

Date de soumission : 25/12/2022 | Date d'acceptation : 24/03/2023 | Date de publication : 29/04/2023



**Poétique et musicalité du roman chez Lynda-Nawel Tebbani
Étude linguistico-discursive de *L'Éloge de la perte* et
*Dis-moi ton nom folie***

**Poetic and novel's musicality in Lynda-Nawel Tebbani
Linguistic and discursive study of *L'Éloge de la perte* and
*Dis-moi ton nom folie***

Afif MOUATS¹

Université Batna 2 | Algérie
a.mouats@univ-batna2.dz

Résumé : *L'œuvre de Lynda-Nawel Tebbani est à la croisée d'une musicalité scripturale et d'un verbe mélodieux qui incombent à la productivité romanesque certaines pratiques textuelles qui semblent bien interroger la poétique d'ensemble du roman tebbanien. À vrai dire, l'enjeu du présent postulat est a priori double dans la mesure où il adjoie l'objet même de la littérature au langage en tant que faire valoir d'une parole qui traduit au même temps l'intentionnalité linguistico-discursive de l'instance narrative à géométries variables. Dès lors, cette recherche questionne la nature des stratégies d'écriture à l'orée du champ inhérent à l'analyse textuelle du discours littéraire et la sémiostylistique pensée ici à partir de l'interaction humaine et artistique dans les deux romans de l'autrice. Il est question somme toute d'apporter quelques éléments de réponse à l'affinité élective entre la musique arabo-andalouse en vogue chez Tebbani et sa conception de la littérature qui défie la tradition éclectique de la littérature francophone d'expression française.*

Mots-clés : *Poétique, musicalité, littérature francophone, analyse du discours, linguistique textuelle.*

Abstract : *The work of Lynda-Nawel Tebbani is at the crossroads of a scriptural musicality and a melodious verb which incumbent on novelistic productivity on certain textual practices which seem to question the overall poetics of the Tebbani novel. To tell the truth, the challenge of the present postulate is a priori twofold insofar as it adjoins the very object of literature to language insofar as it asserts a word which at the same time translates the linguistico-discursive intentionality of the narrative instance with variable geometries. Therefore, this research questions the nature of the writing strategies at the edge of the field inherent in the textual analysis of literary discourse and the semiostylistic thought here from the human and artistic interaction in the two novels of the author. . All in all, it is a question of bringing some elements of response to the elective affinity between the Arab-Andalusian music in vogue with Tebbani and his conception of literature which defies the eclectic tradition of Francophone literature of French expression.*

Keywords: *Poetics, musicality, francophone literature, discourse analysis, textual linguistics.*



¹ Auteur correspondant : AFIF MOUATS | a.mouats@univ-batna2.dz

Langue et littérature en un mot sont un parti pris, une alchimie orale et scripturale que l'œuvre de Lynda-Nawel Tebbani arrive à saisir en un jeu de perceptions axiologiques où l'art est figuration. Tout est musique chez elle, le texte, les soubresauts du langage et ces chants oubliés que l'auteure dispose tout au long de son œuvre. Une production littéraire hybride et frontalière dont la poétique d'ensemble équivaut à des stratégies scripturales qui réinventent l'enjeu de la fiction. Il est vrai que la littérature francophone s'est ouverte à l'art d'une manière générale² en portant haut la jonction des mondes improbables. Mais d'aussi loin que l'histoire de la littérature algérienne d'expression française s'en souviennent, le roman algérien n'a jamais franchi le seuil de l'essai au niveau du roman sur l'art et plus particulièrement dans l'approche artistique et musicale du récit, se résumant à une pratique scripturale assez souvent mise à mal par l'objet d'une covalence textuelle et interdiscursive imbroglio. Il semblerait bien aussi que ces œuvres soient à l'orée d'une expérimentation nouvelle que bon nombre d'écrivains.es ont prise au mot en ayant à leur manière l'expression commune à la connivence art et lettre. Une autre manière pour eux de s'affranchir d'une littérature sociétale soucieuse de peindre les petites gens et de ces remous de la guerre qui n'en finissaient plus.

Le foisonnement aux premières années de ce siècle des écrits dont la relation avec l'art est pleinement consumée à chaque parution nouvelle a permis à la génération de *Vaste est la prison* (1995) d'Assia Djebar et celle de *L'année des chiens*³ (1995) de Sadek Aïssat d'avoir un écho tout à fait particulier sur les adeptes des *Mémoires de la chair* (2002) d'Ahlem Mostghanemi ou *L'Agonisant* de Hedia Bensahli (2019), autrement dit ceux qui sont nés sous le signe de l'allégresse d'une construction langagière et énonciative où l'œuvre arpente les sentiers de l'un des sept arts que les disciples du mouvement en vigueur⁴ illustrent par un truchement de couleurs et de chants assez palpable. Des récits pittoresques ou mélodieux à partir des champs laborieux qu'ils essayent d'explorer en tenant compte d'une poétique au service d'un genre qui tergiversent. Dès lors, ce roman sur l'art ou d'inspiration artistique est depuis quelques années maintenant en vogue et bon nombre d'auteurs.res essayent de prendre l'ascendant sur une littérature nouvelle et prometteuse.

Ainsi et depuis peu, certaines œuvres ont en commun les espoirs d'une caste auctoriale qui rejoint l'esthétique de l'œuvre de Lynda-Nawel Tebbani qui fait l'objet d'une recherche qui interroge la nature des stratégies d'écriture mises à profit de l'apostrophe musicale au sein du roman tebbanien. Il s'agit d'en cerner la poétique et de soulever la dynamique linguistico-discursive de la musicalité d'une œuvre aux prises avec les maux de la langue et ceux de la musique. Cette musique du terroir, celle que les pères fondateurs ont chantée à l'honneur des printemps à Grenade et qui se meut au cœur des deux romans objets d'étude en un tintamarre harmonieux. Le but est noble dans la mesure où l'enjeu du présent postulat est à priori double. D'abord où il traiterait du langage en tant que faire valoir de la littérature et ensuite d'une intention loquace de parfaire un écrit tout en l'aliénant aux soubresauts de

² Les néo-écrivains algériens d'expression française explorent depuis une dizaine d'années l'univers de l'art et semblent porter une attention tout à fait particulière à une construction du récit imagé par la passion inéluctable qu'ils nourrissent à la peinture, à la musique, au chant et à la danse. Hedia Bensahli Kamel Daoud et la figure de l'Arabe invité à passer une nuit dans le musée Picasso à Paris par un octobre au ciel mauvais dans *Le peintre dévorant la femme* (2018) où la vision de la femme désirée rejoint celle de l'écrivain séduit par l'artiste-peintre.

