

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE
ET POPULAIRE**

**MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA
RECHERCHE SCIENTIFIQUE**

UNIVERSITE DE BEJAIA / ABDARRAHMANE MIRA

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Département de Français
Ecole Doctorale de Français

**L'écriture de l'absurde dans *À l'ombre de soi* de
Karim Sarroub**

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Magister dans
l'option : Science des textes littéraires

Sous la direction du :
Pr. DUMASY Lise

Présenté par :
M. MAHOUST Zahir

Année universitaire 2007/2008

Table des matières

<u>Introduction :</u>	4
<u>Chapitre I : L'existence humaine et le drame de l'absurde</u>	9
1/ La définition de l'absurde : mot et concept philosophique.....	13
2/ Naissance d'une nouvelle écriture en littérature.....	16
3/ Le langage dans la littérature de l'absurde.....	22
4/ Le sentiment de perdition et du mal-être dans le roman algérien.....	27
<u>Chapitre II : À la conquête du mot et du monde</u>	34
1/ Analyse du titre.....	35
2/ Le héros problématique.....	40
A/ Le personnage-observateur.....	45
B/ Un héros marginal.....	48
3/ Malaise et difficulté d'être du héros moderne :.....	55
A/Etranger à soi.....	56
B/Etranger au monde	58
4/ Crise du langage.....	61
A/ L'indifférence au langage.....	63
B/ Les mots et le Je.....	66
C/ Les autres personnages et le langage.....	72
D/ Le dialogue, le lieu de l'écart.....	74
<u>Chapitre III L'errance</u>	80
1/ La ville : théâtre de la solitude.....	82
A/ Espace urbain : un espace carcéral.....	86
B/ Le corps : un espace en souffrance.....	90
2/ Sentiment d'insécurité : peur ou angoisse ?.....	93
A/Zoheir, le névrosé.....	96
3/ L'épreuve du temps.....	99

A/ Le temps mort.....	100
4/Un récit sans action.....	102
A/ L'analepse.....	105
B/ La mise en abyme.....	107
C/ La répétition.....	109
5/ : À <i>L'ombre de soi</i> , une écriture du silence.....	113
Conclusion générale	117
Bibliographie	121

Introduction générale

L'art a connu au XXe siècle une poétique de déconstruction, de discontinuité voire une remise en cause de la rhétorique de l'abondance, de l'outrance prônée par le réalisme classique. L'écriture, devient non seulement un témoignage, mais encore un outil de déconstruction de ce que les Grecs appelaient le logos « *la clarté du langage* ». Le pouvoir de l'écriture est limité, il bute souvent à établir une adéquation harmonieuse entre le vivre et le dire. Ce doute envers le langage conduit bien plus tard de nombreux poètes et écrivains à le démystifier, à jouer avec le sens et les sons qu'il regorge. C'est cette frontière tracée et inaccessible de l'art que Dante déplorait :

« Car ce n'est pas une entreprise à prendre à la légère que de décrire le fond de tout l'univers, ni l'œuvre d'une langue qui appelle papa et maman »¹

Dès lors, l'écriture devient une « aventure de l'écriture » comme aimaient à le dire les théoriciens du Nouveau Roman et « *la forme littéraire peut désormais provoquer les sentiments existentiels qui sont attachés au creux de tout objet ; sens de l'insolite, familiarité, dégoût, complaisance, usage, meurtre. Depuis cent ans, toute écriture est ainsi un exercice d'apprivoisement ou de répulsion en face de cette forme objet que l'écrivain rencontre fatalement sur son chemin, qu'il lui faut regarder, affronter, assumer et qu'il ne peut jamais détruire sans se détruire lui-même.* »².

La révolution du langage littéraire se produit au vingtième siècle,. L'écriture se modifie. Elle se met à repousser le langage classique et les conventions établies. Cherchant à être plus expressive, elle se heurte à l'indicible et se met à se taire. Pour la littérature de l'absurde, la crise du langage est au fond une problématique du sens, la remise en cause de son empire de signes est une remise en cause de ce monde dont on prétend qu'il est totalement défini et nommé. Pour Maurice Blanchot, le langage littéraire au vingtième siècle tend à se dissocier du langage qui ne reconnaît pas la part de l'impossibilité et de l'indicible : « *le langage de l'art ne peut se réaliser, ne peut avoir part à la prétention de réalité totale que s'il a part à l'impossibilité.* »³. Quant à Olga Bernal, il précise que la littérature contemporaine puise ses sources dans cette expérience des limites de la représentation, et de cette mésentente de l'homme avec son langage « *Il n'y a rien de plus problématique aujourd'hui que ce lien entre le*

¹ Cité par Alain Chestier, *La Littérature du silence*. L'Harmattan, Paris ;2003, p.162.

² Maurice Blanchot, *la Part du feu*. Gallimard, Paris,1949, p 255

³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Seuil, Paris, 1953 ;p.10

langage et « soi-même ». Et l'extrême difficulté de la représentation vient de ce que précisément entre les mots et « soi-même » le lien est brisé. »¹

Dans ce mémoire de magistère nous projetons de démontrer l'écriture de l'absurde dans une oeuvre de la fin du vingtième siècle, celle de Karim Sarroub : *À L'ombre de soi*².

Afin de bien mener notre analyse, il est nécessaire et primordial de formuler notre problématique comme suit : comment le roman de Karim Sarroub *À L'ombre de soi* présente-t-il les structures de l'écriture de l'absurde ?

L'intérêt de notre étude est d'explicitier le fonctionnement de l'écriture de l'absurde, d'étudier les formes de sa présence dans ce roman et de montrer l'élaboration d'une écriture du silence. Cette situation bloquée, absurde du personnage-narrateur de fiction révèle au fil du texte un monde où la dimension temporelle est suspendue, où la communication et la compréhension entre les êtres est chose presque impossible. Le roman de Karim Sarroub narre l'histoire d'un personnage en situation d'un double échecs : son inadaptation à son nouveau monde et son incapacité à raconter et à dire.

Le roman raconte l'histoire d'un ex- détenu dépossédé de toutes ses propriétés à savoir la famille et le langage. Perdu dans un monde dans lequel il a ni lien, ni refuge pourvoyeur de connaissance et de sécurité. La perte des ses liens de base le conduit à la perte des repères spatio-temporelles. Dans ce premier roman de Karim Sarroub, l'écriture de l'absurde se traduit en premier lieu par sa thématique, celle de l'errance, de la solitude, du non –savoir et enfin celle de la crise du langage.

Le retour fréquent des mêmes thèmes fonde ce que les narratologues nomment le récit répétitif c'est-à-dire un récit sans véritable progrès. La récurrence et la répétition sous leurs différentes formes confèrent au récit un caractère de stagnation, voire circulaire. De nombreuses reprises visent le plus souvent à marquer l'intensité des actions et des sentiments qui ne semblent jamais devoir finir. Ces actions sont, au fond, un retour permanent d'un même état moral à savoir la fatigue d'être soi.

¹ Olga Bernal, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Gallimard, Paris, 1969, p. 93.

² Karim Sarroub, *À L'ombre de soi*, Editions Mercure, Paris, 1998

Le premier roman de Karim Sarroub présente un personnage qui ne jouit d'aucune grandeur ni d'aucun pouvoir de compréhension ou d'appréhension de son nouvel environnement. Ses déambulations dans l'espace urbain mettent en scène un individu sans aucune emprise sur son espace. Le personnage-narrateur du texte est par ailleurs frappé par une sorte d'aphasie ; ce qui ne lui permet pas de nommer des faits ou des sentiments qui rongent son intériorité. Portant son passé comme un fardeau, le personnage- narrateur souffre de conflits intérieurs. Le récit met en scène un personnage désillusionné qui est déterminé par une sorte de fatalité qui gouverne souverainement ses conduites, ses élans, en résumé sa vie. En somme cet état qui le paralyse provoque en lui un sentiment d'hostilité face à un quotidien qui manque d'attrait, de clarté et de sens. De ce fait le sentiment de la perte et de l'ennui semblent inévitables, et ces derniers se traduisent souvent par la présence de l'ombre, du silence, du vide, donc de la mort.

