

Le système kyriarkal à l'épreuve de l'abjection chez Tahar Ben Jelloun et Assia Djébar

Justine Scarlaken et Antonio Viselli

Numéro 121, 2022

L'abjection : entre dégoût et sublime

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1097950ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1097950ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (imprimé)

2562-8704 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Scarlaken, J. & Viselli, A. (2022). Le système kyriarkal à l'épreuve de l'abjection chez Tahar Ben Jelloun et Assia Djébar. *Dalhousie French Studies*, (121), 33–45. <https://doi.org/10.7202/1097950ar>

Résumé de l'article

Cet article examine ce que nous caractérisons comme l'abject carcéral (abject kyriarkal) dans *Cette aveuglante absence de lumière* (2001) de Tahar Ben Jelloun et « *La femme en morceaux* » (1997), conte tiré d'Oran, langue morte d'Assia Djébar. Ces deux ouvrages francophones, sous le paradigme théorique ultra-contemporain du système kyriarkal tel qu'il se manifeste dans la fiction théorique de Behrouz Boochani (*No Friend but the Mountains*, 2018) et dans les travaux de son traducteur Omid Tofghian, nous permettent de nous interroger sur la relation entre l'indicible et l'abject, sur la contamination de l'abjection à l'instance générique de ces deux ouvrages, ainsi que le rapport espace-temps chez Djébar et Ben Jelloun. Il sera particulièrement question de la manière dont l'indicible se positionne vis-à-vis de la langue coloniale ; de la textualité de l'abject—et d'une tentative de création d'un texte-prison—ainsi que du territoire ambigu que partagent la prison et l'abjection où être et non-être se confrontent, et où l'espace liminal entre la subjectivité et l'altérité domine.

Le système kyriarkal à l'épreuve de l'abjection chez Tahar Ben Jelloun et Assia Djébar

Justine Scarlaken et Antonio Viselli

Dans son œuvre, *No Friend But The Mountains*¹ (2018), l'écrivain kurde-iranien Behrouz Boochani avance la notion de système kyriarkal en collaboration avec son traducteur Omid Tofighian. Ce concept spécifique prend ses racines dans la langue perse et définit un système carcéral mis en place afin de maximiser la souffrance et la douleur des prisonniers. Tofighian donne la définition suivante de cet instrument de l'abject dans son article introductif à la théorie de la prison de Manus, prison dans laquelle Boochani a passé six ans et d'où il a rédigé son roman de manière clandestine, par textes sur son téléphone portable :

Behrouz Boochani's kyriarkal system represents a series of intersecting and mutually reinforcing structures bent on domination, repression, and submission; and it is also driven by an insatiable desire to reproduce, reinforce and expand its unrelenting oppression (1142).

Le système kyriarkal repose donc sur un rapport d'oppression constant entre l'administration pénitentiaire et les prisonniers, et s'inspire pour cela, selon Tofighian, de la conception foucauldienne du panoptique. Comme encadrement théorique, nous proposons cette approche que Boochani et Tofighian nomment décoloniale et intersectionnelle, où l'abject et la violence découlent d'un enracinement colonial et de structures politiques fondées sur l'oppression et la domination.

Cette aveuglante absence de lumière² (2001) de Tahar Ben Jelloun et « La femme en morceaux³ » (1997) d'Assia Djébar représentent un champ littéraire propice à cette argumentation. L'importance des questions de domination se retrouve, par exemple, chez Ben Jelloun où le narrateur explique qu'il apprend très vite à se détacher de son corps étant donné que tout est étudié au sein de la prison pour les faire souffrir, lui et ses camarades. De même, ce rapport de dominance est omniprésent chez Djébar, puisque le récit d'Atyka est saturé de références à la menace constante qui pèse sur elle, menace qui finit par se concrétiser lors de son exécution. Le système kyriarkal, imaginé par Boochani, au sein de ce qui peut être considéré comme une fiction théorique⁴ et qui sert de base à la nouvelle poétique de l'abjection que nous souhaitons fonder, laisse également une grande marge de manœuvre à l'abjection. Le système kyriarkal sert à encadrer l'abjection et lui offre un endroit propice à son développement, grâce au dispositif de domination, il œuvre à la création d'un lieu hors du temps et de l'espace, à une frontière spatio-temporelle qui évoque également la perméabilité entre être et non-être. Les prisonniers vivent une vie de souffrance, vie qui apparaît de ce fait comme la négation même de l'existence tant elle est chargée d'abject. Tout ceci participe donc de la mise en question de l'indicible et de la place du chronotope dans la poétique de l'abject kyriarkal dans *AAL* et « FM ».

1 Voir également l'article d'Omid Tofighian, « Behrouz Boochani and the Manus Prison Narratives: Merging Translation with Philosophical Reading. » *Continuum, Journal of Media & Cultural Studies* 32-4 (2018). Web. 23 juin 2021.

2 Nous utiliserons dorénavant l'abréviation *AAL*.

3 Nous utiliserons dorénavant l'abréviation « FM ».

4 D'après la définition donnée par Pierre Bayard dans son article « Pour la fiction théorique. » *Fabula* (2018). Web. 15 avril 2021 : « La fiction théorique présente l'avantage de ne pas offrir des théorisations monophoniques mais de donner à voir le mouvement même de la pensée en train de se constituer, une pensée infiltrée de fantasmes, de rêveries venues de l'enfance, d'énoncés contradictoires » (44).

L'abjection, telle qu'elle est définie par Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*, s'apparente à un territoire ambigu entre l'être et le non-être ; elle se situe toujours à la frontière des deux concepts évoqués, dans un espace liminal. Ce territoire, placé à la limite de tout, a tendance à renégocier toute barrière et à vouloir s'étendre, à s'excéder. Il apparaît donc nécessaire de circonscrire ce motif aux multiples frontières fluides, en l'occurrence celles de la langue – et plus particulièrement de l'indicible, du genre, et de l'espace-temps dans la littérature francophone.