³ Les trois romans de l'auteur sont conçus de manière à rendre hommage à l'un des chantres de la musique châabi, El Anka et tout en eux révèle le caractère poético-musical d'une écriture arrimée à la chanson populaire. Il est à ce jour désigné

⁴ Ensemble des écrivains qui répondent à la norme du roman sur l'art ou roman à tendance artistique.

la musique qui conforterait ainsi l'affinité élective au niveau musico-textuel. Les concepts de base de l'analyse textuelle du discours (Jean Michel Adam), l'approche énonciative du texte littéraire (Maingueneau), la sémiostylistique de Molinié ainsi que l'approche de l'Algérianité littéraire (Tebbani) serviront de socle et de point d'appui à cette lecture analytique.

1. Mélodicité et mouvements textuels

Ce n'est qu'à partir d'un rythme prosodique dont le symbole est le maintien factuel de l'anaphore comme figure de proue d'un verbe mélodieux que *L'Éloge de la perte* (2017) s'initie à un principe scriptural de base aux allures d'une redondance constructive du mouvement lexical et syntaxique du texte. À vrai dire et si la référence au chapitre premier permet de soulever les termes « *encablure* », « *murmures* », « *ville* », « *fenêtre* », « *autoroute* », « *meuble* », « *carrefour* », « *Alger* » ou « *corps* », ce n'est que pour mieux faire l'ancrage d'une insistance continue au niveau de l'enchaînement des unités du langage qui disposent d'un certain nombre de lexèmes qui reviennent ponctuellement à l'instar de « *fenêtre* » dans « *Regarder l'encablure de la fenêtre* » (Tebbani, 2017 : 16) ; « *Regarder une fenêtre ouverte* » (Tebbani, 2017 : 18) ; « *Lève les yeux vers la fenêtre* » (Tebbani, 2017 : 19) ou encore « *Zayna à la fenêtre regarde* » (Tebbani, 2017 : 21). Une esthétique langagière que les fibres du texte (Lemire, 2003) supportent par ces procédés cohésifs que le dispositif non-structural arrive à corrélérer par les moult relations entre constituants.

Les deux structures syntaxique et lexicale s'agencent dans le texte nouant une relation de réciprocité cohésive. La phraséologie en est sujette et si les termes de l'étude de la cohérence/cohésion d'un texte donné sont pensés dans la règle unitaire, c'est-à-dire au moyen d'une linéarité textuelle et du contexte qui en découle, la phénoménologie structurelle du texte permet d'avoir des séquences descriptives (Adam, 2011 : 96) où opèrent les signes de la mélodicité du roman que les mots ci-haut prédisposent.

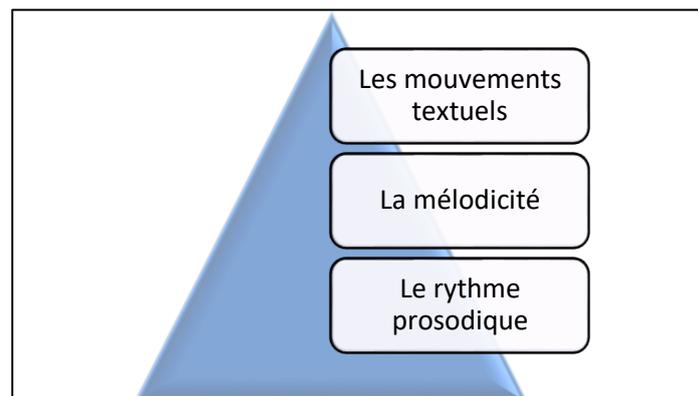
Mais un texte peut exhiber les signes d'une cohésion parfaite sans pour autant être cohérent. Pour qu'un texte soit dit cohérent, il doit être rapporté à une intention globale, à « une visée illocutoire » attachée à son genre de discours. C'est ce qui permet au coénonciateur d'adopter un comportement adéquat à son égard. (Maingueneau, 1996 : 17)

Tout lecteur est donc assiégé par le sulfureux tandem qui soumet la réception de l'œuvre à une suite de phénomènes cohérents et cohésifs. Dans le cas du lexème « *fenêtre* », le lecteur est soumis à « une double injonction » (Maingueneau, 2010 : 52) qui résulte de la constitution même du texte « réticent, criblé de lacunes » (Maingueneau, 2010 : 52) et qui « prolifère obligeant son lecteur à opérer un filtrage drastique pour sélectionner l'interprétation pertinente » (Maingueneau, 2010 : 52). Par ailleurs, un terme lexical n'est pas un îlot mais il ouvre sur une constellation d'unités sémantiques impliquant les autres constituants de la phrase et plus graduellement ceux que le texte entrepose. En effet, certains items linguistiques peuvent être interprétés à partir de l'examen effectué parallèlement aux autres éléments constitutifs du tout phrastique amenant la construction immanente d'un environnement sémantique référentiel que le texte met en branle.

Ainsi, la référence endophorique semble ici assurer le liage cotextuel autrement dit l'examen du référent et de son identifiant sans pour autant en reprendre les termes exacts qui stipulent un ancrage patent du substantif reconduit par une pronominalisation ou une démonstration (Apothéoz, 1995 : 12). Dès lors et si la réitération consiste à répéter un lexème par la reprise de son signifié en entretenant le cas échéant un lien approximatif avec le mot « fenêtre », il s'agit bien plus d'une redistribution du terme dans d'autres énoncés phrastiques qui à leur tour distribuent un contenu sémantique nouveau de nature associatif que les allitérations palpables par la reprise de certains mots adjacents au noyau « fenêtre » tels que « encablure », « panoramique », « rebours », « transformer », « personnage », « improvisé » et « parfait » permettent de mieux saisir les rapports collocatifs sis à un premier degré sémantique que les assonances en « café », « jamais », « envolées », « compris », « euphorie », « suffit » ou « assis » élève à un degré autre que la spatialisation du récit.