A la lecture de ce roman, un nombre considérable de questions peuvent ainsi être posées telles que : pourquoi le personnage est-il condamné, autrement dit, quelle est la cause de son incarcération ? Pourquoi souffre-il de son passé ? Que représentent réellement les métaphores de l'ombre et du silence, et quelles sont leurs significations dans le texte de Sarroub ? Pourquoi l'absurde s'exprime-t-il au moyen du roman ? L'errance traduit-elle l'absence d'un séjour déterminé ? Zoheir est-il un héros ou un anti-héros ? Quelle est la portée du regard chez ce personnage ?

Afin de répondre à ces questions, et de bien analyser les structures de l'écriture de l'absurde dans *À l'ombre de soi* de Karim Sarroub, nous serons amenés au préalable à choisir une méthodologie qui corresponde aux objectifs que nous avons tracé. Aussi nous appliquerons plusieurs grilles d'analyse afin de démontrer le fonctionnement de l'écriture de l'absurde de notre texte. Pour l'étude des structures de l'absurde, nous allons nous appuyer entre autres sur les ouvrages critiques de Roland Barthes et sur une grille d'analyse structurale et psychanalytique.

En ce qui concerne l'étude de la thématique de l'absurde, nous avons fait appel aux philosophies existentialistes et aux différentes analyses traitant de l'existence et de la condition humaine. Le recours aux ouvrages philosophiques décrivant le concept de l'absurde conduit à une analyse sociocritique, et cela nous permettra de savoir si notre

oeuvre constitue la représentation d'un contexte sociohistorique dramatique. En outre, nous ferons appel à une grille structurale et sémiologique dans la partie consacrée à l'étude du personnage et de son langage.

Dans notre mémoire, nous appliquerons une démarche qui s'organise en trois chapitres. Le premier chapitre intitulé « *L'existence humaine et le drame de l'absurde* » est en réalité un état de la question dans lequel nous nous efforcerons de définir cette notion philosophique complexe qu'est l'absurde et en même temps la manifestation de ce concept dans la littérature maghrébine d'expression française, notamment celle de l'Algérie.

Dans le deuxième chapitre intitulé « *À la reconquête du mot et du monde* » nous nous proposons une étude détaillée des structures de l'écriture de l'absurde du roman de Sarroub. Notre analyse va se pencher sur la problématique du héros et longuement sur la crise du langage. Quant au dernier chapitre intitulé « *L'errance* » notre analyse se focalisera sur deux éléments essentiels à savoir le temps et l'espace pour déterminer le brouillage spatio-temporel régissant le récit. Dans cette partie de notre analyse, nous aurons recours aux études narratologiques de Genette ainsi que celles psychanalytiques de Freud et de Janet.

Chapitre I :

L'existence humaine et le drame de l'absurde

La littérature de l'absurde s'inscrit dans les romans à caractère contestataire. Elle domine la production française entre *La Nausée* et les pièces théâtrales de Beckett et de Ionesco. Plusieurs éléments contribuent à l'émergence de cette forme d'écriture comme les deux guerres mondiales, l'occupation étrangère, les témoignages sur l'univers concentrationnaire, la bombe d'Hiroshima et les premières manifestations de la guerre froide¹. Cette situation toujours menaçante, accablante de l'humanité a fortement favorisé le développement de la philosophie de l'absurde et du désespoir. Cette dernière a été prônée et entretenue par des philosophes de l'existence tels que Kierkegaard, Heidegger, M. Merleau-Ponty, et d'autres. Quant à Sartre et à Camus, leurs premières œuvres sont publiées à la veille de la seconde guerre mondiale. Ils ont pu ancrer leurs idées philosophiques dans la thématique de leurs écritures. La littérature de cette période de l'histoire se renouvelle et multiplie ses formes d'écriture et croise au-delà de ses frontières d'autres innovations dans le domaine artistique telle que la littérature américaine².

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, on entre dans ce que Claude-Edmonde Magny a appelé « l'âge du roman américain ». Les écrivains français découvrent *Le Bruit et la Fureur* de Faulkner, *L'Adieu aux armes* de Hemingway, *La Grosse Galette* de Dos Passos. Ces romans pratiquent des techniques romanesques neuves qui permettent de décrire les comportements et les actes sans jamais prétendre traduire ou dévoiler les pensées des personnages. Les romanciers américains mettent en pratique de nouveaux mécanismes de l'écriture tels que le simultanésisme, la reprise d'un style journalistique, le monologue intérieur : chez Faulkner, on se heurte à des énigmes. Quant à Hemingway ; il met au point un style simple, rigoureux pour remplacer les développements psychologiques par l'action et les comportements. Ses personnages sont souvent hantés par l'échec et la mort.

Le roman américain déclenche en France un vif intérêt pour les questions de techniques romanesques quant au thème de l'absurde, les premières œuvres reflétant le sentiment de culpabilité, du vide et de l'angoisse, nous les retrouverons dans les œuvres de Dostoïevski et de Frantz Kafka dont l'influence marque toute

¹ Propos recueillis dans Jacques Bersani, Jacques Lecarme, Bruno Vercier, *La Littérature en France de 1945 à 1981*. Editions Bordas: Paris, 1982, pp.11-12

² Propos recueillis dans Yan Hamel, *Pour un roman Français à l'américaine*, p. 13
<http://www.erudit.org/documentation/eruditPolitiqueUtilisation.pdf>

la littérature contemporaine notamment celle de Camus. Leur écriture tente d'éclairer la vie quotidienne, familière en faisant pénétrer le lecteur dans un univers irréel, dont la cohérence absolue donne une angoissante impression de présence et de réalité.

Les écrivains existentialistes, malgré le refus de cette dénomination par Camus, se sont conjointement intéressés aux problèmes de l'individu confronté à l'expérience de l'absurde. Cette dernière provient en droite ligne de cet « encombrement de l'histoire » occasionné par la Seconde Guerre mondiale ; l'idée fondamentale de cette nouvelle forme de pensée est la suivante : en naissant l'homme se trouve précipité dans un monde qui ne le reconnaît pas. Il vit donc en « étranger » sachant que tout est dépourvu de sens, qu'il n'y a ni Dieu, ni vérité. Telle est l'absurdité de l'existence, néanmoins, la prise de conscience de l'homme devant la gratuité de l'existence peut lui permettre de reconquérir une certaine liberté grâce à la révolte¹.

Dans la première partie de notre travail, nous procéderons tout d'abord à l'analyse de l'origine du mot « absurde » ainsi que de son cheminement et de son usage en philosophie et surtout en littérature.

« Issu du latin *absurdus*, qui signifie littéralement « sourd à », l'absurde désigne, non seulement ce qui est privé de sens logique, mais ce qui ou celui qui reste « sourd » à l'appel de l'être »². Le concept de l'absurde renvoie à un événement ou à une situation exempts de clarté et d'évidence et par conséquent marqués par la contradiction ou l'obscurité. Ce qui est absurde est donc ce qui ne possède pas un sens logique, cohérent.

Sartre, Camus ainsi que d'autres usent de cette notion de l'« absurde » pour manifester leur dégoût de la condition humaine, mais le plus intéressant aussi, dans l'exploitation de ce thème, est cette forme d'écriture tout à fait novatrice et différente de celles des prédécesseurs. Ces nouvelles techniques, héritées comme nous l'avons signalé ci-dessus de la littérature américaine des années d'avant et d'après la Seconde Guerre mondiale, ont fortement contribué à l'apparition d'une écriture fragmentaire et sèche chez les écrivains français.

