية العربية من التأسيس إلى النص المفتوح"، (بدعم من وزارة الثقافة)، دار أنفوبرينت للنشر، فاس، ط:1، 2007 .
- "من خطاب السيرة المحدود إلى عوالم التخيل الذاتي الرحبة"، (بدعم من وزارة الثقافة)، دار أنفوبرانت للنشر، فاس، ط: 1، 2007.
- "عتبات الكتابة في الرواية العربية"، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية (سوريا)، ط: 1، 2009، ط 2، دار رؤية للنشر والتوزيع بمصر 2016.
- "الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوار الخراط نموذجاً)"، دار الأمان (الرباط)، منشورات الاختلاف(الجزائر العاصمة)، الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، ط: 1، 2010.
- "زوايا ظليلة في روايات نجيب محفوظ"، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط: 1، 2011.
- "العنوان في الرواية العربية"، دار النايا للنشر والتوزيع، ودار محاكاة، سوريا، ط: 1، 2011.
- "الخطاب الافتتاحي في القرآن الكريم"، كتاب "المجلة العربية" 177، العدد 416، غشت 2011.
- " البداية والنهاية في الرواية العربية"، دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط:1، 2013.
- "مختارات قصصية لعلي القاسمي"، دار ضفاف (بيروت) ودار الأمان (الرباط) ومنشورات الاختلاف (الجزائر)، ط 1، 2013.
- "تطريز الحكاية في المقامات"، سلسلة "كتاب تراث" (العدد 17)، مجلة "تراث" عدد يونيو، نادي تراث الإمارات، ط1، 2013.
- كما له عضويات عديدة في الهيئات واللجان والمؤسسات العلمية والأكاديمية؛ منها:

أ - لجان التحكيم:

- عضو لجنة التحكيم في جائزة كتارا للرواية العربية (الدورة الثانية 2016)، و(2018).
 وعضو لجنة التحكيم في مجلة "أبوليوس" الصادرة عن جامعة محمد الشريف مساعديّة. سوق
 أهراس . كلية الآداب واللغات، الجمهورية الجزائرية. وعضو لجنة التحكيم في "مجلة العلوم
 الإنسانية" الصادرة عن جامعة البحرين. وهو أيضاً عضو لجنة التحكيم في جائزة الإبداع
 الجامعي التي تصدر عن مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب... الخ.

ب . الهيئات الاستشارية:

- عضو الهيئة الاستشارية في مجلة "ذو المجاز" الصادرة عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية،
 بوشعيب الدكالي بالجديدة. وعضو هيئة التحرير والهيئة الاستشارية لمجلة "أبوليوس" الصادرة
 عن جامعة محمد الشريف مساعديّة - سوق أهراس - كلية الآداب واللغات، الجمهورية
 الجزائرية.

الدكتور سليم حيولة

أستاذ محاضر "أ" لـ "الأدب المقارن والتّقد الثقافي" بقسم اللغة والأدب العربي. بجامعة
 المدية. الجزائر. رئيس الملتقى الوطني الأول "الأدب المقارن" الموسوم بـ "الدّراسات المقارنة
 المعاصرة في العالم العربي؛ أصولها المعرفية وقضاياها الفكرية" المنعقد عن بُعد في 21 نوفمبر
 2020 بجامعة المدية. رئيس اللّجنة العلمية لليوم الدّراسي "الرواية الاستعمارية والحركات الأدبية
 في الجزائر إبّان الاستعمار" في 3 مارس 2019، بجامعة المدية.

أولاً: المشاركات العلمية الدّولية:

مداخلة موسومة بـ "الفضاء الثالث؛ إبطال مفهوم جوهانية الذات الغربية ونقائها الثقافي
 في كتابات عمارة لخص" في مؤتمر دولي "الأدب المقارن والهويات المتحرّكة" بجامعة محمد
 الخامس بالرباط. يومي 24 و25 ماي 2017. مداخلة موسومة بـ "السيرة الذاتية؛ خصوصياتها
 الأجناسية وعلاقتها بالكتابات التخيلية" في ملتقى دولي حول "السيرة الذاتية والتخييل الذاتي
 في الرواية الجزائرية والعربية قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة البليدة 2 . يومي 10 و11 ماي
 2017. مداخلة موسومة بـ "المقاومة الثقافية من فرانتز فانون إلى إدوارد سعيد" ندوة دولية حول
 تجليات ثقافة المقاومة في الأدب العربي المعاصر "دورة الشاعر مفدي زكريا" ضمن اجتماع دورة
 الأمانة العامة لاتّحاد الأدباء والكتاب العرب بالمكتبة الوطنية. الجزائر العاصمة في 12 فيفري
 2017. مداخلة موسومة بـ "أدب ما بعد الاستعمار؛ الهجنة كشكل من أشكال المقاومة الثقافية"

في الملتقى الدولي "ثقافة المقاومة" من تنظيم الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية بالمكتبة الوطنية. الجزائر العاصمة يومي 28 و 29 أكتوبر 2015.