L'emploi de la langue française par Ben Jelloun et Djébar comme langue d'expression peut surprendre en raison du passé colonial du Maroc et de l'Algérie. Choisir le français est toujours lourd de conséquences, comme le rappelle Anne Aubry dans son article sur l'importance de la langue dans l'œuvre d'Assia Djébar. Dans le cas du Maroc pour Ben Jelloun et de l'Algérie pour Djébar, le français a été imposé par la force et maintenu par la violence, ce qui a été propice au bilinguisme et au multilinguisme colonial. La mise en place du français se double également d'une volonté d'anéantissement de la situation politique, économique et sociale d'avant la colonisation de ces pays. D'emblée, la langue française apparaît donc chargée d'un lourd passif et ne se présente pas de manière neutre, ce qui rend le choix des écrivains d'autant plus captivant, surtout en relation avec l'abjection, motif prégnant de ces deux œuvres. La langue française sert en effet de médian pour tenter de traduire l'indicible propre à l'abjection. Il convient donc de préciser comment la langue française permet cette transposition et en quoi ce choix est révélateur d'une certaine volonté de mise à distance de l'abject – rappelons que l'abject se caractérise également par des manifestations protéiformes qui tentent d'envahir tous les espaces possibles de la narration, y compris la langue. L'abject que nous caractérisons de « carcéral » est évoqué, chez Ben Jelloun, par cette épithète et se justifie par le contexte du récit : *AAL* narre les vingt ans d'incarcération auxquels sont condamnés des détenus dans la prison de Tazmamart à la suite de l'attentat de Skhirat mené contre Hassan II. Le conte de Djébar, en revanche, évoque la prison de manière métonymique. Sa prison est plutôt textuelle et c'est le récit perpétuel et enchâssé d'une adaptation des *Mille et une nuits* qui suggère la domination et la répression kyriarcales, contrairement à la nuit omniprésente qui envahit le récit de Ben Jelloun.

Ces deux ouvrages francophones, sous le paradigme théorique ultra-contemporain de Boochani et de Tofighian, nous permettent, en outre, de nous interroger sur la relation entre l'indicible et l'abjection, sur la contamination de cette dernière à l'instance générique du texte, ainsi que le rapport espace-temps chez Djébar et Ben Jelloun.

Traduire l'indicible

Pour les auteurs issus de la francophonie, la rédaction en français est toujours sujette à débat et relève d'une certaine ambivalence, car la langue française est à la fois perçue comme langue d'oppression et, paradoxalement, de libération. Ben Jelloun le rappelle, l'utilisation d'une langue étrangère invite à la transgression et, dans son cas, à se libérer des interdits parentaux. « Mais ne parle-t-on que de libération politique et sociale ? » demande Aubry, en ajoutant :

Ne faut-il pas envisager aussi une libération de ce qui retient, limite, alourdit et emprisonne ? Ne faut-il pas se libérer aussi de certains interdits ? La langue étrangère n'est-elle pas là pour permettre la transgression ? Certains auteurs maghrébins comme Tahar Ben Jelloun, disent que le français étant à l'opposé de la langue maternelle (arabe ou berbère), il permet de s'affranchir des interdits parentaux (123-124).

La langue maternelle est souvent perçue comme contraignante, sujette à des tabous. Le passage au français permet de dépasser les contraintes, de s'exprimer autrement et plus

librement, sans censure ou auto-censure. Cette langue est l'instrument qui permet de se faire voix et de donner la voix. C'est grâce à cette liberté, gagnée grâce à l'écriture, que les auteurs et auteures osent aborder des thèmes graves tels que l'emprisonnement ou la violence des répressions et des révolutions, ainsi que l'abjection de telles situations. Ainsi l'abjection motive-t-elle également le choix de la langue française comme mode privilégié d'expression, ce qui s'explique notamment par une volonté de ne pas contaminer la langue maternelle avec ce sujet qui pourrait la souiller. Cela est particulièrement prégnant chez Djebbar, pour qui, chacune des langues qu'elle parle – le français, l'arabe dialectal et le berbère – est rattachée à des fonctions bien particulières. Ainsi, « L'arabe dialectal, sa langue maternelle dans laquelle elle « continue à aimer, à souffrir, également à prier » semble occuper la sphère intime, affective, irrationnelle » (Chatti 2). Il apparaît donc comme nécessaire de garder l'abjection hors de l'intimité développée au cœur de la langue maternelle.

L'abjection chez Ben Jelloun se manifeste avant tout par le motif des insectes. Les prisonniers de Tazmamart, condamnés à la nuit éternelle, doivent cohabiter avec de nombreuses nuisances. À cela s'ajoutent des descriptions minutieuses des souffrances endurées par les prisonniers tout au long de leur détention. Ainsi, lorsque Sebban, un nouveau prisonnier, est intégré au groupe à la fin des années 1980, le narrateur, Sélim, décrit méticuleusement sa fin terrible : « La gangrène s'était rapidement répandue. Je vis des vers sortir de la plante de ses pieds. Il y avait tellement de cafards qu'on eut du mal à dégager le corps et à le mettre dans le sac en plastique » (Ben Jelloun 105). Le lecteur est immergé dans l'expérience des prisonniers par le récit de Sélim qui n'épargne aucun détail, y compris les problèmes intestinaux de ses compagnons d'infortune avec le récit de la mort de Bourras, mort de constipation. Aucune facette de l'abjection et des peines endurées n'est édulcorée ou passée sous silence, et les infortunes de chaque prisonnier permettent d'illustrer une nouvelle dimension de cet abject omniprésent qui ronge le bagne. Ainsi, le récit de la mort d'Abdelmalek, qui s'est suicidé en s'empoisonnant aux œufs de cafards, met-il en lumière l'aspect cumulatif de l'abject kyriakal. Ce qui commence avec un seul insecte finit par tout envahir, tel un essaim funeste. Cet état de fait concerne également la mention des scorpions qui, durant l'été, rendent impossible la vie des prisonniers et les empêchent de dormir. Tant d'épisodes mettent en exergue la prégnance de l'abjection et participent à la création d'une atmosphère lourde et immersive pour le lecteur et la lectrice – de telles visions abjectes ne manqueront pas de provoquer un effet de répulsion et il faut presque s'attendre à voir surgir du récit la horde des cafards qui s'en prend aux prisonniers.

Chez Djebbar, les manifestations de l'abjection sont plus subtiles mais tout aussi glaçantes pour le lecteur. Elles s'accompagnent également d'une plus grande violence et ce, dès le titre du conte qui, d'emblée, choque et place le lecteur dans un horizon d'attente saturé d'images morbides et sanglantes. Son imaginaire est convoqué et participe à la création de cette image globale de l'abjection faite d'une mosaïque d'occurrences. À l'autre bout du récit, la fin tragique et violente d'Atyka – porte-parole central du récit et symbole d'une « littérature de l'intranquillité » (Gauvin 1) – qui meurt décapitée, renvoie au titre et entre en résonance avec lui. Comble de l'horreur, cet acte ignoble est commis dans une salle de classe dans un paradigme pédagogique et sous le regard d'enfants, associés dans l'imaginaire collectif, à la pureté et à l'innocence. Pour renforcer le sordide du tableau, la tête coupée termine, malgré tout, son récit. Toutes ces manifestations de l'abjection sont rendues possibles par le choix de la langue française qui permet d'exprimer ces idées répugnantes sans entraver la pureté de la langue maternelle. Après tout, pour Atyka, « professeur de français », il s'agit explicitement d'« une langue qu'elle a choisie, qu'elle a plaisir d'enseigner » (Djebbar 167).