¹ Propos recueillis dans Emmanuel Mounier, *L'Espoir des désespérés. Malraux, Camus, Sartre, Bernanos*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 98

² VANNIER Gilles, *L'existentialisme*, « Littérature et philosophie », L'Harmattan, 2001, p.173

L'écriture de l'absurde, notamment celle de Camus, manifeste le refus de toute tentative d'expliquer le monde et les choses, d'interpréter et de commenter. Cette forme d'écriture se borne uniquement à enregistrer fidèlement, comme une caméra, les images défilant sous forme de fragments d'existences¹. Ces derniers ne comportent ni sens apparent ni cohérence interne. Cette forme d'écriture est comme un miroir, elle reflète le réel de l'homme dans ses interrogations et dans ses misères ; cependant elle refuse de les analyser considérant qu'il n'y a plus d'archétype humain qui donnerait à construire une vie psychologique du personnage. Ce dernier se contente simplement d'être-là, sans explication.

L'écriture de l'absurde refuse le psychologisme, elle considère la psychologie traditionnelle comme simpliste et périmée, que ce soit dans une perspective épistémologique ou esthétique. Il y a aussi un autre phénomène d'importance capitale qui modifie l'œuvre dans sa structure et qui est la causalité. Cette dernière ne requiert plus le statut d'indispensable dans l'œuvre moderne comme elle est dans les œuvres traditionnelles. Dans l'écriture de l'absurde la raison, l'ordre et les mécanismes de l'intrigue sont remis en cause². La chronologie au sens classique c'est-à-dire la linéarité a laissé la place à la répétition. Aussi, la notion du dénouement est-elle par-là remise en cause. Cette absence de dénouement dans l'action a pour effet de créer chez le lecteur un réel malaise.

Nous ne pouvons non plus ignorer l'attention capitale portée au langage chez Sartre, Camus ainsi que chez les dramaturges du théâtre de l'absurde c'est ce que nous aborderons dans le troisième chapitre de notre travail.

Le théâtre de l'absurde a pris conscience de l'ambiguïté fondamentale du langage. Ce dernier n'est plus un moyen de communication mais il est porteur d'une angoisse profonde. La désintégration du langage est un sujet récurrent dans les œuvres de Beckett, d'Adamov et d'Ionesco.

Procéder à une énumération complète des caractéristiques de l'écriture de l'absurde serait une entreprise difficile puisque les écrivains et les dramaturges qui en usent divergent de l'un à l'autre. Donc, nous limiterons notre travail à quelques œuvres incontournables de la littérature moderne telles que *La Nausée* de Sartre, *L'Etranger* de Camus et les pièces théâtrales de Beckett et de Ionesco.

¹ Propos recueillis dans P-G. Castex, *Albert Camus et « L'Etranger »* Librairie José Corti. Paris, 1986, p. 68

² Propos recueillis dans Martin Esslin, *Le théâtre de l'absurde*. Buchet- Chastel, 1963. p.29

1/ L'absurde : définition et concept philosophique

L'absurde, terme employé au vingtième siècle par les philosophies existentielles, est une notion issue de différentes réflexions philosophiques analysant le sens de l'existence de l'homme dans l'univers¹. Plusieurs écrivains s'emparent du concept, élaboré par les philosophes, pour déterminer la place de l'homme au sein de sa société, d'autres l'emploient pour décrire le non-sens du monde, de la vie et des choses. Avant d'interpréter cette notion qui recouvre toute une philosophie du temps moderne, revenons d'abord au sens étymologique du mot.

L'absurde est un adjectif et un substantif masculin dérivé, au XII^{ème} siècle, du latin « *absorde* » ensuite « *absurdus* » qui signifie « discordant » lui-même de « *surdus* » synonyme de : sourd, discordant, incohérent.

Ce terme, que la philosophie et la critique littéraire contemporaines ont amenées à utiliser, est emprunté aux études de la logique où il désigne un raisonnement contraire à la raison. Pour le logicien, il y a uniquement deux valeurs de vérité différentes : le vrai et le faux. Mais un autre mot, l'absurde, est introduit pour désigner une démarche voire un raisonnement qui est, par avance, formellement faux. L'absurde a le sens de grotesque, de burlesque et il est aussi employé pour signifier le disproportionné, le difforme et même l'indécent.

A partir du vingtième siècle, la notion d'absurde est introduite en philosophie pour traduire l'absence de raison d'être, de but, d'espoir et surtout le manque de justification à la vie. La condition humaine est remise en cause par la philosophie de l'existence, l'homme contemporain s'interroge sur la signification de sa vie et sur la valeur des choses.

L'existentialisme est cette philosophie qui tend à mettre en lumière le caractère irréductible de l'existence humaine, protestant contre les systématisations idéalistes qui intègrent ou dépassent l'individu dans l'absolu du Savoir. Il est ce courant de la pensée moderne qui prend l'existence non pas dans son extension mais principalement dans l'étude de l'homme comme son premier problème philosophique.

¹Propos recueillis dans Guieppi Rensi, *la philosophie de l'absurde*, p.11

Pascal et Kierkegaard sont les précurseurs de l'existentialisme moderne. Ils ont abordés dans leurs philosophies des thèmes tels que : la contingence et la fragilité de l'être humain, l'impuissance de la raison, l'aliénation, l'angoisse de la solitude et enfin le néant.

De Pascal à l'existentialisme moderne (chrétien ou athée) tous convergent l'idée que la vie est synonyme de tourment, de peine et de désillusion mais les solutions envisagées pour dépasser ce malaise d'être restent différentes d'un philosophe à un autre : certains tels que Gabriel Marcel et Jaspers choisissent la voie religieuse.

Ils pensent que l'irrationalité de la vie et le non-sens de l'existence chez l'homme ne le sont pas pour Dieu, Lui qui donne sens et perception à la vie humaine. D'autres athées tels que Heidegger et Sartre prennent le chemin de l'engagement.

Qu'est ce que donc que l'absurde en philosophie ?

Les philosophies de l'existence définissent comme absurde ce sentiment que l'individu éprouve d'être jeté dans un monde incompréhensible et surtout silencieux face à l'appel incessant de l'homme à l'explication et à la clarté. Ce manque de compréhension, cette nostalgie d'unité et d'espoir conduisent l'individu au délaissement, à la solitude et à l'abandon. L'absurde se caractérise par l'union des contraires, des valeurs opposées. Il est défini par Giuseppe Rensi dans son ouvrage *la philosophie de l'absurde* comme l'identité des contradictions :

« *Qu'est-ce que l'absurde ? (...) évidemment le caractère essentiel de l'absurde, sa forme visible ; c'est ce qu'on appelle la contradiction dans les termes : le oui et le non, le pour et le contre, le bien et le mal, l'être et le néant.* »¹

Kierkegaard, existentialiste protestant, s'oppose au système absolu et au « systématisation du système »² de G.W.F. Hegel, qui prétend avoir forgé une conception entièrement rationnelle de l'humanité et de l'histoire. Le philosophe danois réfute cette perception idéaliste, et parle dans son *journal métaphysique*, du sentiment de l'absurde mais sous l'angle de l'angoisse (en allemand *Angst*), du vertige et de l'inquiétude que l'homme éprouve face aux contradictions de la vie.

¹Giueppi Rensi, *La philosophie de l'Absurde*, p. 13

²Emmanuel Mounier., *Introduction aux existentialismes*. Paris, Gallimard, 1962..p08

L'existence ne prend chez lui qu'un caractère d'irrationalité pure et d'absurdité brutale :

« *Tout ce que je vis, je le vis dans la contradiction, car la vie n'est que du contradictoire* »¹

Face à l'ambiguïté et à la contradiction de l'existence, Kierkegaard opte en dernier lieu pour une existence absolue, qui est celle de la foi ; un mode de vie chrétien qui, bien qu'inexplicable, est à ses yeux le seul engagement susceptible de sauver l'individu du désespoir².

Quant à Heidegger, il commence sa démarche philosophique par l'analyse en profondeur de l'existence humaine et par là il déduit que l'homme est coupable par le seul fait d'exister. L'absurde n'est autre, pour lui, que ce sentiment de *déréliction*, d'impuissance, d'aliénation auquel l'homme est réduit³. Sa philosophie de l'existence récusé en premier lieu la tentation de donner à la philosophie un fondement rationnel et définitif, en critiquant notamment la philosophie phénoménologique de Husserl. Martin Heidegger pense que l'humanité se trouve dans un monde incompréhensible et indifférent ; l'homme ne peut espérer comprendre la raison de sa présence ici-bas ; il est donc appelé à se donner un but et à le suivre avec conviction et passion, conscient de la certitude de la mort et de l'absurdité ultime de sa propre vie.