En des termes concis, le mouvement textuel repose en partie sur une mélodicité corrélée à un espace réduit par la force du verbe, une sorte de truchement sonore évolutif dans le plan d'ensemble du texte⁵ que le schéma qui suit tend bien à cerner :

Figure 1 : Construction syntaxico-lexicale de la musicalité du texte (signes, propositions-énoncés, séquences)



Nicolas Ruwet est l'un des premiers linguistes à avoir insisté sur la fonction textuelle des parallélismes qu'instaurent l'instance d'énonciation qui dresse la mélodicité du texte à un volet lexico-syntaxique dans le roman tebbanien. Elle relève selon lui surtout de la sémantique et de la pragmatique dans la mesure où des phrases successives sont liées par des rapports anaphoriques de divers types (Ruwet, 198 : 6). L'œuvre en pose le principe avec ces tournures qui viennent d'ailleurs et qui reflète la volonté d'une expansion lexicale puis sémantique que le lecteur mettra au service de la réception artistique de l'œuvre « Pourquoi s'être retournée pour lui parler. Pourquoi avoir décidé d'échanger un mot puis deux et créer ainsi phrase après phrase » (Tebbani, 2017 : 40). De la redistribution sémantique avec un principe canonique, redire autrement ce qui semblait être fini, achevé,

⁵ « Les plans de textes jouent un rôle capital dans la composition macro-textuelle du sens. Ils correspondent à ce que la rhétorique rangeait dans la disposition, partie de l'art d'écrire et de l'art oratoire qui réglait la mise en ordre des arguments » (Adam, 2011 : 205)

ce qui semblait être d'ores et déjà dit. « Il l'écoute rire [...] Il l'écoute et la regarde comme happé [...] La regardant, il songe à tous ces petits rien qui font le hasard » (Tebbani, 2017 : 40). Co-présente dans la parole de tout être humain, la fonction poétique joue ici un rôle capital dans la structuration du discours (Jakobson, 1973 : 485) et « se manifeste au-delà du seul cas du texte poétique et même de la prose littéraire » (Adam, 2011 : 128).

Il est évident que les assonances, les allitérations et le passage aux parallélismes grammaticaux ont une incidence notable sur les relations d'équivalence mais l'anaphore stylistique⁶ (Adam, 2011 : 128) telle qu'elle est envisagée dans l'entrejeu du roman est à elle seule suffisante pour concrétiser les divers mouvements textuels situés à un niveau sémantique. « Boum Tac Tac » (Tebbani, 2017 : 44), est-ce le rythme où la mélodie que le texte incarne lorsqu'il syncrétise⁷ le cotexte anaphorique et l'avancée du temps ? Du temps, où le récit qui en garde la marque « Boum Tac Tac. Boum Tac Tac. Voilà le rythme parfait, le seul à même de transcrire ce cœur en suspens. Boum Tac Tac. Toujours prêt à accélérer dans le rythme incessant de ce qui n'adhère pas » (Tebbani, 2017 : 44). Le discours littéraire passe donc impérativement par la reprise des syntagmes entiers pour soutenir la construction et le mouvement du texte pensé vraisemblablement oralement et rendu perceptible au-dedans du texte par la scripturalité.

2. Musiké où l'art d'écrire ses passions

L'affinité élective⁸ qu'entretiennent le texte et la musique arabo-andalouse donne à voir au mieux ces rapports d'attirance et de répulsion rendus possibles par le prisme de la littérature. Emprunté à la science et à l'alchimie, le terme renvoie depuis l'époque médiévale à l'attraction et à la fusion des corps que les chercheurs en sociologie des religions ont constatées dans l'antre sociologique de Max Weber⁹ qui dépasse l'approche traditionnelle en termes de causalité et contourne la primauté du « matériel » et du « spirituel » (Löwy, 2004 : 94) en matière d'institutions et de relations humaines. L'itinéraire complexe entre alchimie et littérature est d'ailleurs esquissé par Michael Löwy en une étymologie autour de l'adéquation, la parenté intérieure, l'affinité de sens et la congruence que les deux formes culturelles (littérature et musique). Weber, visiblement inspiré du langage de Goethe partagent et c'est dans le langage de Goethe que Weber fait implicitement référence à ces formes qui « se cherchent l'une l'autre, s'attirent, se saisissent l'une l'autre » (Weber, 1940 : 28) dans la réciprocité générique.

Je propose la définition suivante, à partir de l'usage wébérien du terme : l'affinité élective est le processus par lequel deux formes culturelles - religieuses, intellectuelles, politiques ou économiques - entrent, à partir de certaines analogies significatives, parentés intimes ou affinités de sens, dans un rapport d'attraction in influence réciproques, choix mutuel, convergence active et renforcement mutuel (Löwy, 2004 : 100).

⁶ Définie par *Littré* comme une répétition du même mot en tête des phrases ou de membres de phrases.

⁷ Union des cultes religieux ou essai d'une conciliation des différentes croyances envisagée ici dans un sens purement littéraire, soit une harmonisation du rythme (structure lexico-syntaxique) et de la mélodie (structure prosodique et poétique).

⁸ Le terme *attractionis electivae* apparaît pour la première fois chez le chimiste suédois Torbern Olof Bergman dans le *Traité des affinités chimiques ou attractions électives* (1788). C'est sans doute là qu'a puisé Goethe le titre de son roman qui en fait une alchimie du corps désiré (Löwy, 2004 : 94).