Le désir de préserver la langue maternelle de cet abject dévorant se retrouve notamment chez Ben Jelloun et est illustré par les préoccupations de son narrateur au début du récit : il comprend vite que son histoire aura pour cadre la nuit car seule la noirceur peut servir de milieu à un tel récit hanté par le spectre de l'abjection : « La nuit sera notre compagne, notre territoire, notre monde et notre cimetière. Ce fut la première information que je reçus. Ma survie, mes tortures, mon agonie étaient inscrites sur le voile de la nuit » (Ben Jelloun 4). Sélim tente donc, dans un premier temps, de n'utiliser que du vocabulaire associé au champ lexical de la mort. La cellule devient une tombe et les prisonniers sont arrachés à la vie, vie qui devient donc une sorte de non-vie, voire de mort perpétuelle, comme en témoignent les très nombreuses occurrences du terme « mort » dans le texte. De plus, la prison, symboliquement associée à une tombe, constitue un espace liminal, une frontière entre l'intérieur et l'extérieur, entre la société et les prisonniers et, enfin, entre vie et mort.

Tout le corps devait souffrir, chaque partie, sans exception. La tombe a été aménagée (encore un mot de la vie, mais il faut bien continuer à emprunter à la vie de petites choses) de telle sorte que le corps subisse toutes les souffrances imaginables, qu'il les endure avec la plus lente des lenteurs, et qu'il se maintienne en vie pour subir d'autres douleurs (Ben Jelloun 6).

Cette volonté illustre bel et bien l'idée de l'indicible de l'abjection : il s'agit d'un phénomène qui dérange et qui ne veut pas se laisser exprimer ou transposer par le truchement du langage. Cependant, le narrateur se rend rapidement compte que ce projet est voué à l'échec et il se résigne à emprunter au vocabulaire de la vie afin de tenter de relater au mieux cette expérience intranscriptible. C'est d'ailleurs le fait que cette expérience soit en partie intémoignable qui a valu de nombreux soucis à l'auteur lors de la parution de son ouvrage. Cette mise en fiction de faits réels tout simplement inconcevables pour l'esprit humain, dérange la lectrice, illustrant une fois de plus l'incapacité à transmettre et à communiquer l'abjection ainsi que le rôle de la fiction lorsque l'on témoigne à la place de l'autre. Le langage littéraire sert de véhicule pour exprimer ce que le langage quotidien et journalistique d'un récit-témoignage ne réussit à faire. Aussi, chez Djebbar, la difficulté de *dire* parcourt-elle l'ouvrage. L'ensemble du recueil *Oran, langue morte* dans lequel est publié le conte, est traversé par cette question de la langue et du « comment dire ». Pour pallier l'ineffable de l'abjection, Djebbar choisit l'écriture polyphonique et pratique la technique des récits emboîtés afin d'accorder au récit de l'abject plusieurs voix à travers lesquelles s'exprimer.

Ainsi, en plus de relever du domaine trouble entre être et non-être, l'abjection se caractérise-t-elle également par son indicible. C'est Geneviève De Clancy qui, dans *Esthétique de la violence*, met en lumière cet aspect propre aux phénomènes extrêmes que sont la violence et l'abjection. Il est tout aussi complexe de traduire ces phénomènes qui se définissent, la plupart du temps, par leurs manifestations, comme nous venons de le montrer, que d'en dresser les contours :

Il y a un sacré de la violence, intensité originale, irrévéléable, au sens où toutes formes, représentations, discours ne peuvent prétendre à la dévoiler, mais où elle se fait signe-sens dans la torsion d'en-contre, humain-monde, ne renvoyant à aucun modèle. Elle se tient hors de l'imitation et de la répétition (111).

Cela explique notamment les écueils rencontrés par les critiques et théoriciens à caractériser l'abjection, la reléguant alors aux confins et se bornant à n'en décrire que les manifestations. Pour reprendre l'adage de Nicolas Boileau dans *Art poétique*, « [c]e qui se conçoit bien s'énonce clairement, et les mots pour le dire arrivent aisément » (153-154). Or, la poétique de l'abjection est tantalesque, elle dépasse l'entendement humain par sa nature hybride et fugace à la frontière du tangible entre existence et néant, entre

subjectivité et altérité, mais également par sa violence. Ces dichotomies restent difficiles à conceptualiser et à exprimer, car l'abjection a toujours trait à ce qui repousse les limites de l'entendement. Ainsi, chez Ben Jelloun, elle est animalisée et prend la forme des nombreux insectes nuisibles venant dégrader les prisonniers. Ces insectes dont la symbolique renvoie à la mort et à la cadavérisation mettent en relief cette notion de frontière. Les prisonniers, encore vivants mais réduits à un tel état de décrépitude et de déchéance, se trouvent aux portes de la mort, importunés par des insectes habituellement présents sur les cadavres en décomposition. Ces êtres confinés en devenir existent ainsi dans un espace liminal entre être et non-être, terrain d'expression de l'abjection. Ces évocations incessantes permettent de manifester l'abjection et le seuil dans lequel elle vit, sans pour autant jamais la nommer, et participent donc à cette exemplification parfois excessive pour tenter de lutter contre l'impossibilité de verbaliser ce phénomène. L'abjection tient le langage en échec.

La mise en échec de la langue par l'abjection permet d'aboutir à un au-delà de la langue. Ce dernier relève de ce qui peut être nommé « poétique de l'abjection », un concept basé principalement sur les travaux de Kristeva, mais également sur les écrits de Boochani, qui offrent une réactualisation ultra-contemporaine de la thématique de l'abjection. Celle-ci influe sur l'écriture étant donné qu'elle tient la langue en échec par sa dimension ineffable et contraint les auteurs à choisir d'autres modalités d'écriture. Ainsi, Boochani mêle-t-il fiction et poésie pour retranscrire son expérience sur l'île-prison de Manus, au large de l'Australie. Cette dichotomie se retrouve également chez Djébar dont le récit polyphonique entretient le conte traditionnel et le récit, tout en empruntant des référents à l'imaginaire et à la mélodie de la langue arabe. Cet au-delà de la langue se nourrit de la condition particulière des auteurs qui, en situations bilingues, ont donc le loisir de choisir la langue dans laquelle ils souhaitent s'exprimer, tout en prenant en considération les connotations politiques liées à leur choix. L'abjection invite à l'hybridité et, bien que le français soit finalement retenu comme langue d'expression, il est hanté par le spectre et l'imaginaire de la langue arabe. Les récits de Ben Jelloun et de Djébar se placent donc à la croisée de deux univers. En plus du fait que l'abjection colonise ce territoire placé à la frontière, aux lisières des deux langues et des deux horizons culturels, c'est cette hybridité même qui lui permet de s'exprimer et de prendre corps. La langue française teintée d'arabe et de cet imaginaire oriental devient vectrice de l'abjection.