Jean-Paul Sartre, philosophe existentialiste, explicite ses pensées philosophiques en littérature. Il définit l'absurde dans son ouvrage *Situation I* comme la vraie relation de l'homme au monde ; une relation basée sur un divorce existentiel entre le Moi et son univers. Cette déchirure entre l'existence et le réel, entre les choses et les mots n'est pas au sens du scandale comme l'entend Camus mais au sens de contingence.

« *Il n'y a pas pour moi d'absurde au sens de scandale et de déception où l'entend Camus. Ce que j'appelle absurde est chose très différente : c'est la contingence universelle de l'être, qui est, mais qui n'est pas le fondement de son être ; c'est ce qu'il y a dans l'être de donné, d'injustifiable, de toujours premier.* »⁴

C'est dans son œuvre romanesque *La Nausée* qu'il explicite sa vision de la condition humaine à travers le mal d'exister de son personnage Roquentin. Pour Sartre,

¹ Paul Fouquié, *L'Existentialisme*, p.106 tiré du *journal métaphysique* de Kierkegaard, p.210

² Propos recueillis dans Emmanuel Mounier, *L'Espoir des désespérés*. Malraux, Camus, Sartre, Bernanos., Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 98

³ Ibid., pp.30-31

⁴ Emmanuel Jacquot, *le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*. Gallimard, Paris, 1998. p. 81

l'absurde est une réalité inhérente à la situation de l'homme dans son monde. Il est cet ennui essentiel, cette « nausée » que l'individu ressent au contact des objets. En effet, cette perception que lui donnent les choses qui surgissent devant lui demeure sans lien à la connaissance et sans signification aux yeux de son personnage Roquentin. Sartre affirme que puisque le monde est contingent, c'est-à-dire qu'il n'est pas nécessaire, l'Homme est lui aussi contingent. Autrement dit, le monde et l'Homme sont, mais peuvent ne pas être. Donc, l'Homme ne fait qu'exister et il n'a aucune essence car celle-ci est précédée par l'existence de l'Homme. Le non-sens du monde et l'absence de cause contestent alors l'existence de Dieu; c'est ainsi que l'Homme devient non seulement « cause de soi » mais aussi maître de son destin. L'existant sartrien est cet être jeté dans le monde, dans une pesanteur si lourde sans rien comprendre. L'homme se trouve alors en désaccord avec son univers, et,

« Comme c'est le caractère essentiel de l'homme que d'être- dans- le- monde, l'absurde, pour finir, ne fait qu'avec la condition humaine »¹

Pour Sartre, la liberté émane de la conscience humaine, lucide du caractère tragique de l'existence. Parce qu'il est libre de choisir sa propre voie, l'homme doit, selon Sartre, accepter le risque et la responsabilité inhérents à son engagement. Dans sa philosophie, la liberté est, en fait, la conséquence de la contingence du monde, de son absurdité et de sa futilité qui placent l'homme dans une situation d'angoisse face à sa vie. « L'homme est condamné à être libre »², affirme Sartre puisque tout être humain est obligé à faire des choix, librement, sans aucune référence. D'où l'angoisse qui naît chez chaque individu bénéficiant d'une liberté absolue.

2/ Naissance d'un nouveau thème en littérature : l'absurde

Les philosophes existentialistes ont donné à la littérature un nouveau visage. Certains d'entre eux n'ont pas hésité à associer la recherche métaphysique et le commentaire des poètes tel que Heidegger, et d'autres sont passés de la philosophie à la littérature tel que Sartre.

La littérature de son côté se livre à des interrogations métaphysiques. Elle interroge avec des matériaux littéraires la conscience de l'homme moderne devant son Histoire.

¹ Jean- Paul Sartre, *Situations I*. Gallimard, Paris, 1947, p. 95

² Jean- Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris ; Gallimard, 1996, (coll. Folio Essai), p.36

L'existentialisme, notamment celui de son précurseur Kierkegaard, est un mouvement aussi fécond en littérature qu'en philosophie. On peut discerner l'influence de celui-ci dans les romans de Frantz Kafka. Ce dernier met en scène des individus isolés, luttant seuls contre une bureaucratie insaisissable et menaçante. L'écrivain tchèque exploite les thèmes de l'anxiété, de la culpabilité, de la solitude. Son écriture tente d'éclairer la vie quotidienne et familière en faisant pénétrer le lecteur dans un univers irréel. Toutefois la cohérence absolue de son œuvre donne une angoissante impression de présence et de réalité.

Dans *Le Procès* et *Le Château*, le réalisme le plus minutieux conduit à une mythologie de l'absurde. C'est de Kafka que procède l'habitude de considérer le récit romanesque comme une sorte d'allégorie métaphysique de la condition humaine. L'influence de l'écrivain tchèque et de son « fantastique » absurde et cruel marque toute une génération d'écrivains et de dramaturges.

Plusieurs romans des années trente et quarante proposent des thèmes philosophiques et ne rompent jamais complètement avec l'interrogation ou avec l'angoisse. Même les textes les plus chaleureux, et les plus « solaires », comme ceux de *L'Été*, s'autorisent à commenter la misère humaine¹.

Avant même la naissance du terme existentialisme, Sartre publie *La Nausée* (1938) et *Le Mur* (1939), où dominent l'agressivité et la dérision. Camus, après ses premiers essais inspirés par le soleil et la misère, écrit *L'Étranger* (1942), *Le Mythe de Sisyphe* (1943), *Le Malentendu*. Toutes ces œuvres rendent un son nouveau : elles expriment un désespoir sans pathétique, la solitude et le délaissement. Leurs héros sont souvent des consciences solitaires dénonçant l'absurdité de leur société.

La tendance de cette écriture pessimiste est due en partie à la situation sociale, politique et économique que vit l'Europe avant et au moment de la seconde guerre mondiale. La littérature de l'absurde s'est inspirée de la terrifiante condition que l'homme endosse durant le règne de la peste nazie afin de dénoncer la folie, l'ignorance et l'aveuglement de l'homme pour l'homme.

L'absurdité dans *La Nausée* se manifeste par ce sentiment d'être *de trop* dans une existence injustifiée, contingente. Les personnages sartriens se heurtent dans

¹Propos recueillis dans Paul Siblot, *Noces, ou d'un irréductible divorce*, p.17. tiré de « Camus au présent », revue de l'institut des langues étrangères, janvier 1990.

leurs questionnements au vide et au silence des êtres et des choses. Antoine Roquentin remarque un changement des choses ; il les perçoit désormais de façons différentes. Les objets de la vie de tous les jours lui sont étrangers, il lui apparaissent grotesques et dégoûtants. Le sentiment de l'absurde se traduit également chez Roquentin par son impossibilité de justifier la vie d'autres existants ainsi que la sienne.

« Si l'on m'avait demandé ce que c'était que l'existence, j'aurais répondu de bonne foi que ça n'était rien, tout juste une forme vide qui venait s'ajouter aux choses Vides du dehors, sans rien changer de leur nature. »¹

Antoine Roquentin, son personnage principal, incarne l'absurde par le fait qu'il est coupé de la vie orientée, d'une raison d'être et que sa vie n'a plus de sens. En effet, Roquentin a l'impression d'exister au même titre que les choses. Il se situe au centre d'une spirale nauséuse dans la mesure où tout ce qui y est présenté n'arrête pas de le traquer : la nausée, l'angoisse, le désespoir, la contingence et les déceptions semblent être des facteurs conditionnant Roquentin dans une interminable métamorphose en spirale. Sartre voulait exprimer dans son roman des sentiments métaphysiques qui échappent à la raison.

Pour l'existentialisme athée, la contingence de l'existence est loin d'être un mystère ; elle est contradiction, irrationalité et absurdité brutale :

« Chez les existentialistes non chrétiens, la contingence de l'existence ne prend plus le caractère de mystère provocant, mais d'irrationalité pure et d'absurdité brutale. »²

L'expérience de l'absurde se présente dans *La Nausée* sous diverses formes. Celles-ci témoignent toutes du désarroi de l'homme qui ressent le désir de découvrir, par-delà la fatuité provocante des existences offertes à son égard, une explication à sa propre existence.