ثانيا: المشاركات العلمية الوطنية

مداخلة موسومة بـ "المنهجية القرائية المابعد- بنوية لدى رولان بارث" في ندوة بقسم اللغة والأدب العربي حول "النص والمنهج" بجامعة المدية في 1 مارس 2016. مداخلة موسومة بـ أمبرتو إيكو وفلسفة التأويل في القرون الوسطى" في ندوة بقسم اللغة والأدب العربي حول "المعنى والحقيقة بين اللغة والتأويل عند الفيلسوف والناقد والكاتب الإيطالي أمبرتو إيكو" بجامعة المدية يوم 19 أبريل 2016.

ثالثا: المنشورات العلمية:

1- دراسة بعنوان "الاستراتيجيات القرائية المعاصرة في الواقع النقدي الغربي المعاصر؛ النقد الثقافي واستراتيجية كشف الأنساق الثقافية" بمجلة المدونة. كلية الآداب، جامعة البليدة 2. العدد الخامس بتاريخ ربيع الأول 1437هـ الموافق لجانفي 2016

2- دراسة بعنوان "الوعي النقدي العربي ومرجعياته الفكرية" مجلة الآداب واللغات. كلية الآداب واللغات. قسم اللغة العربية وآدابها جامعة البليدة 2 العدد الثاني عشر ذو الحجة 1436 سبتمبر 2015

3- دراسة بعنوان "تعليمية الأدب المقارن في الدرس الأكاديمي" في مجلة "تعليميات" عن مخبر تعليمية اللغة والنصوص بكلية الآداب واللغات. جامعة يحيى فارس بالمدية العدد السابع جوان 2015

4- دراسة بعنوان "من الأدب المقارن إلى الدراسات مابعد كولونيالية" مجلة الآداب واللغات. كلية الآداب واللغات. جامعة البليدة 2 العدد الثامن صفر 1436 ديسمبر 2014

رابعا: المؤلفات العلمية

1- دراسة بعنوان "الفكر المقارن الجديد؛ التحول نحو النقد الثقافي لكشف بنية الثقافة المعاصرة في ثنائياتها المتقابلة" في كتاب من تأليف مجموعة من الأكاديميين الجزائريين موسوم بـ "العين الثالثة؛ تطبيقات في النقد الثقافي ومابعد الكولونيالي" الصادر في 2017

2- دراسة بعنوان "ثيودور أدورنو" ملاحظات حول الأدب" في كتاب من تأليف جماعي موسوم بـ "ثيودور أدورنو؛ من النقد إلى الإستطبيقا، مقاربات فلسفية" منشورات الاختلاف. الجزائر. 2011.

- 3- دراسة معنونة بـ"الهوية ومفارقاتها في فكر إدوارد سعيد النقدي؛ بحث في الأصول المعرفية" في كتاب من تأليف مجموعة من الأكاديميين بعنوان "إدوارد سعيد؛ الهجنة، السرد، والفضاء الإمبراطوري" دار ابن النديم السنة 2013
- 4- مؤلف موسوم بـ" استراتيجيات النقد الثقافي في الخطاب المعاصر؛ من القراءة الجمالية إلى القراءة الثقافية؛ بحث في الأصول المعرفية"، دارميم للنشر. الجزائر 2021.

الأستاذ الدكتور عمر زرقاوي

أستاذ التعليم العالي بجامعة الشيخ العربي التبسي، بتبسة؛ حاصل على دكتوراه العلوم من جامعة باتنة/ الجزائر سنة 2008، بأطروحة موسومة بـ: النظرية الأدبية والعولمة: مقارنة تأويلية. نشر العديد من المقالات العلمية بمجلات وطنية وعربية، وشارك في مؤتمرات وندوات علمية كثيرة. صدر له كتاب: الكتابة الزرقاء، عن مجلة الزأفد، بالشارقة سنة 2013.