La volonté de transcender les limites de la langue repose sur le constat que l'expression verbale est toujours tenue en échec, comme cela a déjà été prouvé à maintes reprises par les théoriciens, philosophes et sémioticiens (notamment Kristeva, Lacan, Lukács, parmi d'autres). La sémiotique du langage se heurte au langage dans l'ordre symbolique (au sens psychanalytique du terme) et cette dialectique est à la base de l'indicible de l'abjection. Cette limite du langage est d'autant mise en exergue que, comme le rappellent Kristeva et Lacan, et selon une dichotomie spéculaire, l'abjection s'apparente à ce qui est absolument Autre. C'est cette altérité qui constitue l'ineffable de l'abjection. La nécessité de surpasser l'aspect purement sémiotique du langage que Kristeva apparente au maternel⁵ démontre la volonté de protéger la langue maternelle de la contamination de l'abject, malgré une rupture avec celle-ci (le stade du miroir), aussi bien que l'impossibilité de réconcilier l'ordre symbolique dans lequel réside l'abjection et un désir de retour au présymbolique du langage⁶.

5 Soulignons la paranomase en anglais qui élucide davantage ce clivage : (m)other (mère-autre).

6 Cette analyse repose également sur la théorie développée par Winfried Menninghaus qui met en avant le lien entre théorie du dégoût et théorie de l'amour, une analyse qui peut s'étendre au sujet de la mère qui est à la fois objet de répulsion et de fascination. Voir Menninghaus, Winfried. *Disgust. Theory and History of a Strong Sensation*. Albany : State University of New York Press, 2003. Print.

Malgré ce constat, l'abjection cherche par tous les moyens à contourner cette incapacité essentielle et fondatrice à se communiquer et trouve pour se faire une voix particulièrement favorable chez les auteurs issus de la francophonie, qui se heurtent également à cette impossibilité structurelle du langage. Ainsi, pour tenter de pallier cet ineffable de l'abjection, Ben Jelloun et Djébar ont-ils recours d'une part au français, mais également à une écriture polyphonique, dont il sera question dans les sections suivantes.

Langage et témoignage

Avant d'aborder la question de la polyphonie, mentionnons d'emblée que cette polyphonie du récit permet de multiplier les témoignages et de laisser une trace de cette abjection. La mise en échec du langage conduit l'abjection à s'appuyer sur ses témoins afin de pouvoir se transmettre et s'exprimer. C'est donc à ces témoins qu'échoit la tâche ardue de tenter de lutter contre l'indicible. Le témoignage offre un lieu d'expression privilégié au thème de l'abjection via le prisme de la langue française qui, dans le domaine des études francophones, est également associée à cette mission de transmission. La langue devient donc le théâtre de l'abjection et la parole la met en scène afin de s'en distancier mais également de pouvoir l'exprimer. Le rôle du témoin est primordial pour la transmission, comme le rappelle De Clancy : « Le témoin a pour nature de faire surgir des objets mentionnés : les objets qui ne peuvent être nommés, car leur identité n'est donnée que par leur relation au tout, qui comprend le témoin dans le déplacement de ses situations » (87). Sans témoin, l'existence de l'abjection ne peut-être attestée. De plus, l'abjection est toujours relative à une norme donnée qui, pour exister, nécessite que quelqu'un en témoigne. Cette importance du témoignage, les protagonistes en sont conscients et défendent cette nécessité de transmettre ce à quoi ils ont assisté. Ainsi, très tôt dans son emprisonnement, Sélim réalise-t-il qu'il devra un jour faire le récit de ce qu'il a vécu : « Un jour arrivera où je serai sans haine, où je serai enfin libre et je dirai tout ce que j'ai enduré. Je l'écrirai ou le ferai écrire par quelqu'un, pas pour me venger, mais pour informer, pour verser une pièce au dossier de notre histoire » (Ben Jelloun 50). Il apparaît donc que le rôle primordial des prisonniers est de transmettre leur histoire et de témoigner de l'enfer qu'ils vivent et ce, malgré l'échec qui semble menacer cette tentative. C'est ce besoin quasi-vital de transmission de cette expérience inénarrable qu'illustre également l'épisode de la colombe baptisée Hourria – « liberté » en arabe. Les prisonniers décident de transmettre à cet oiseau leurs lettres imaginaires à leurs familles afin que quelqu'un soit alerté de leur sort, mais également pour extérioriser l'abjection qui les entoure en permanence sans dépasser néanmoins les confins de la prison.

Cette question de la transmission est tout aussi centrale chez Djébar : ainsi, la tête⁷, décapitée, d'Atyka continue de parler afin d'achever son récit. Les conditions matérielles importent peu, seul compte le besoin de témoigner et de transmettre. Cette mission est renforcée par la profession de la narratrice, professeure de lettres, pour qui la transmission du savoir fait partie intégrante de ses prérogatives : « Atyka, tête coupée, nouvelle conteuse, Atyka parle de sa voix ferme. Une mare de sang s'étale sur le bois de la table, autour de sa nuque. Atyka continue le conte. Atyka, femme en morceaux » (Djébar 211). Cette urgence à transmettre et à accomplir sa mission est mise en exergue

7 Le motif de la tête coupée est un trope littéraire par excellence qui permet de mettre en exergue l'importance du discours révélé par cette tête qui parle : on pensera par exemple à Judith, à Orphée, aux épisodes de céphalories du Moyen-Âge, ou encore aux nombreuses têtes tranchées au cours de la période de la Terreur et sous la Révolution (voir sur le sujet Charles Grivel, *Alexandre Dumas, l'homme 100 têtes*). Tous ces épisodes ont pour point commun tout d'abord une resémantisation du terme de la tête une fois celle-ci séparée du tronc, une resémantisation qui est d'ailleurs à l'œuvre également chez Djébar. Il existe une réelle « charge magique des têtes tranchées » (Girbea 41). Cette symbolique accorde d'autant plus de force au discours prononcée : « De même, la tête séparée du tronc jette parfois un pont entre les mondes et s'associe à la victoire de la vie sur le néant » (24). Cette idée mériterait un développement à part entière, mais cela nous éloignerait du sujet central de l'abjection.

par l'anaphore du prénom, montrant à quel point la tête ne trouvera de repos qu'une fois son devoir accompli. Le passage de témoin doit être complété et participe une fois de plus à cette mise en place d'une atmosphère saturée d'abjection, où l'horreur ne cesse de se manifester.