Sartre perçoit la condition humaine d'un point de vue pessimiste et en cela il fonde une philosophie qui tend à préciser que l'engagement est nécessaire pour accéder une à existence authentique.

Le thème de l'absurde a investi les œuvres romanesques d'après guerre et même bien avant. Kafka, Sartre, Camus, Ionesco, Beckett et d'autres ont abordé cette absence d'intelligibilité, ce manque de logique qui engendre le désespoir, l'angoisse et la solitude.

¹Jean-Paul Sartre, *La Nausée*. Editions Gallimard, Paris, 1938. pp. 165-166

²Emmanuel.Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Gallimard, Paris, 1962, p. 34

La philosophie de l'absurde développée par Albert Camus a ses fondements dans la vie quotidienne. Pour lui, notre existence est l'expression et la manifestation directes de l'absurde. La notion de l'absurde est centrale dans les premières oeuvres de l'auteur mais elle se trouve philosophiquement exprimée et définie dans son essai *Le Mythe de Sisyphe*. Dans cet ouvrage, Camus expose clairement le concept de l'absurde en le précisant dans ses diverses nuances. De même, il présente l'homme absurde à travers trois figures emblématiques : Don Juan, le comédien et le conquérant.

L'absurde dans la philosophie camusienne a un sens différent de celui des existentialistes qui est une qualité donnée, injuste et primordiale. Pour Albert Camus, le concept de l'absurde se manifeste très clairement dans le rapport qui existe entre la recherche assoiffée de l'homme d'une part et l'indifférence du monde d'autre part. L'élan de l'homme s'oppose l'irrationalité d'un monde indifférent et étranger à la quête d'un être rationnel, exigeant clarté et sens. L'homme ne trouvant pas d'explication immédiate à sa vie déclare par conséquent que le monde est sans raison et se rend compte « des murs qui l'entourent »¹.

«L'homme se trouve devant l'irrationnel. Il sent en lui le désir de bonheur et de raison. L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde »²

Dans ce passage du *Mythe* qu'est concentrée la puissance d'un conflit qui emporte toute l'oeuvre de Camus. D'après ce qui précède, nous pouvons affirmer que l'absurde est cette relation conflictuelle entre l'homme et le monde. Il est ce rapport d'inadéquation métaphysique entre l'esprit cherchant unité et clarté et le silence inhumain de l'univers. Autrement dit l'absurde se réalise, selon le vocabulaire camusien, avec le rassemblement des « trois personnages du drame » : l'homme, le monde et la confrontation.

Et Camus de conclure :

« Pour chacun d'entre eux, l'absurdité naît d'une comparaison. Je suis donc fondé à dire que le sentiment d'absurdité ne naît pas du simple examen d'un fait ou d'une impression ; mais qu'il jaillit de la comparaison entre un état de fait et une certaine réalité, entre une action et

¹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Gallimard, Paris, 1942. p.39

² Ibid, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. p. 117

le monde qui la dépasse. L'absurde est essentiellement un divorce. Il n'est ni dans l'un ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur confrontation ».¹

Camus voit dans l'homme un exilé, un condamné à mort ; sa condition est vouée à un mal multiforme : privé d'espoir, privé de Dieu et privé d'avenir. Quand il réalise qu'il devient l'esclave du temps, il devient horrifié et c'est là, la source du sentiment de l'absurde. Le temps peut aussi nous faire découvrir l'étranger que nous sommes et ainsi nous rendre aliéné. Etranger à soi, étranger à la société et étranger à toute transcendance telles sont les caractéristiques des personnages de Camus. Marcel J. Mélançon analyse l'exil dans son essai sur la pensée de Camus et conclut que :

« Pour Camus, l'exil de l'homme est métaphysique, psychologique et social. Il entraîne comme conséquence la solitude et l'abandon. »²

L'exil, l'isolement, le silence ainsi que la solitude sont des thèmes récurrents dans l'écriture de l'absurde. L'œuvre romanesque, selon Camus, est celle qui reproduit le vide tel qui se présente à l'homme, sans lui attribuer des couleurs plus éclatantes. Elle refuse à chercher une explication à l'inutilité de la vie humaine. L'œuvre absurde est la manifestation éclatante de l'absurdité de l'existence et l'incarnation du rapport insatisfait qui lie l'homme au monde. Son contenu doit illustrer la fracture, le déchirement et montrer à partir de là l'absence d'espoir et d'unité :

« Si les commandements de l'absurde n'y sont pas respectés, si elle n'illustre pas le divorce et la révolte, si elle sacrifie aux illusions et suscite l'espoir, elle n'est plus gratuite »³

A ce propos l'œuvre artistique, notamment le roman, a comme visée de dévoiler l'insignifiance de la condition humaine, de décrire au lieu d'expliquer. Le roman, selon Camus, doit nous montrer le réel, non le justifier ou l'interpréter, car toute tentative d'explication est contraire même aux principes qui régissent le concept d'absurde. Ce dernier échappe à toute intelligence ce qui ne veut pas dire que l'œuvre est dépourvue de raison mais elle se bute à des limites :

« Il faut que la pensée sous sa forme la plus lucide y soit mêlée. Mais il faut en même temps qu'elle n'y paraisse point sinon comme l'intelligence qui ordonne (...). L'œuvre d'art naît du renoncement de l'intelligence à raisonner le concret. »⁴

¹Ibid, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, p. 120

² Marcel j. Mélançon. *Albert Camus. Analyse de sa pensée*. p. 70 [Édition électronique, disponible sur le site: <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/>].

³ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, Essai sur l'absurde*, Gallimard, 1942, p. 179

⁴ Ibid, *Le Mythe de Sisyphe, Essai sur l'absurde*, p. 176

L'Étranger de Camus est le roman qui incarne l'absurde par excellence. Il est la traduction romanesque des idées contenues dans cet essai sur l'absurde. Ce bref roman illustre le « malentendu » qui est au cœur même de la condition humaine. Meursault, personnage et narrateur du roman, constate l'absurdité de la vie, l'insipidité de l'existence et la monotonie des jours ; il éprouve un sentiment d'être de trop devant un monde qui lui paraît inconnaissable :

« ...la bizarre impression que j'avais d'être de trop »¹

Le héros de Camus se sent étranger aux convenances et aux valeurs sacrées de sa société ; étranger aussi à toute transcendance divine ; il refuse même l'espoir et la résignation à la veille de sa mort. Meursault est un être de l'absurde, un être du silence. Il accepte les menus désagréments de sa condition subalterne et refuse par delà toute forme de plainte. Fidèle et attaché à sa ligne de conduite, il n'est certes pas un homme qui revendique ou qui défend un projet social. Il *est* uniquement là, conscient que rien ne change et que toutes les vies se valent. Sa vie s'écoule d'une façon homogène et uniforme, marquée par une monotonie flagrante et que rien n'est capable de bouleverser, « *ni la disparition de sa mère, appel de la mort, ni sa rencontre amoureuse, appel de la vie. La vie glisse sur un héros imperméable* »²

Meursault a toute une philosophie de la vie, il s'attache avec passion à elle. Il est condamné non pas pour son crime mais pour n'avoir pas pleuré à la mort de sa mère. Meursault est un martyr de la vérité car il refuse l'hypocrisie sociale :

« ...le héros du livre est condamné parce qu'il ne joue pas le jeu [...] il refuse de mentir. »³

L'absurde se traduit aussi dans ce récit par une impression de solitude liée à l'incommunicabilité totale entre les êtres.