⁹ L'Éthique Protestante (1940)

L'Éloge de la perte (2017) en porte le sceau et concrétise la *Musiké* au moyen d'un discours littéraire dont l'affinité élective est prise comme « trop musical et comme figure poétique » (Tebbani, 2017 : 329) qui se réclame d'un retour linguistique aux sources que les liens musico-littéraires tissent au cœur d'un univers sémantique à la solde du processus d'emprunt dans ses deux catégories dites « xénisme¹⁰ » et « pérégrinisme¹¹ » ou du moins par la forme ontologique de la langue en valeur, « l'algérien ». Une fenêtre sur le « malouf » et la « nouba », sur la « qacida », le « tar » ou le « nay » (Tebbani, 2017 : 42) ; sur « Men Djabat forgetek », « Ya men saken sadri » (Tebbani, 2017 : 43) ; sur les rythmes de la nouba tels que le « btayhi » ou le « darj » (Tebbani, 2017 : 50) ou sur l'être aimé qui pardonne et consent aux retrouvailles « Li habibun qad samahli ba'da al-bou'dou » (Tebbani, 2017 : 58). Un verbe andalou et des chants arabes dont surgissent les maux du cœur et le fond de cette littérarité du roman algérien contemporain que *Dis-moi ton nom folie* (2020) n'écarte pas, mais bien au contraire en fait une « artistisation » du roman par l'emploi d'un vocabulaire étrange et étranger¹² principalement en langue arabe « un rempart contre l'oubli et contre cette mémoire faillible et défectueuse » (Mouats, 2021 : 73).

Skander el Ghaib est taiseux d'un silence qui l'a rendu fou, fou à en écouter le « *Zidane* » (Tebbani, 2020a : 20), un mode arabo-andalou dont il entend les murmures avec nostalgie. Une traversée dans le silence du rythme que Faracha abrite car « Faracha peut arrêter une ville de vivre » (Tebbani, 2020 : 21) et le laisser croire à Yacarus.

L'errant aux motifs bigarrés écoute à la radio un « *istikhbar-mawwal* » (Tebbani, 2020 : 27) qui se meut dans le texte en un énoncé de langue étrangère à l'exaltation manifeste. Celle des passions esthétiques et de « l'art, comme vivant, comme érection empirique d'un corps » (Molinié : 258) impliquant automatiquement une position, une pulsion ou un ressentiment face, par et dans ce même corps à la faveur d'un art et de sa « performativité radicale » (Molinié : 258).

بفضلك خبرني متى أنت راجع لقاك عزيز و الزمان يفوت
متى تسمح الأيام عني بزورتك أراك بعيني ساعة و أموت

Des vers qui l'on fait craquer, « étouffé dans les hoquets de ses sanglots » (Tebbani, 2020 : 27) et même fou d'une hérésie qui le mit au-dessus même de ces médecins. « *Mata nachrab men charabek* » (Tebbani, 2020 : 54) car la ville a cessé de vivre « pour nous laisser improviser un *istikhbar* à deux voix, à quatre mains, au rythme changeant, le temps d'une longue nouba aux différents modes mais suivant le même mouvement perpétuel » (Tebbani, 2020 : 54). Une artistisation du logos avant tout pour faire valoir cette résolution fondée sur l'orientation vers autrui (Jouve, 1999 : 79), vers une définition autre de l'art langagier qui fait que la poétique soit « un matériau langagier de l'art verbal » (Tebbani : 2020b : 4), un art dont la fonctionnalité incombe des lois relatives à la productivité du roman dont l'axiome est l'Algérianité littéraire.

¹⁰ En empruntant la perspective hétérolingue de Laté Lawson-Hellu (2003), ce plurilinguisme *in presentia* est une catégorie d'emprunts qui renvoie à l'introduction de mots étrangers dans le texte.

¹¹ Une catégorie d'emprunt considérée comme un stade intermédiaire au pérégrinisme, une insertion d'origine étrangère souvent accompagnés d'une glose et qui diffère du pérégrinisme où l'unité linguistique étrangère est totalement intégrée sans préalable ou vis-à-vis.

¹² Les chants andalous ont deux formes ou deux genres poétiques assez distincts : les Mouwachaht (poésie de langue arabe classique) et les *Zdjels* (poésie en arabe dialectal) dont les poésies ont soigneusement été gardées sur parchemins, puis sur du papier inventé et ramené de Chine (Mouats H, 2021 : 70).

L'objet et le sujet de notre conception ne s'y meut pas. La conception de la modernité du roman algérien contemporain ne peut se figurer qu'à partir de son algérianité, le roman est œuvre littéraire et c'est pourquoi nous insistons sur l'Algérianité littéraire comme nomination de la poétique et de littéranité algérienne (Tebbani, 2020b : 8)

L'art est en effet un discours romanesque et la musique arabo-andalouse¹³ que Skander écoute est une élévation scripturale et artistique qui devient pour Lynda-Nawel Tebbani une « nouvelle interculturalité translinguistique » ou *musiké*, l'étymon commun à la littérature et à la musique qu'elle propose dans ses réflexions autour d'une Algérianité littéraire pour le roman algérien contemporain. L'universitaire veut « en finir avec les épithètes qui imposent les notions de frontières » (Tebbani, 2018 : 317). Elle en dresse l'enjeu poétique dans la fabula et revient longuement sur l'art verbal qu'Ammar Koroghli désigne par « algérianophonie » car la question de la francophonie et celle des frontières romanesques qu'elle impose au champ de la littérature francophone sont mises à rude épreuve dans la mesure où la critique entérine celle-ci et la cloisonne dans un cheminement auctorial pensé en termes de « conflit, de combat, de lutte » (Tebbani, 2018 : 320). De fait, l'écriture n'est plus une création à l'état pure où l'auteur délimite consciemment le champ culturel littéraire en omettant la subjectivité et la politisation d'un champ littéraire donné mais une sorte de « règlement de compte » (Tebbani, 2018 : 321) avec plusieurs entités à la fois : la langue, l'histoire et la culture autochtone.

« Lach toufakir » (Tebbani, 2017 : 99), il faut à la fois définir selon Tebbani l'esthétique et la poétique du roman algérien contemporain que La musiké, l'affinité élective, l'artistisation¹⁴ du discours romanesque et l'hétérolinguisme¹⁵ décroissent et incluent dans la logique d'une rupture indolore. Un lyrisme arabo-andalou au rythme de la *nouba*¹⁶ que les mots d'ailleurs chantent au creux des passions pleinement assouviés.