Cette multiplication des manifestations de l'abjection met également en lumière un autre paradoxe propre à ce sujet qui s'illustre dans les deux récits, à savoir le désir d'exhaustivité. Ainsi l'abjection met-elle non seulement en échec la volonté d'expression mais également le besoin de *tout* dire, car elle est si prégnante qu'elle contamine tout. Elle se soustrait à toute formulation et pourtant semble impossible à arrêter puisqu'elle génère un flot ininterrompu de paroles et d'exemplifications. Malgré ces manifestations multiples, l'essence même de l'abjection constitue un point d'achoppement de la parole. Ainsi, comme tout ce qui est complexe, la tentation de gloser est importante. Tout doit être dit afin de ne rien mettre de côté et tenter de donner une image la plus complète possible de ce phénomène qui dépasse ceux qui en sont témoins. Dans le récit de Djebbar, cette volonté d'exhaustivité se traduit par le fait que rien ne pourra arrêter la narration. La narration apparaît comme un cheval au galop avec une mission que rien ne peut entraver, pas même la mort. Cette prouesse permet à l'abjection de franchir cette ultime frontière puisque la tête d'Atyka continue à endosser la narration, même une fois qu'elle est séparée du corps. La volonté d'exhaustivité est trop forte pour s'arrêter à des aliénations matérielles ou humaines, l'abjection doit se faire voix débordante et être transmise, la parole témoignée doit s'accomplir.

Or, cette parole témoignée passe par la langue française. S'étant développé en opposition aux autres langues qu'il entendait supplanter, le français se caractérise d'emblée comme connoté tout en possédant des accointances avec cette violence, omniprésente dans le fait abject. Il existe donc une violence de et dans la langue, qui développe une forme de performativité : la langue agit, agit violemment et elle peut même tuer. Ainsi, un prisonnier décède à la suite d'un affrontement verbal avec l'un de ses camarades : « Nous continuâmes à échanger des insultes toute la nuit. Ce fut lui qui craqua le premier et se mit à pleurer. [...] J'avais beau m'excuser, lui dire des choses rassurantes [...] il n'y avait rien à faire, Lhoucine était définitivement brisé » (Ben Jelloun 128). Lhoucine, qui a su survivre presque 20 ans à l'enfer de Tazmamart, est anéanti par la force des insultes du narrateur. Chez Djebbar, Atyka décède à cause de l'histoire dont elle est porteuse : c'est littéralement la parole abjecte qu'elle transmet qui la tue et l'empêche à tout jamais de prononcer tout autre discours en dehors de celui de l'abjection. Celle-ci annihile toute autre possibilité d'expression et concourt à cette violence omniprésente. Les mots possèdent une force qui dépasse le simple cadre de la littérature.

Le récit n'apparaît donc pas comme une libération mais s'apparente plutôt à une malédiction, l'abjection réduisant à néant la fonction salutaire voire salvatrice de la littérature. Chez Ben Jelloun comme chez Djebbar, la narration ne permet pas aux narrateurs-témoins de se libérer de cette parole encombrante et impossible à transcrire. Ainsi, en même temps qu'il relate son expérience, Sélim nie-t-il ce qu'il a écrit. L'écriture devient alors un effacement – effacement des témoins, effacement du récit. Par son caractère hybride entre être et non-être, l'abjection contribue alors à la destruction de ce qui est mis en place pour tenter de lui donner forme. Ainsi, Ben Jelloun renie-t-il ce qui a été développé auparavant, comme si l'abjection était si forte qu'il est impossible de concevoir sa véritable existence – toute tentative de la mettre en mot demeure vaine, comme en témoigne l'excipit de *AAL* :

Il paraît que Tazmamart n'a jamais existé. On le dit. Qu'importe. C'est vrai, ça n'a jamais existé. Aucune envie d'aller vérifier. Il paraît qu'une petite forêt de vieux chênes s'est déplacée et a recouvert la grande fosse. On dit même que le village changera de nom. On dit... on dit... (Ben Jelloun 167)

Tout ceci ne peut avoir existé, l'indicible se double de l'inconcevable : l'abjection est à la limite de l'esprit humain et ne parvient pas à dépasser cette frontière déplacée à jamais dans l'ellipse de l'oubli. De même, chez Djébar, le récit conduit irrémédiablement à la mort de sa porteuse, qui ne peut y échapper, et à son effacement. L'indicible de l'abjection l'emporte, et tous ceux qui tentent de la mettre en mot succombent et sont broyés par ce phénomène plus fort que le langage. Ainsi Atyka décède-t-elle et ne trouve pas même le repos dans la mort. Il s'agit d'une mort violente, mais une mort elle-même annulée par l'abjection. Elle lui est tout entière soumise. L'abjection est, par définition, le renversement des valeurs, ce qui explique que la parole cesse d'être créatrice pour devenir destructrice. Ce renversement de valeurs se répercute dans l'ensemble des œuvres analysées. Ainsi, dans *AAL*, la mort est désormais pensée comme positive, synonyme de lumière en antithèse de la prison obscure : « Et la mort se transforme en un superbe rayon de soleil » (Ben Jelloun 15). Dans « FM », Djébar renverse l'éducation et la transmission du savoir en un calvaire. Ainsi, Omar, le récipiendaire du témoignage d'Atyka, au lieu d'en sortir grandi, finit hanté par la conclusion du récit et par la voix de sa professeure :

- Le corps, la tête. Mais la voix ? Où s'est réfugiée la voix d'Atyka ?

Omar, hanté par cette seule interrogation, parcourt des jours et des jours la ville blanche (Djébar 214).

Un tel renversement des valeurs contribue à la mise en place de cette écriture de l'effacement. La poétique de l'effacement propre à l'abjection prend tout son sens grâce à un faux ami révélé par la langue de Shakespeare. Alors qu'en français, une rédaction est la création d'un texte, en anglais, *to redact a text* signifie le mutiler, le mettre en morceaux et en réduire certaines de ses parties. L'écriture procède donc d'un double mouvement ; elle est à la fois dévoilement et effacement. L'abjection participe de ce paradoxe et permet de mettre en évidence cette contradiction inhérente de l'écriture. Écrire, c'est à la fois créer et détruire (en choisissant des mots plutôt que d'autres, par exemple), à quoi s'ajoute également le désir de créer un nouveau langage dépouillé de sa référentialité, comme le tente Sélim dans l'incipit de *AAL*.

La déconstruction engendrée par l'écriture participe également de l'effacement progressif de la subjectivité. En effet, au fil du récit, les personnages s'effacent peu à peu au profit de la narration elle-même. L'abjection via le prisme de la narration l'emporte sur le reste et efface tout sur son passage : les personnages n'ont plus d'importance. Seule importe la narration. Cependant, le témoin assumant la narration n'a aucune importance, il pourrait être n'importe qui. Chez Ben Jelloun, n'importe quel prisonnier pourrait remplir ce rôle, la narration porte la voix de tous, il n'y a pas de voix particulière. Cette idée d'universalité est renforcée chez Djébar par le choix du conte. Le conte a, par vocation, une morale universelle et la volonté d'enseigner à tous sans tenir compte des intérêts particuliers. Toute spécificité étant gommée au profit de la narration, seul le récit de l'abjection a de l'importance et doit être achevé. L'abjection annihile toute subjectivité.