L'écriture dans *L'Étranger* n'explique pas, ne justifie pas les faits, elle refuse tous les systèmes de causalité prônés par l'écriture classique : les phrases du roman cité sont caractérisées par leur brièveté, par leur platitude syntaxique, par la simplicité de leur construction, l'absence d'explication, de liaison causale et de hiérarchisation des contenus comme s'il n'y avait pas de conscience derrière ses phrases. Pour figurer l'absurde, l'écriture se limite à un vocabulaire dépouillé de marques d'affectivité ou de celles qui suggèrent une part de responsabilité. L'absurde dans *L'Étranger* est rendu sensible grâce à l'application d'un procédé qui

¹ Albert Camus, *L'Étranger*, Gallimard, 1942. p. 120

² MORIZE Mariel, *L'Étranger de Camus*, Paris, Hachette Education, 1996, (Coll. Repères Hachette), p.22

³ P-G. Castex, Albert Camus et « L'Étranger », p. 97 préface tiré d'une édition américaine de *L'Étranger*.

consiste à se contenter uniquement d'une description extérieure et objective. Les passages descriptifs dans ce roman sont non qualitatifs, ils ne font que frôler ça et là des lieux, des objets et des êtres qu'ils nomment plus qu'ils ne décrivent à vrai dire. Meursault est présenté par Camus comme un observateur désintéressé, il mémorise des fragments d'existence sans chercher leur raison d'être. Albert Camus use dans *L'Étranger* d'une narration isolante, d'un vocabulaire sévèrement restreint, d'un langage neutre, objectiviste pour traduire l'absurde, le détachement de l'homme du monde des humains de celui des objets.

Dans la littérature de l'absurde, le personnage a des sentiments mélancoliques et pessimistes à cause du non-sens du monde qui l'entoure. Lorsqu'il essaie d'expliquer sa situation absurde par un discours rationnel, le personnage n'y parvient pas, car l'absurde échappe à toute logique. Parmi les écrivains qui ont explicité cette difficulté de la communication, par le biais des pièces théâtrales, nous citerons : Ionesco, Samuel Beckett, Adamov. Cette forme d'écriture est nommée, par Martin Esslin, le théâtre de l'absurde.

Pour comprendre le drame du théâtre des années cinquante qui s'est construit principalement sur les thèmes du silence, de la solitude, de l'attente, du vide ; il faut d'abord regarder cette période qui a suivi la seconde guerre mondiale ; une aire d'attente dans laquelle les hommes essaient de surmonter leur angoisse devant les affres du monde et de l'histoire. Cette nouvelle dramaturgie se prend à douter du récit, du personnage et notamment du langage.

3/ Le langage dans la littérature de l'absurde:

La littérature du vingtième siècle s'interroge sur la valeur du langage dans la représentation du réel. Le langage est devenu alors le sujet de tous les langages, il est au cœur de toutes les réflexions qu'elles soient linguistiques, philosophiques, psychologiques ou autres¹. Si la littérature traditionnelle est fondée sur la croyance en l'identité du langage et en son pouvoir, la littérature de l'absurde réfute cette confiance dans le Verbe et remet en question cet abri parfait dont les grecs prétendaient. Le doute s'installe par rapport à la valeur sémantique du langage et à sa capacité à réduire l'univers à un réseau signifiant, le mot n'est plus porteur d'une

¹ Propos recueillis dans Olga Bernal, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Gallimard, Paris, 1969. pp.8-9

Vérité, d'une assurance voire d'une protection. Certains romanciers tels que Sartre, Camus, Beckett trouvent déjà une opposition entre les choses et les mots. Déjà dans *La Nausée* de Sartre, nommer est devenu une entreprise périlleuse. A plusieurs reprises, le réel ne se laisse pas nommer, le mot refuse d'aller se poser sur la chose. Dans les moments d'angoisse, Roquentin constate qu'il est seul et sans défense parce que sans le secours des mots.

« Oui, j'avais déjà scruté, avec cette inquiétude, des objets innommables, j'avais déjà cherché –vainement- à penser quelque chose sur eux : et déjà j'avais senti leurs qualités, froides et inertes, se dérober, glisser entre mes doigts »¹

Beckett a pu, à travers son écriture, poser la question de la place du langage dans les rapports humains. Ses œuvres romanesques dévoilent la fragilité et l'inintelligibilité dont les mots sont enveloppés. C'est à partir du roman *Watt*, et non pas de *Murphy* qui le précède, que se produit la rupture dans le langage. Dans ce roman, le monde représenté par l'auteur est scindé en deux, en l'homme et les choses d'un côté et les mots de l'autre. Cette déchirure va devenir de plus en plus, et d'une manière profonde, le principal et l'unique sujet des romans ultérieurs, et *L'Innommable* sera d'ailleurs le symbole de l'effondrement du langage².

Le personnage de Watt est le premier héros à avoir su l'incapacité des mots à signifier les choses et le monde, il entrevoit à partir de ses interactions et de ses échanges la place que prend le silence au détriment des concepts verbaux, c'est comme si les objets qu'il voulait nommer perdaient leurs significations et leur intelligibilité linguistiques laissant la place au non- langage.

Beckett présente un Watt qui voulait perpétuellement sémantiser le monde, lui donne une structure signifiante, car il a entrevu les suites périlleuses de cette désintégration du mot et du sens. Watt s'efforce de ne pas sombrer dans le silence, de s'empêcher de glisser vers le non-langage en assujettissant un sens, une formule sur les choses, Watt refuse ainsi de se soumettre à un ordre où les choses ne sont marquées d'aucun signe. Dans *L'Innommable*, le drame du personnage principal consiste à ne plus trouver aucun mot propre à sa situation, il n'y a pas pour lui un mot qui aille avec les choses. On assiste dans ce roman à un double échec celui de ne plus pouvoir

¹ Jean -Paul Sartre, *La Nausée*, Gallimard, 1938. p. 165.

² Propos recueillis dans Olga Bernal, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Gallimard, Paris, 1969. p. .7

parler et celui de ne plus pouvoir se taire. Il y a dans *L'Innommable* une volonté de prouver d'une manière évidente ce lien brisé entre le langage et « soi-même ».

« *J'ai à parler mais je n'ai rien à dire* »¹

Tous les romans de Beckett, de *Murphy* à *L'Innommable*, ont fait, à travers, leurs tentatives l'épreuve d'un langage qui ne revient pas à l'univers de la parole, d'un langage aussi impuissant à sémantiser le fond de notre soi. Beckett nous emmène dans un long voyage où il expose les difficultés que rencontre l'être humain devant sa parole, une quête de quelque chose, d'un « fond », d'une Parole vraie qui soit irréductible au silence.

La désintégration du langage se dessine dans d'autres modes d'expression comme le théâtre beckettien qui est considéré comme la dramaturgie qui a le plus manifesté, sous un angle philosophique, la crise du langage. Le dysfonctionnement des comportements linguistiques jalonne l'écriture de Beckett au point d'être le principal objet de toutes ses pièces².

Le théâtre beckettien réfléchit sur la souffrance humaine. Il évoque dans ses pièces les questions existentielles de l'homme moderne telles que l'absurdité du monde, l'angoisse de la mort, la quête de l'absolu et la solitude. Ses personnages portent la condition humaine comme un fardeau exprimant un sentiment de malaise, d'absurdité, de dérision qui signifie que l'homme n'existe pas et qu'il a une parodie d'existence faite d'apparence, de mensonge, d'incommunicabilité avec les autres.

L'absurde dans les pièces et les romans de Beckett se distingue de celui de Camus et de Sartre. Il exprime le non-sens de la condition humaine par un langage renonçant intentionnellement aux normes de la communication et il démontre par là l'échec de la démarche rationnelle à opérer toute reconstruction cohérente de la pensée absurde. Martin Esslin distingue le thème de l'absurde traité par Sartre, Camus, Anouilh de celui du théâtre de l'absurde :

« *Ils exposent leurs sentiments de l'irrationnel de la condition humaine sous la forme d'un raisonnement lucide et logiquement construit, alors que le théâtre de l'absurde exprime son sens de cette même condition et démontre ce que la raison a d'inadéquat, en abandonnant délibérément les démarches rationnelles et les pensées discursives.* »³

¹Samuel Beckett, *L'Innommable*. Editions de Minuit, Paris, 1953. p. 55

²Propos recueillis dans Emmanuel Jacquart, *le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*. Gallimard, Paris, 1998. p.95

³Martin Esslin, *Le théâtre de l'absurde*,. Buchet-Chastel, 1963. p. 201

Le théâtre de Beckett joue et fait vivre l'absurde. Ses œuvres n'explicitent pas l'absence de sens mais elles multiplient les manifestations du non-sens de la condition de l'homme moderne¹.