3. L'Œuvre diapason, esquisse d'une approche littéraire

L'Éloge de la perte (2017) et *Dis-moi ton nom folie* (2020) sont des œuvres-diapason, un conciliabule dont le rendu final (soit le roman en tant que création artistique) « est une concaténation des passions, historiques, religieuses, sociales et linguistiques » (Mouats, 2021 : 412) mais peut-être aussi une harmonisation de la parole humaine, divine et sociale que l'interdiscours et la pratique polyphonique du langage entrevus depuis la tour bakhtinienne des savoirs¹⁷ érigent et en produisent le concept immatériel et syncrétique de « L'Œuvre diapason ». Bien plus qu'un concept opérationnel, l'approche est une esquisse théorique pensée à partir et pour le roman francophone qui accueille toujours et parfois

¹³ Une musique savante qui doit son évolution à l'oralité et aux efforts consentis par les maîtres du genre (Mouats H, 2021 :15).

¹⁴ « L'artistisation [...] d'une pièce de discours s'opère dans la mesure où ce discours indique du monde, fait signe qu'il y a du monde, signale un espace de monde » (Molinié, 1998 : 33)

¹⁵ Ou Hétérogénéité du langage chez Grutman (1997) qui explique la non-uniformité linguistique du texte littéraire par la présence des emprunts, des dialogues en parlers imaginaires ou les citations d'auteurs étrangers. Un concept à partir duquel l'auteur envisagerait la superposition d'une ou de plusieurs langues à l'écriture unilingue d'un bilingue (Mouats A, 2021 : 139).

¹⁶ Composition musicale propre à la musique arabo andalouse.

¹⁷ Le langage n'est rien en dehors de la parole et pour Bakhtine, la caractéristique fondamentale du discours romanesque relève d'une « exploitation consciente et systématique des structures dialogiques du langage, de la plurivocalité du mot » (Bakhtine, 1978 : 16).

sans le vouloir des strates socioculturelles, historiques et langagières à la croisée d'une conception éclectique du discours littéraire et le décloisonnement du genre romanesque. Et c'est d'ailleurs depuis l'Orient d'Amin Maalouf et les échos d'une poésie arabo-andalouse au Maghreb que « l'Œuvre diapason » a vu le jour dans le cadre d'une recherche antérieure menée à des fins interculturelles et interdiscursives à la fois (Mouats A, 2021 : 437).

L'oeuvre diapason, loin de toute conception absolue et achevée qui l'apposerait sur une vision immuable du fait littéraire semble se définir à la lisière d'une démarche alliant la théorie de la musique et le texte littéraire. Elle est une idylle traversée par un univers harmonieux où la *parole* n'aurait point de retranchement étant à la croisée des voix. Le *choeur* y est une condition sine qua non et la polyphonie en est le dessin. Son premier demeure un outil révolutionnaire pour la cohérence de ce tout vocal, soit le diapason. Son second n'est autre que le reflet d'un *canon* où des voix consonantes dépendraient des unes et des autres créant ainsi une tonalité harmonique (Mouats A, 2021 : 437)

Skander el Ghaib ou « Icare perdu sur terre » (Tebbani, 2020a : 16) est un haut gradé interné à Paris après l'attentat du train Constantine-Alger qui a failli lui coûter la vie. Il se terre et se taire est pour lui un *Zidane*¹⁸ est « une traversée dans le silence du rythme » (Tebbani, 2020a : 20) et de la nuit durant laquelle « Faracha peut arrêter une ville de vivre et te laisse croire que tu es Yacarus » (Tebbani, 2020a : 21). Taiseux ? Pour autant que les gens le pensent et aussi longtemps qu'il garde les pieds sur terre car « Yacarus se terre et refuse de parler » (Tebbani, 2020a : 23) car le silence est d'or. Thésée Yacarus psalmodie le Coran et « il lui fallut le réconfort d'une femme de ménage parlant arabe pour venir lui rappeler dans sa langue qu'il ne faut pas avoir peur [...] Lui serrant les mains si fort, elle reprit avec lui en cœur et en duo la *chahada*¹⁹ » (Tebbani, 2020a : 26). Un chant andalou tlemcénien, un *istikhbar*²⁰ *mawwal*²¹ à la radio l'aida à « passer la nuit avec du baume au cœur » (Tebbani, 2020a : 27). Faracha lui dit de monter à l'arbre et de croquer *Deglet el nour*²² « puis j'ai croqué sans me casser les dents puis elle s'est envolée, se cacher dans une grotte » (Tebbani, 2020a : 29). Qu'est-il donc ? Un Algérien fou à Paris, un ex militaire irrégulier interné à l'asile.

À vrai dire, il s'agit de penser le roman plurivocal d'une manière inhabituelle et quelque peut aborigène en raison du peuplement inédit des voix qu'abritent les canons dont la parole ne connaît point de retranchement. Le chœur y est une condition sine qua non et la polyphonie en serait le dessin tandis que les préalables de la norme du récit dans « l'Œuvre diapason » font délibérément converser, et pour des raisons qui lui sont propres, un nombre de voix qui s'accordent ineffablement avec des exigences esthétiques, normatives, narratives, linguistiques, historiques, géographiques religieuses, idéologiques et socioculturelles. Des voix qui se meuvent dans le récit en une voix porteuse de savoirs et de connaissances que l'instance d'énonciation implique en suggérant aux lecteurs une réception de l'œuvre poétisée.

Il est vrai que la structuration poétique du roman tebbanien par les moyens du langage relève d'une part des liens de liages sémantico-syntaxiques *supra* étudiés et dépend d'autre part

¹⁸ Un mode musical arabo-andalou.

¹⁹ La profession de foi musulmane.

²⁰ Improvisation musicale sur instrument qui précède l'exécution de la *nouba*.

²¹ Un mode musical arabo-andalou.