Cette importance de la parole est également renforcée par le fait que, comme l'explique Roland Barthes dans *Le Bruissement de la langue*⁸, dès qu'elle est prononcée, il est impossible de l'effacer, ce qui confère à la parole un rôle sacré. Cette mythification renforce la nécessité absolue de sa transmission et convainc davantage de l'importance

des témoins dans ce processus de mise en mots de l'abjection. Le témoignage, qu'il soit écrit ou oral, est donc au cœur des récits soumis à l'étude. Atyka est dévouée à sa mission et se doit de la mener à bien malgré la menace qui plane sur elle et qui s'intensifie au fur et à mesure qu'évolue son récit, portant sur l'histoire de la femme en morceaux, qu'elle raconte à ses élèves. Chez Ben Jelloun, la parole permet également aux prisonniers de survivre : ils dépendent des récits que Sélim crée pour eux chaque jour à partir de ses souvenirs. Les souvenirs et la possibilité de les partager constituent leur seule échappatoire à cet enfer.

La contamination du cadre générique

Le récit, qui tente de s'effacer en s'écrivant, finit donc par s'effiloche, s'embrouiller et se multiplier. Revenons maintenant à la multiplicité des voix ainsi que des cadres génériques. Au-delà d'une polyphonie linguistique et narratologique, l'abjection contamine également le cadre générique des ouvrages de Djebbar et de Ben Jelloun. Le récit enchâssé, particulièrement chez Djebbar, permet une mise à distance de l'abjection sans laquelle la narration serait impossible. Cet encadrement dédouble non seulement les cadres mais également les points de vue, voire les voix dans des textes polyphoniques qui relient la notion de l'indicible et de la langue au corps et aux corpus intertextuels entrelacés.

La notion d'écriture polyphonique repose notamment sur les travaux de Kristeva inspirés par l'œuvre de Bakhtine⁹ et permet d'avancer que, dans le cas des œuvres qui nous intéressent, les auteurs se font la voix de tout un peuple, et ne s'expriment jamais uniquement en leur nom propre. Ainsi, le sujet bakhtinien, utilisé dans ces œuvres, s'apparente à un « je » voire un « nous », comme c'est le cas dans *AAL*, mais ce « je » est à la fois divisé, multiple et insaisissable. Derrière cette multiplication des voix englobées par l'instance narrative, se cache la volonté des écrivains de lutter contre l'indicible de l'abjection et d'y pallier en offrant divers témoignages et récits de ces manifestations. Cette polyphonie, doublée du choix de s'exprimer en français, permet aux auteurs de devenir des « constructeurs de langage » (Algeri 18), et ainsi d'accéder à cet au-delà de la langue. Ben Jelloun et Djebbar accompagnent leur lecteur dans cette traversée des frontières – de la langue, de l'abjection, mais, également, de l'altérité. La polyphonie devient un moyen de représenter et de lutter en partie contre l'ineffable. Cette polyphonie est particulièrement prégnante au sein des deux œuvres. Ainsi, chez Ben Jelloun, elle s'illustre par le fait que Sélim, le narrateur, soit désigné conteur officiel devienne, de ce fait, la voix de tous, donnant donc à entendre leur parole. Dans « FM », cette polyphonie, héritée de la tradition orientale du conte et des *Mille et une nuits*, se caractérise par une narration fragmentée et théoriquement interminable. Atyka, l'enseignante, se fait l'écho des différents personnages à qui elle donne vie par son récit.

Le récit auquel participe Atyka mérite, cependant, une analyse particulière à l'égard d'une forme singulière de polyphonie qui dépasse le cadre théorique bakhtinien : il s'agit ici de contrepoint, dont l'écho musical intervient dans ce texte afin de suggérer l'indicible ainsi que la fragmentation de la parole de l'être postcolonial face à la violence et à l'abject. Le contrepoint appartient plus précisément au style musical de la fugue, forme musicale qui, comme le rappelle Nadya Zimmerman, n'est pas uniquement moderne : « in the seventeenth and eighteenth centuries, fugal forms served as musical analogues to the notion of the centred Self : fugue narrated a quality of 'subjective becoming' in which heterogeneous elements of self come together as an autonomous whole » (109). Le contrepoint fugué par son entrelacement mélodique suggère certes la multiplicité de

9 Voir par exemple « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. » *Critique* (1967). PERSEE. Web. 23 mars 2019 ; et *Une poétique ruinée*. Préface à la traduction de Mikhaïl Bakhtine. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970. Print.

l'être, mais l'évocation intermédiaire de la musique renvoie par ailleurs à l'amimétisme du genre musical et, donc, au présymbolique linguistique selon Kristeva : contrairement à la sémiotique linguistique du langage qui dépend d'un référent réel, un sujet musical – une réponse ou un contresujet dans la fugue, par exemple, n'a pas de valeur intrinsèque ou de signification empirique. Cette polyphonie tâche de dire ce que le langage ne peut guère, de représenter l'indicible là où la langue échoue.

Le contrepoint met en relief les limites du langage, que nous relions à l'impossibilité de dire l'abject, et cette insuffisance parasite le cadre générique du conte de Djébar et de la littérature carcérale en général. Dans son *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Barthes décrit un élément quintessentiel au récit qui mêle la linéarité narrative et une temporalité cachée dans la verticalité du texte, le tout suggérant une simultanéité que le texte écrit a normalement du mal à transmettre :

Le lecteur, lui, perçoit une suite linéaire de termes. Mais ce qu'il faut noter, c'est que les termes de plusieurs séquences peuvent très bien s'imbriquer les uns dans les autres : une séquence n'est pas finie, que, déjà, s'intercalant, le terme initial d'une nouvelle séquence peut surgir : les séquences se déplacent en contrepoint ; fonctionnellement, la structure du récit est fuguée : c'est ainsi que le récit, à la fois, « tient » et « aspire » (15).

Dans « FM », l'imbrication de cadres spatio-temporels variés par le biais du contrepoint exemplifie une omniscience panoptique, et c'est là que le conte polyphonique se convertit en texte-prison.