La littérature de l'absurde ironise et conteste la cohérence et la transparence du langage auxquelles prétendent les expressions littéraires antérieures. Si celles-ci sont en accord avec leur langage en tant que moyen de compréhension et de communication, les écrivains et dramaturges contemporains semblent être déçus par l'incapacité du langage à mettre en mots l'abîme existentiel de l'homme. Le langage se remplit progressivement de néant, se vide peu à peu de son sens. Les mots, chez plusieurs écrivains et dramaturges tels que Beckett, ne sont plus significatifs ni même convaincants, ils tournent à vide, séparés de toute signification authentique. Ils ne sont là que pour démasquer et fuir un réel pesant, lourd.

Le sentiment de l'absurde révèle dans les pièces du théâtre de l'absurde les tares et l'imperfection de notre instrument de communication. En effet, toute tentative de communiquer est vouée à l'échec ; si elle réussit elle ne dure pas, tout aboutit à la fin au silence, et au vide. Dans les œuvres de Ionesco le silence est partout, il dissout la parole pour la remplacer, et devient ainsi la véritable communication. Et certains semblent bien près de penser qu'il est, en effet, la meilleure expression de l'absurde.

Ainsi le silence n'est pas le mutisme, il est la manifestation de l'absence de la capacité du Verbe à édifier un discours. Autrement dit il exprime « *d'abord la carence du langage* »²

Le théâtre des années cinquante met en scène une dramaturgie déroutante implacable, renonçant aux cadres traditionnels, aux modes d'expression, d'écriture auxquels des conventions formelles nous avaient habitués, se propose d'exprimer le sentiment de l'irrationnel de la condition humaine. Le personnage beckettien montre la personne humaine dans toute sa nudité, sa déchéance. Son humanité est réduite à l'animalité. Il ne possède rien et le plus significatif dans les œuvres de Beckett est cette perte de la capacité langagière : de *Watt* à *l'Acte sans langage*, Beckett parvient

¹ Propos recueillis dans Alain Satgé., *Samuel Beckett. En attendant Godot*, Paris: PUF, p.8

²VINCENT Jouve. *La quête du silence comme projet littéraire autour de Beckett*.p.284. In « *Limites du langage: indicible ou silence* » d Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, L'Harmattan, 2002

à nous montrer la déchirure irréparable entre le langage et la réalité. Ainsi l'homme doit vivre avec cette idée inconfortable de fissure voire de fossé entre la nostalgie de signifier et l'incapacité du langage à le satisfaire ; c'est pourquoi le silence est si lourd et si dramatique car il signifie le néant. L'existant beckettien parle avant tout pour se détourner de l'attente, pour se divertir, pour lutter contre un silence trop propice au recueillement. Pour fuir ces moments où rien n'est dit et rien ne se passe, les personnages ont créé plusieurs manières de meubler le vide angoissant : ils jouent avec le langage ; leur discours se dédouble et se nourrit de redondances, de répétitions et même de contradictions. La lecture des pièces théâtrales de Beckett et de Ionesco nous fait penser à des discours insensés, de pur bavardage.

Les personnages du théâtre de l'absurde doutent du langage commun et le suspectent en pensant qu'il est lui-même dépositaire d'un vide, d'un non-sens. Si Heidegger sauvegarde la foi dans le langage comme « *demeure de l'être* » et si Mallarmé affirme avec conviction que le langage « *est le développement du verbe* » de sorte qu'il importe de bien écouter et de bien entendre le langage pour retrouver son sens spirituel, Beckett par contre désavoue ces deux pensées du langage en affirmant les limites de toute expression que ce soit dans la littérature ou dans la peinture.

Pour Beckett, la pensée se fond et disparaît ainsi que la forme si elle ne s'insère pas dans les mots car tout se ramène à une affaire de parole. Les œuvres des dramaturges de l'absurde et essentiellement celles de Beckett apparaissent comme le témoin de l'effondrement de ce que Heidegger appelle la demeure et l'abri de l'homme c'est -à - dire le langage. C'est à partir de là que se constitue le drame de l'écriture de Beckett.

Le langage dans la littérature de l'absurde est traité différemment: Chez Kafka, par exemple, le langage demeure attaché aux normes traditionnelles, il sert pour communiquer l'incompréhension de ce qui arrive à l'homme et il est délibérément intelligible ; c'est le monde qu'il décrit qui est épouvantable et déchirure. Chez Beckett, c'est le langage qui est l'épouvante et la forme de sa propre déchirure¹. Les hommes beckettien ressentent l'infidélité, l'inanité de leur langage. Leurs mots n'impliquent plus aucune réalité, ils ne sont que des mots vides, dépouillés de toutes

¹Propos recueillis dans Olga Bernal, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Gallimard, Paris, 1969. p. 176

formes de représentations authentiques. Loin d'exprimer l'être, le langage des œuvres contemporaines rappelle le divorce actuel entre le langage et les choses.

Un des essais de Ionesco est intitulé *La tragédie du langage*, titre qui indique l'effondrement du mot et la désarticulation du langage :

« Pour moi, il s'était agi d'une sorte d'effondrement du réel. Les mots étaient devenus des écorces sonores, dénués de sens ; s'étaient vidés de leur psychologie et le monde m'apparaissait dans une lumière insolite, peut-être dans sa véritable lumière, au delà des interprétations et d'une causalité arbitraire... »¹

La désintégration de langage est aisément remarquable dans les œuvres du théâtre de l'absurde. Elle se manifeste dans de multiples registres tels que l'intonation, l'intensité et l'articulation. Quant à la structure du langage, elle n'est plus soumise à la syntaxe, à la grammaire, à la sémantique bref à sa représentation². Briser la grammaire, vider les mots de leurs significations tel est le nouveau langage prôné par Ionesco, Beckett, Adamov et d'autres.

Le théâtre de l'absurde décrit et analyse la condition humaine telle que l'a esquissée la philosophie existentialiste, mais sa nouveauté consiste dans la création d'une écriture et d'une mise en scène nouvelles qui tournent le dos à la tradition. Les personnages, l'action, les structures spatio-temporelles, le langage même sont remis en cause et subissent des transformations radicales; une conception essentiellement tragique de l'existence s'exprime souvent par un mélange d'éléments sérieux et comiques.

Evoquer la question du langage dans la littérature de l'absurde est primordial pour l'étude de notre corpus puisque la difficulté à réduire en mots le réel s'exprime dans tout le roman. Le personnage de Karim Sarroub se heurte dès le début du roman au silence, au balbutiement. C'est ce que nous proposerons de montrer dans le premier chapitre de notre travail.

4 / Le sentiment de perte et du mal-être dans le roman algérien :

L'Histoire de la littérature algérienne d'expression française évolue perpétuellement d'une génération à une autre, elle a connu un vaste mouvement de transformation interne dans ses procédés et ses thèmes narratifs et de transformation

¹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1960. p. 158

² Propos recueillis dans Alain Satgé., *Samuel Beckett. En attendant Godot*, Paris : PUF, 1999. p.30

externe. Avant d'aborder la littérature algérienne des années quatre-vingt-dix dans laquelle se situe notre corpus, nous n'effectuerons cependant pas, ici, un rappel historique complet de la littérature maghrébine d'expression française, qui mériterait certainement plus qu'un paragraphe et nous éloignerait de notre objet de recherche. Il serait d'abord intéressant de donner un aperçu historique des textes maghrébins d'expression française d'avant les années quatre-vingt-dix pour ensuite aborder l'écriture de la décennie tragique qui a signé une rupture avec ce qu'on a pu nommer 'la génération terrible'.