عضو في عديد المشاريع البحثية الجامعية، وعضو محكم في مجلات وطنية وعربية. شغل منصب رئيس اللجنة العلمية بقسم اللغة والأدب العربي للفترة من 2018 إلى 2020، ويشغل حاليا منصب رئيس المجلس العلمي بكلية الآداب واللغات بجامعة الشيخ العربي التبسي بتبسة.

الدكتور جموعي سعدي

أستاذ محاضر بكلية الآداب واللغات، جامعة محمد الشريف مساعديّة بسوق أهراس؛ حاصل على شهادة الدكتوراه: من جامعة باتنة: سنة 2015، وشهادة التأهيل الجامعي من جامعة سوق أهراس سنة 2018. مهتم بالنظريات الأدبية، والمناهج النقدية المعاصرة؛ لاسيما الدراسات الثقافية ودراسات ما بعد الاستعمار، وينقد النقد. شغل منصب مسؤول شعبة: "الدراسات النقدية" 2014 / 2017، ومنصب مسؤول تخصص: "الأدب العربي" منذ ديسمبر 2018 إلى يومنا. له عضويّات عديدة في اللجان والمجالس والهيئات العلمية والوحدات البحثية، نذكر منها:

- عضو مؤسس في مخبر "المتخيّل الأدبي وحضارات المشافهة والكتابة والصورة" منذ: 2013 إلى غاية اليوم. وعضو اللجنة العلمية لقسم اللغة والأدب العربي من سنة: 2014 إلى سنة 2018. عضو المجلس العلمي لكلية الآداب واللغات من سنة: 2014 إلى 2018. عضو اللجنة العلمية لقسم اللغة والأدب العربي من سنة: 2018 إلى غاية اليوم.

له دراسات ومساهمات علمية عديدة؛ منها:

"غواية الاختلاف وسجن المسبقات: قراءة في نصوص رحلة غريبة"، وهو مقال صادر بمجلة معارف، جامعة البويرة، العدد 20، جوان 2016. "حدود الابداع بين رؤية النقد ومعياريّة البلاغة"، وهي مداخلة ضمن فعاليات: المؤتمر الدولي الرابع: النص والمنهج، البلاغة

والنص الأدبي. جامعة العقيد آكلي محند أولحاج، البويرة: 11 و 12 نوفمبر 2013. "صورة العرب في المتخيل السينمائي الغربي: استراتيجيات التمثيل والمضمير الأيديولوجي"، وهي مداخلة ضمن مؤتمر الصورة الذي نظمه مخبر المتخيل الأدبي وحضرات المشافهة والكتابة والصورة، بكلية الآداب واللغات، جامعة باتنة. "نقد النقد: قراءة في استراتيجياته ورهاناته المعرفية". وهي مداخلة ضمن فعاليات: اليوم الدراسي حول نقد النقد. كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة، المنعقد في 11 ديسمبر 2016.

يشغل منذ جوان 2018 رئيس تحرير مجلة "أبوليوس" التي تصدر عن كلية الآداب واللغات بجامعة سوق أهراس.

الأستاذ الدكتور عباس بن يحيى

- أستاذ النقد والأدب العربي متخرج من جامعة باتنة والجزائر العاصمة.
- يدرس حاليا ومنذ سنة 1999 في جامعة المسيلة (الجزائر).
- حصل على درجة الأستاذية سنة: 2014.
- شارك في بحوث معتمدة من وزارة التعليم العالي الجزائرية وفي إدارتها،
- مدير وعضو مؤسس لمخبر (الشعرية الجزائرية) بين سنتي 2003 و 2013. وهو مخبر نظم عدة تظاهرات علمية وطنية ودولية، ومازال يصدر دوريته العلمية (دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية).
- أشرف على عدة رسائل ماجستير ودكتوراه تمت مناقشتها في بعض الجامعات الجزائرية، كما نشر مقالات وأبحاثا في مجلات علمية جزائرية ودولية، وشارك كذلك في ملتقيات وندوات علمية محلية ودولية أيضا. يهتم بالنقد الأدبي والثقافي، والشعر العربي، والفن، والخطاب الصوفي.
- مسؤول ميدان التكوين في اللغة والأدب العربي بكلية الآداب واللغات لجامعة المسيلة.