Le récit de Djébar s'inspire de la prouesse narrative de Shéhérazade et de la structure du récit enchâssé ou emboîté. Comme son titre l'indique, ce conte met en scène la fragmentation d'une femme – voire de toute femme, grâce à son anonymat – et ce, dès l'incipit à travers le motif d'une boîte : « Une nuit à Bagdad. Au fond, tout au fond du cours large, légèrement en pente du fleuve, un endroit entre la ville et le palais. Là, au fond de ce fleuve, le Tigre, dort un corps de jeune femme. Un corps coupé en morceaux » (Djébar 163). Corps et corpus sont en harmonie ici avec une syntaxe morcelée, incomplète, qui décrit ce corps découpé qui termine « à l'intérieur d'une caisse de bois d'olivier » (Djébar 164). Cette boîte crée, par sa mise en abîme, un contenant qui souligne la profondeur d'un texte dans le texte, une verticalité qui se dédouble par la dynamique contrapuntique d'un récit à Bagdad, qui alterne avec et s'imbrique à celui d'Atyka à Alger lors de la guerre civile algérienne. L'effet du contrepoint permet au lecteur de lire une simultanéité d'actions malgré la distance temporelle et spatiale, un chevauchement qui force le lecteur en position d'élévation surplombant l'action, en situation autoritaire de surveillant dans ce système textuel-carcéral. L'effet d'une poétique kyriakale est ressenti par ce même lecteur qui est constamment ballotté entre sa position interne – complice diégétique et témoin de l'abject dans la cellule – et sa position externe d'observateur en sécurité. Progressivement les deux espace-temps de Bagdad et d'Alger s'imbriquent, construisant la « triple muraille de la cité ronde » (Djébar 177) qui se referme sur les personnages tels que des « cercles concentriques » (Djébar 201) pendant qu'ils vivent « cette ultime journée en parenthèse » (Djébar 202). La mise-en-abîme verticale renforce l'image de multiples couches subjectives, la notion de claustration et d'emprisonnement, aussi bien que le chevauchement de voix et d'espace-temps que la polyphonie permet de représenter.

Cette intrusion amimétique et contrapuntique renchérit sur l'indicible de l'abject, ainsi que la fragmentation de l'être et de sa subjectivité, tout en soulignant sa contamination du cadre générique dans l'ouvrage de Djébar. Dans « FM », il n'est pourtant pas question, comme c'est le cas dans les *Mille et une nuits*, d'assurer la survie de la protagoniste ; le but du récit est autre qu'une libération, c'est la manifestation d'un

excès de l'abject qui déborde jusque dans le cadre générique et qui contamine style, genre et signification linguistique.

Le chronotope du système kyriarkal

Le contrepoint évoque la fragmentation de l'être dans un discours sur la subjectivité et l'altérité, mais sa valeur discursive et narratologique permet de relater des cadres spatio-temporels variés, les chevauchant afin de suggérer une simultanéité dans un récit ordinairement linéaire. Dans cette ultime section, nous étudierons le cadre spécifique de l'abjection grâce aux analyses développées par Bakhtine¹⁰. Le chronotope d'une œuvre littéraire, mis en place dès l'incipit, se compose de la symbiose (espace-temps) des cadres de l'action ainsi que de l'univers des personnages. Ainsi, les deux récits étudiés prennent-ils pour décor des lieux spécifiques et clos. Chez Ben Jelloun, c'est le bagne de Tazmamart et ses cellules plongées dans la pénombre qui forment le chronotope spatial du récit de Sélim et de ses compagnons d'infortune, tandis que chez Djebbar, le récit est ancré dans l'espace de la salle de classe d'Atyka. Les deux œuvres, tout comme le récit de Boochani, prennent place au sein d'espaces clos qui s'apparentent à des boîtes. Ainsi, l'abjection, en plus d'être circonscrite au sein des récits emboîtés, se trouve également limitée aux boîtes spatiales mises en place par les auteurs.

La seconde spécificité de ces espaces clos tient dans leur rapport au temps. Il s'agit en effet dans les deux cas d'espaces hors du temps, ce qui permet de compléter la dénomination du chronotope de ces récits. Dans « FM », cette absence de prise du temps sur l'espace de la salle de classe s'explique par le fait que le récit prenant place en ce lieu est un conte qui est, par définition, à la fois atemporel et intemporel. La progression du conte met en pause le temps de la salle de classe, plongée dans le temps du conte et non dans le temps réel, du moins jusqu'à la scène ultime. Cette absence de prise du temps sur l'espace permet de circonscire l'abjection à cet ailleurs imaginaire développé par le conte. Dans *AAL*, la dimension atemporelle du chronotope se matérialise quant à elle par le fait qu'en dépit des vingt années que dure leur emprisonnement, les prisonniers ne vieillissent pas, comme condamnés à vivre éternellement dans l'instant présent, ce que Sélim rappelle : « Depuis la nuit du 10 juillet 1971, je n'ai plus d'âge. Je n'ai ni vieilli, ni rajeuni. J'ai perdu mon âge » (Ben Jelloun 9-10). Le temps n'a donc aucune prise, ce qui a pour conséquence une actualisation et une aspectualisation perpétuelle de l'abjection. Cette dernière se pense donc constamment en association avec un espace défini, la prison ou la salle de classe, plutôt que par rapport à un moment donné. Cette mise à l'écart de l'abjection dans ses boîtes situées en marge de la société participe de cette volonté de mise à distance de l'abjection afin de s'en protéger et de ne pas la laisser s'attaquer à toutes les dimensions de l'existence.

De ce fait, malgré les temporalités longues évoquées au sein de ces deux chronotopes, c'est l'espace qui prend le dessus, l'espace du récit. Le récit de Sélim se conclut donc par la négation de l'existence de la prison, le récit devient donc oblitération de tout et participe de cette annihilation du temps. Dans les deux cas, soit par la négation des vies passées, soit par la primauté du récit au détriment de la vie réelle, cantonnée à l'espace hors de la salle de classe, les récits d'Atyka et de Sélim cherchent à réduire le temps à néant en faisant fi du passé – les deux récits utilisent donc le présent continu. En plus de sa valeur de présent historique et de permettre une actualisation permanente, le présent sert aussi à exprimer une vérité absolue et générale – celle de l'abjection. Le chronotope de l'abjection repose donc uniquement sur sa dimension spatiale et n'évolue pas en fonction du temps. L'abjection est donc toujours d'actualité grâce à ces différentes manifestations. Elle met à mal la dernière frontière qu'est le temps et met donc en place ses propres cadres d'analyse et sa manière propre de se raconter qui se base sur un

10 Notamment dans *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978. Print.

langage et une temporalité achronique, comme le théorise Boochani dans l'appareil critique qui accompagne son œuvre.