²² Nom attribué à une variété de dattes originaire d'Algérie.

d'un contexte défini par « la constance d'un parcours de sens qu'un texte exhibe quand on le soumet à des règles de cohérence interprétative » (Eco, 1985 : 131). Des éléments introduits en mémoire (le cas des anaphores) assurent certes la continuité référentielle en élaborant au passage « le plan isotope du discours » (Greimas, 1966 : 69-71) mais ils ne sauraient suffire à côté du fondement prosodique des sonorités voire de la mélodicité du texte au niveau intratextuel (Mouats A, 2021 : 321). De plus et partant du principe fondateur voulant que le roman s'inscrive dans son volet extratextuel par une transposition interdisciplinaire tirée de l'espace ambiant du roman désigné par la notion « d'appareil conjoncturel²³ », la référentialité du discours littéraire est à chercher au niveau des éléments référentiels ancrés au cœur du récit (événement historiques, lieux géographiques, textes sacrés ou convictions religieuses, position idéologiques et points de vue socioculturels) qui traversent le texte littéraire (Mouats A, 2021 : 440) et qu'insufflent l'instance d'énonciation par le prisme du diapason²⁴. Or, la structure extratextuelle sur laquelle se fonde l'œuvre littéraire soit « l'appareil conjoncturel » est une exigence primordiale à la plénitude du cadre référentiel dans le texte que les personnages incarnent par « la figure du portique²⁵ » voir du porteur discursif. Sans doute est-ce là aussi une lecture interdiscursive pour arriver à cerner l'enjeu d'un roman d'art ou sur l'art et cette écrivaine au diapason à l'instar du musicien qui accorde son instrument pour pallier à toute dissonance.

L'Éloge de la perte (2017) a bien entendu des porteurs de paroles aux connotations diverses. La ravissante Zayna d'abord, celle qui aime tant les chants andalous et que la solitude rongeaient en l'absence de l'être aimé. « Alors, il a fallu que le temps se joue encore de nous, que le temps dérobe ce peu de lui dans mes bras, dans nos baisers, dans nos soupirs inassouvis par un temps trop pressé » (Tebbani, 2017 : 73). Celle à qui l'autre manquait inlassablement, cet homme qui prit la fuite comme un ciel automnal larmoyant en un silence strident. « Tu m'obsèdes et tu as pris toute ma vie » (Tebbani, 2017 : 75). Zayna regarde alors au travers de cette fenêtre et découvre « les mensonges d'hier et les mythes insomniaques qui l'ont amenée jusqu'ici » (Tebbani, 2017 : 21). Elle attend celui qu'elle a toujours attendu. Lui, ce beau menteur ou « figure du portique » à même de fournir les clés d'une lecture quadrillée par l'injonction d'une poétique d'ensemble fondée principalement sur l'art de la subversion musicale et de l'accord tacite entre la musicalité du roman tebbanien et l'approche artistique de l'œuvre en question. Lui, qui à qui veut bien l'entendre « Tu verras, je te ferai découvrir le plus bel endroit et tu écriras des livres là-bas » (Tebbani, 2017 : 22). Elle y entendra peut-être la voix rauque en chantant, la sienne, féminine, douce et mélodieuse. « Tais-toi, chante-le moi, laisse moi écouter ta voix » (Tebbani, 2017 : 23) ou les paroles d'un homme qui n'est jamais venu. Un homme qui voue sa vie à la Patrie au dépend de sa vie « Que c'est beau de cruauté tant jamais rien ni personne ne saura remplacer la place de l'Algérie, ni enfant, ni femme, si ce n'est une mère perdue » (Tebbani, 2017 : 26). Un homme de gloire et de conquête ayant gravi les échelons suprêmes après tant et tant de batailles livrées que l'instance d'énonciation apostrophait

²³ « Le cadre immédiat auquel le lecteur ou le critique est renvoyé lors de son acte de lecture ou de sa réception de l'œuvre est nommé ainsi dans l'approche littéraire dite de « L'Œuvre diapason ». Il comporte diverses dimensions : esthétiques, normatives, narratives, linguistiques, historiques, géographiques religieuses, idéologiques et socioculturelles » (Mouats A, 2021 : 440).

²⁴

²⁵ Autre notion de « L'Œuvre diapason » désignant le personnage-porteur de paroles au sein du texte littéraire et qui à l'aide de « l'appareil conjoncturel » fourni par l'instance d'énonciation arrive à créer un monde à lui, un imaginaire dont il est l'unique et le seul hôte.

par une diatribe à velours perdant pied car « Entre la Patrie et cette petite jeune femme bien trop ambitieuse, il avait choisi...trop tard » (Tebbani, 2017 : 27). Un jeu à trois où l'illusion est synonyme d'un emboîtement des locuteurs qui noient le lecteur dans un océan perdu, celui d'un environnement dressé par le narrateur qui subit les normes de l'auteure et « la forme élémentaire » de l'œuvre diapason.

L'auteur accorde son imaginaire avec ce qui semble lui être proche, un espace inhérent à sa production littéraire et une somme de connaissances qu'il met à profit de son lecteur. Le paysage qu'il peint comporte cela va de soi les fragments d'un monde historique et réel ou un autre authentique et fictif. Il ne peut ainsi y avoir de création sans préalables, sans exigences, sans ingrédients agrémentant la signification d'un texte. Le romancier ne fait dès lors plus qu'un avec sa « boîte à rêves » du moment où il répand son contenu dans sa production à différents niveaux : le récit, les personnages, le discours. Nous sommes ainsi enclins à dire que l'écrivain accorde son œuvre avec une sphère interdimensionnelle et met au monde l'œuvre diapason du moins dans sa « forme élémentaire » (Mouats A, 2021 : 441).

La sphère interdimensionnelle de Lynda-Nawel Tebbani est d'abord littéraire. Les citations post-prologue de *L'Éloge de la perte* (Paul Géraudy²⁶, de Sadek Aïsset²⁷, Paul Ricoeur²⁸) ; celles de *Dis-moi ton nom folie* (Blanchot²⁹) et celles au cœur de l'œuvre (Mohamed Dib³⁰, Mustapha Bouchareb³¹, Malek Haddad³²) en attestent. L'algérianité du roman en prolonge l'effet tandis que cette littérarité algérienne laisse amplement de la place à la littérature universelle comme les poèmes³³ de Leonard Cohen (1956-1968). Elle est en suite socioculturelle par l'amour que vouent Zayna et Skander el Ghaib aux chants andalous et par l'amoncèlement de ces voix de l'amour (à la patrie, à l'homme et à la femme) qui voguent sur les flots du roman tebbanien. Celle de l'être aimé, l'homme, celle du narrateur absolu ou du Docteur Olivier dans *Dis-moi ton nom folie* (2020). Un porteur discursif intellect, médecin, psychologue en proie à la parole de Maurice Blanchot. « Docteur Olivier, le geôlier mélomane qui habitue son captif à croire en sa liberté quand celui-ci hallucine un papillon envolé d'une branche de cerisier » (Tebbani, 2020a : 96). Enfin, la sphère interdimensionnelle de cette « forme élémentaire » de l'œuvre diapason est religieuse, concrétisée par le Coran psalmodié par Skander el Ghaib dans *Dis-moi ton nom folie* (2020) ou la présence du champ sémantique de la religion musulmane dans *L'Éloge de la perte* (2017) qui en porte le sceau. Tebbani, s'en inspire et laisse le soin à une poétique du personnage qui prend forme au cœur de « la forme complexe » de l'œuvre diapason.