Cette atemporalité de l'abjection conduit en effet à développer un langage particulier reposant sur l'utilisation du présent comme modalité de récit, ce qui a pour conséquence, la mise en place d'une poétique particulière qui, une fois encore, tente de résoudre le paradoxe de l'ineffable de l'abjection. Ainsi, Boochani explique qu'il a délibérément choisi d'écrire son livre de manière à ce que ses écrits soient toujours valables vingt ans plus tard et afin de pouvoir transcrire d'autres expériences, d'où la conceptualisation du système kyriarkal :

what I have done, and I continue to do, is create a new language. This is especially the case with my book. I try to mix the language of journalism with literary language to create a new language that describes the situation in Manus, to describe how we are suffering. Of course, journalistic language is not strong enough to be able to tell the tragic story of life in Manus, the stories of the people in Manus. Journalistic language is not strong enough, so I try to create a new language through literature (Boochani et Tofighian 2019).

Cette mise à mal de la temporalité au profit de l'atemporalité du témoignage et de son universalité se retrouve également chez Djébar qui choisit la forme du conte pour « FM », seul conte dans le récit de nouvelles *Oran, langue morte* dont il est tiré, ce qui met en exergue son originalité thématique mais également son style. De plus, ce choix de la tradition orale au présent de narration permet d'ancrer le récit dans une tradition séculaire, celle du conte, à l'image des contes des *Mille et une nuits*. Ceci contribue une fois de plus à l'abolition du temps à tous les niveaux. Chez Ben Jelloun, ce rejet de l'axe temporel se traduit par une volonté de ne pas ajouter à la souffrance, déjà omniprésente, que ce soit en ressassant continuellement le passé ou en se projetant dans l'avenir. Les prisonniers sont conscients d'avoir été arrachés à la vie et jetés au fond de cette boîte atemporelle de laquelle ils ne pourront s'échapper, sans risquer de contaminer par l'abjection les autres dimensions du chronotope dans lequel ils évoluent.

Ce choix du présent continu et atemporel participe alors de la création de la poétique de l'abjection via un langage particulier, et reflète une conception politique de l'écriture qui permet de témoigner et de mettre fin à l'abjection ou, du moins, de tenter d'y échapper dans cet espace neuf que crée la littérature. Écrire l'abjection hors du temps devient donc une tentative de reprendre pied dans la réalité et de sortir de cette zone des confins dans laquelle l'abjection plonge toujours ceux qui ont la malchance de s'y aventurer, comme en témoigne Boochani : « Naming is a creative act that is both political and epistemic » (Tofighian 7).

Conclusion

La littérature se crée grâce à un remaniement de la langue qui dépasse sa référentialité traditionnelle, quotidienne et journalistique. Cependant, elle sonde et subvertit également ce véhicule de transmission, de création et de témoignage. En théorisant le système kyriarkal à l'épreuve de la littérature francophone carcérale, nous avons montré que des auteurs tels qu'Assia Djébar et Tahar Ben Jelloun réussissent à manifester les multiples facettes de l'abject, de l'indicible à sa contamination générique et narrative.

Dans sa postface à *Oran, langue morte*, Djébar définit la fiction comme une ballerine écervelée, gambade en amont ou avant-garde de ce théâtre. Elle tourbillonne ivre, tout autour du désastre ; en-deçà d'un cercle invisible de vulnérabilité. Elle croit saisir telle luciole de vie, luisant une seconde juste avant la perte, bécane qui vocifère ou qui vous saisit. Tanguer peut-être, mais ne pas plonger, tête première dans le précipice ! (Djébar 374)

Cette définition de la fiction permet de montrer ce à quoi elle aspire désormais, à savoir non plus copier le réel ou se cantonner à un rôle de simple témoignage, ou encore offrir une parole libératrice, mais de développer un nouvel aspect de la langue capable de circonscrire des thèmes aussi forts que l'abjection. Cette poétique mise en place grâce à l'utilisation du roman de Boochani comme fiction théorique permet de souligner les nouvelles potentialités du langage mises en avant par ces auteurs issus de la francophonie, dont le rapport à la langue a toujours été questionné. Ce thème permet de transcender la fiction tout en lui permettant d'exprimer ce qui relevait jusqu'alors du domaine de l'indicible. Ainsi, le couple abjection-fiction met en avant une nouvelle dimension de la seconde : sa force créatrice qui lui permet de ne pas tomber dans le précipice évoqué par Djébar mais, au contraire, de pallier à l'indicible en faisant montre d'un esprit créateur sans cesse renouvelé.

Université d'Oviedo, Université de Canterbury

OUVRAGES CITÉS

- Algeri, Veronic. « De la langue de l'autre à l'autre langue, l'écriture polyphonique d'Assia Djébar dans *La Disparition de la langue française*. » *Francofonie* 58 (2010). JSTOR. Web. 8 juillet 2021.
- Aubry, Anne. « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité. L'utilisation de la langue française dans deux romans d'Assia Djébar : *L'Amour*, *La Fantasia* et *Vaste Est La Prison* : Instrument d'oppression coloniale ou instrument de libération ? » *Dalhousie French Studies* 74-75 (2006). JSTOR. Web. 5 juillet 2021.
- Barthes, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Paris : Seuil, 1981. Print.
- Ben Jelloun, Tahar. *Cette aveuglante absence de lumière*. Paris : Seuil, 2001. Print.
- Boileau, Nicolas. *Satires – Épîtres – Art Poétique*. Paris : Gallimard, 1985. Print.
- Boochani, Behrouz et Omid Tofighian. « In Conversation. Manus Prison Theory: Borders, Incarceration, Collective Agency. » *The Griffith Review* 56.1. (2019). Web. 28 juillet 2021.
- , *No Friend but the Mountains. Writing from Manus Prison*. Toronto : House of Anansi Press Inc, 2019. Print.
- Chatti, Mounira. « Assia Djébar, la voix des autres ». *Nouvelles études francophones* 30.1. (2015). Web. 4 septembre 2022.
- De Clancy, Geneviève. *De l'esthétique de la violence*. Paris : L'Harmattan, 2018. Print.
- Djébar, Assia. *Oran, langue morte*. Paris : Actes Sud, 1997. Print.
- Gauvin, Lise. « Statut de la parole et traversée des langues chez Assia Djébar. » *Carnets, Deuxième série* 7 (2016). Journals Open Editions. Web. 5 juillet 2021.
- Girbea, Catalina. « La décapitation dans *Sire Gauvain et le Chevalier Vert*. » *Babel* 42. (2020). Web. 4 septembre 2022.
- Grivel, Charles. *Alexandre Dumas ; l'homme 100 têtes*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2008. Print.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980. Print.
- Tofighian, Omid. « Introducing Manus Prison Theory: Knowing Border Violence. » *Globalizations* 17-7 (2020). Web. 23 juin 2021.
- Zimmerman, Nadya. « Musical Form as Narrator: The Fugue of the Sirens in James Joyce's *Ulysses*. » *Journal of Modern Literature* 26.1 (2002) : 108–18. Print.