Nous désignons cet autre facteur nécessaire à l'aboutissement de l'œuvre diapason comme étant sa « forme complexe ». Une seconde forme qui est propice à une interaction plus directe, plus souple et moins totalitaire dans la mesure où l'appareil conjoncturel n'est pas acté au niveau de l'ensemble de l'œuvre mais bel et bien à travers des productions verbales singulières. Le lecteur traitera non pas un contenu sémantique posé entre les deux bornes narratives de la

²⁶ « Le souvenir est un poète n'en fait pas un historien », *Toi et Moi*.

²⁷ « L'attente devient ma manière d'exister ; elle me procure une douleur voluptueuse », *L'année des chiens*.

²⁸ « Le souvenir ne porte pas sur le temps : il demande aussi du temps - un temps de deuil », *La mémoire, l'histoire, l'oubli*.

²⁹ « Quand vous n'aurez plus le sentiment d'être un étranger, alors il n'y aura plus d'inconvénient à vous voir redevenir un étranger » (Tebbani, 2020a : 9).

³⁰ « Prends garde que le même qui lit, le même est le livre, le même est lu, le même parle et le même est parlé sans être la parole » (Tebbani, 2017 : 63).

³¹ « Avril est un mois d'une cruauté incroyable » (Tebbani, 2020a : 111).

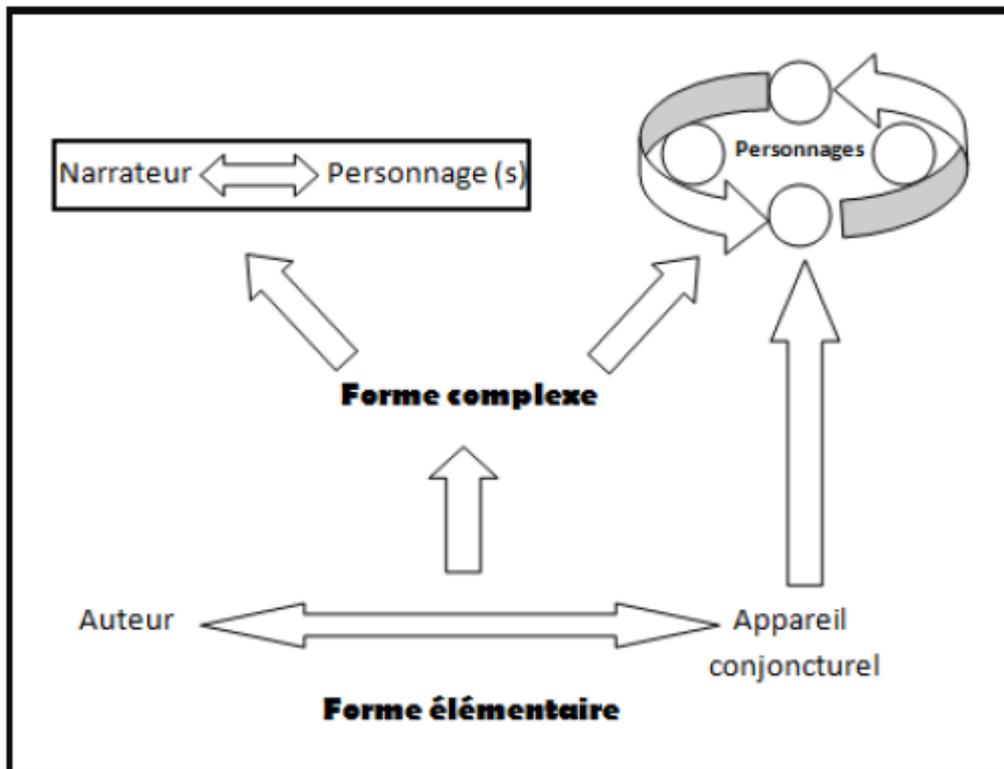
³² « Lorsque vous partirez, s'il vous plaît, ne vous retournez pas. Mais je vous rassure, on ne quitte jamais Constantine tout à fait »

³³ « When I'm with you, I want to be the kind of hero, I wanted to be, When I was seven years old, a perfect man, who kills » (Tebbani, 2017: 57).

trame mais des discours émanant du narrateur ou encore des personnages. Des voix convergent, s'harmonisent et se mettent au diapason en étant de surcroît en accord avec l'appareil conjoncturel (Mouats A, 2021 :441).

Chez Tebbani aussi, les personnages convergent et tissent l'ossature d'un appareil conjoncturel scindé par une mémoire discursive d'une part (celle de l'auteur, du narrateur et celle des personnages) et l'affluence de ses porteurs en un vecteur discursif commun, soit le discours romanesque d'ensemble dit « Discours diapason »³⁴ d'autre part.

Figure 2 : Dispositif de l'œuvre diapason (Mouats A, 2021 : 444)



Les deux formes peuvent ainsi rendre compte de l'aboutissement de ce que nous désignons par l'œuvre diapason dans le roman tebbanien qui répond à l'agencement des éléments faisant partie du dispositif d'ensemble que la figure ci-dessus illustre. Si dans un premier temps (forme élémentaire) Lynda-Nawel Tebbani se met au diapason avec l'appareil conjoncturel (esthétique, social, historique, linguistique, musical ou religieux) qui va de la simple impression d'une Algérie perdue (le départ en France de Zayna) à l'errance et à l'exil (Skander el Ghaïb interné à Paris) que les personnages subissent où engendrent par un discours hétérogène et à la fois historique (la dure réalité vécu par Skander en Algérie, celle des années de braise), géographique (la déterritorialisation des deux figures principales du

³⁴ Le premier degré cognitif du discours diapason correspond aux prédiscours ou à ces savoirs, croyances ou pratiques informés par « les données externes » (Paveau, 2007 : 24) tandis que le deuxième degré cognitif du discours diapason est plus centré vers la pluralité des voix qui mettent en action ou en valeur ces mêmes données externes à côté de l'appareil conjoncturel. « Le narrateur établissant des liens étroits avec les personnages de diverses manières (faits, événements, dialogues) puis dans un second degré cognitif du discours, c'est la pluralité des voix qui prend en charge la concrétisation de l'ensemble des exigences ou des dimensions figurant dans cet appareil conjoncturel » (Mouats A, 2021 : 444).

roman tebbanien) ou culturel (l'adoration que vous Zayna à la musique arabo-andalouse et l'apaisement de Skander à l'écoute des chants andalous) ; il est assez évident que le jeu auteur-narrateur-personnage est l'aboutissement de l'interaction entre les différentes parties prenante de la discursivisation du concept de « l'Œuvre diapason » qui permet d'envisager la poétique et l'esthétique du roman tebbanien.

Conclusion

L'étude en vigueur démontre l'enjeu d'une poétique de la musicalité et une autre de l'artistisation du roman pensée à partir de l'œuvre de Lynda-Nawel Tebbani. Une œuvre diapason que l'analyse textuelle du discours romanesque et la sémiostylistique situe à la croisée d'une algérianité littéraire et de la musiké que l'auteur a érigée tout au long de l'acte scriptural de façons diverses. Faire valoir d'une parole qui traduit au même temps l'intentionnalité linguistico-discursive de l'instance d'énonciation, le langage tebbanien prend forme par des stratégies d'écriture fondées sur la mélodicité du verbe (assonances, allitérations, parallélismes), le maintien de la cohésion/cohérence du discours artistisé par la figure de l'anaphore et le mouvement textuel lexico-syntaxique dans l'entrejeu du roman. Il en va ainsi des passions que l'auteur cultivent par l'affinité élective entretenue par le texte et la musique arabo-andalouse dans leurs rapports d'attraction et de répulsion. Le processus d'emprunt (xénisme et pérégrinisme) au niveau lexico-sémantique et l'exaltation de l'arabe classique et dialectal par l'insertion d'extraits de poèmes issus de la tradition musicale arabo-andalouse expriment l'algérianité du roman (Tebbani) ou l'algérianophonie (Koroghli) en décloisonnant au passage le roman algérien contemporain. Un roman que « l'Œuvre diapason » essaie d'expliquer en y trouvant aussi les fondements théoriques de l'œuvre artistique francophone et celle dont l'art est fusion. Hétérogénéité artistique, discursive et langagière aux prises avec l'art, le langage et la littérature.

Références bibliographiques

- ADAM J-M. 2011. *La linguistique textuelle*. Armand Colin, Paris.
- APOTHÉLOZ D. 1995. *Rôle et fonctionnement de l'anaphore dans la dynamique textuelle*. Librarire Droz. Genève.
- BAKHTINE M. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, Paris.
- DAOUD K. 2018. *Le peintre dévorant la femme*. Éditions barzakh. Alger, Algérie.
- ECO U. 1985. *Lector in Fabula*. Grasset, Paris.
- GRUTMAN R. 1997. *Des Langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Fides, Québec.
- LAWSON-HELLU L. 2003. « Hétérolinguisme et roman d'Afrique francophone subsaharienne » dans *Revue de Moncton*. Numéro 1-2, La théorie littéraire et sa pratique à travers le roman francophone. p.311-336.
- LOWY M. 2004. « Le concept d'affinité élective chez Max Weber » dans *Archives de sciences sociales des religions*. Numéro 127, Max Weber, la religion et la construction du social. Campus Condorcet. Aubervilliers. P. 93-103.
- MAINGUENEAU D. 1996. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Éditions du Seuil. Paris.
- MAINGUENEAU D. 2010. *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*. Armand Colin. Paris
- MOLINIE G. 1998. *Sémiostylistique: L'effet de l'art*. PUF. Paris, France
- MOUATS A. 2021. La dynamique discursive dans l'œuvre d'Amin Maalouf : entre écriture et culture, Thèse sous la direction de BOUBAKOUR Samira. Université Batna 2, Algérie.
- MOUATS H. 2021. *La musique arabo-andalouse, entre esthétique du genre, transmission orale et notation musicale*. Dar el Mouthakaf. Batna, Algérie.
- PAVEAU M-A. 2007. « Discours et cognition : les prédiscours entre cadres internes et environnement extérieur » dans *Corela*. Numéro 6 Hors série, Cognition, discours, contextes. p. 1-26. DOI : 10.4000/corela.1550
- TEBBANI L-N. 2017. *L'éloge de la perte*. Éditions Média-Plus. Constantine, Algérie.
- TEBBANI L-N. 2018. « Réflexions autour d'une Algérianité littéraire. Le roman algérien contemporain pour une « algérophonie » possible ? » dans MIMOSO-RUIZ Bernadette Rey. *Frontières, littératures francophones postcoloniales du XXIe siècle*. Les Presses Universitaires. Institut Catholique de Toulouse.
- TEBBANI L-N. 2020a. *Dis-moi ton nom folie*. Éditions Franz Fanon. Boumerdès, Algérie.

- TEBBANI Lynda-Nawel. 2020b. De l'époché husserlienne au surgissement de l'art verbal romanesque algérien : l'Algérianité littéraire comme méthode phénoménologique d'une heuristique littéraire. Communication lors du séminaire intitulé À l'école de la phénoménologie, une fois de plus, méthode, altérité, histoire. Atelier des doctorants es du Centre de recherche sur les arts et le langage - Fonds Ricoeur 2022-2023.
- WEBER M.1964. *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Plon, Paris.