Une fois l'indépendance acquise, le roman algérien d'expression française centre son intérêt sur les grandes questions relevant du social et même souvent du religieux. Nabil Fares, R. Boudjedra et d'autres n'ont pas manqué de dénoncer en termes impétueux, violents les vices et les imperfections de l'ordre établi. Ils éprouvent un sentiment de mal-être, de malaise dû à un idéal révolutionnaire déçu et surtout au fait que la religion, loin d'évoluer, est restée statique dans son formalisme. Le roman algérien d'expression française manifeste dès les années soixante aux années quatre-vingt un malaise, une frustration délibérément perceptibles à travers des textes tels que *La répudiation* (1969) de Boudjedra où il met en cause la cellule familiale comme source de hiérarchisation des sexes, d'aliénation de la femme et de l'enfant. Bien avant lui *La Danse du roi* de Dib, et *Le Muezzin* de Bourboune, publiés tous deux en 1968 s'accordent à dénoncer le conformisme social et le conservatisme ridicule. Certaines œuvres de Mimouni telles que *La ceinture de l'ogresse*, *Le manifestant*, *Histoire de temps* mettent en scène des héros en totale mésentente avec leur monde ce qui développe chez eux un sentiment de l'absurde face un monde immanquablement hostile. Les héros de Mimouni ne récusent point leur société, c'est celle-ci qui les refuse¹.

Les écrivains maghrébins, algériens développent une image peu bienveillante de l'Islam quand ils ne cèdent pas à un discours véritablement iconoclaste qui dévoile le désarroi, l'ennui et au bout du compte la souffrance intérieure. La religion est perçue chez de nombreux écrivains algériens comme K. Yacine, M. Dib et d'autres comme l'une des causes de la stagnation sociale. La contestation sociale,

¹ Propos recueillis dans Mehana Amrani, *L'absurde dans les nouvelles de Rachid Mimouni*, p.8
http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_33_12.pdf

politique et même culturelle a investi l'espace des romans, nouvelles et poésie des années après l'indépendance. L'écriture iconoclaste a dominé les textes des auteurs maghrébins d'expression française des années après l'indépendance. L'intérêt de cette écriture est axé essentiellement sur des questions qui se réfèrent à la problématique de l'aliénation du moi et à la quête de l'identité.

Nul d'ailleurs ne peut nier la crise de l'identité que l'algérien a traversée durant la période coloniale et qui se poursuit après l'indépendance. La problématique de l'identité est un thème répétitif dans les romans algériens d'expression française, la perte du moi authentique, la déperdition face à ses origines n'a jamais cessé d'obséder l'esprit des écrivains phares de la littérature maghrébine tels que K. Yacine, M. Dib, N. Fares et d'autres.

Sans doute la recherche de l'identité n'est pas un problème typiquement Algérien, l'homme moderne est plus au moins concerné par ce grave problème à une époque où la civilisation technique asservit et aliène l'être humain en général, mais le cas de l'Algérie est plus pénible, car elle a été dans les siècles passés continuellement confrontée à des civilisations différentes, ce qui fait de l'identité algérienne une identité complexe ; d'ailleurs les questions comme : qui suis-je , d'où viens-je et où vais-je résonnent intensément dans les textes maghrébins et attestent par là d'une déchirure qui dure et qui témoigne d'un malaise profond.

Dans la littérature algérienne des années quatre-vingt-dix, nous assistons à la fin de l'écriture iconoclaste prônée par les figures connues et reconnues du paysage littéraire algérien tels que K. Yacine, M. Dib ainsi que d'autres. Cette rupture avec les anciens est consécutive à l'incidence des événements qui ensanglantent et accablent l'Algérie des années quatre-vingt-dix avec la montée de l'intégrisme religieux. Ce dernier fait irruption dans le milieu politique algérien en clamant une pensée unique, destructrice et répressive de toutes pensées divergentes, distinctes des siennes, c'est ainsi que plusieurs écrivains algériens de cette décennie sont forcés à l'exil ou exposés à la mort,

« ...tandis que le présent connaît la montée d'un intégrisme religieux virulent qui s'attaque, par toutes les armes, aux diverses formes d'intellectualisme »¹

¹ Cité par Anne Griffon, *Roman noirs et romans roses dans l'Algérie d'après 1989*, p.25
<http://www.limag.refer.org/Theses/GriffonDEA.htm>

Les événements des années quatre-vingt-dix ont marqué l'imaginaire collectif des Algériens, et la littérature en tant que produit de l'imagination est parcourue de multiples textes où la violence et l'horreur se donnent titre. La mort est devenue omniprésente, elle est comme une obsession qui hante l'esprit et les écrits des nouveaux auteurs algériens. Sous l'emprise de cette tragédie surgit une parole nouvelle qui se veut un témoignage de l'indescriptible, de la terreur que la chair et l'âme ont pu endurer devant l'aveuglement et la folie de l'extrémisme religieux. Ne pouvant plus se laisser emporter par le silence qui est finalement lourd et mortifère, les textes des écrivains algériens contemporains dévoilent la terreur quotidienne, la peur et l'angoisse de la mort. Le témoignage devient alors un passage obligé des auteurs de la dernière décennie délaissant par là le souci de la forme et du langage qui ont été longtemps privilégiés par ceux que Charles Bonn nomme « les monstres sacrés » de la littérature algérienne d'expression française. Le retour au réel est l'une des caractéristiques capitales du roman algérien de cette décennie. Vouloir témoigner passe au -dessus de la recherche formelle et de la subversion du langage. Il y a cette volonté de se délivrer, d'exprimer cet espace absurde qui, dans l'exil très souvent, alimente la fiction. Le roman algérien des années quatre-vingt-dix rapporte la douleur d'une parole muette qui donne à *voir* ce qui est répugnant et elle ose, à travers un ton et un contenu acerbe, de dénoncer ce que l'homme est capable de faire à l'homme. Assia Djébar souligne l'importance de témoigner, de

« Rendre compte du sang (...) rendre compte de la violence »¹

Le paysage littéraire de la décennie noire se dessine sur fond de ruines, il ne s'agit plus d'une littérature d'anticolonialisme mais d'une littérature de temps de crise qui rend compte des scènes de violence, de viols, de barbarie de toutes sortes. La réalité avec sa lourdeur nourrit en permanence la fiction, et les auteurs algériens des années quatre-vingt-dix sont convaincus qu'ils sont tenus par l'obligation et le devoir de dire l'innommable, de puiser leur récit dans le drame actuel de l'Algérie. Chez ces écrivains, le référentiel prend le pas sur l'élaboration littéraire. La dimension tragique des romans algériens de la décennie noire est, selon Bouba-Mohammad-Tabti, le résultat de ce qui se « *nourrit d'un référent qui est celui de l'Algérie*

¹ In revue *Littérature*, Larousse, Paris, n° 101, février 1996.

d'aujourd'hui,(ils) sont en grande partie constitués de ce que J-M.Domenach¹ a appelé “ le matériau ordinaire de la tragédie(...), la souffrance, le deuil,les larmes ”»²

La multiplication des textes et des genres vient de l'urgence de la parole. Le recours à la réalité crue, chez les auteurs algériens de cette période, est une nécessité pour exprimer une parole critique et s'engager dans une dénonciation des syndromes de la violence. L'écrivain algérien de la dernière décennie cherche, à travers le parcours des personnages, les jeux des instances spatio-temporelles, à peindre un univers singulièrement traversé par une violence paroxystique. L'espace du roman algérien de cette période se caractérise par le langage de la violence qui est une partie prégnante de l'univers quotidien. En évoquant l'évolution du roman maghrébin, Jacques Noiray écrit :

« On notera avec intérêt, l'évolution du roman maghrébin, surtout en Algérie, qui semble depuis une décennie accorder moins d'importance à l'imaginaire et aux recherches formelles, et retrouver la veine plus réaliste de ses débuts. »³

Après avoir brièvement résumé la littérature algérienne d'expression française des années cinquante aux années quatre-vingt-dix, nous allons nous focaliser à présent sur notre corpus d'étude, *À L'ombre de soi*, de Karim Sarroub. Publié en 1998, ce roman voit le jour dans un contexte sociopolitique miné de violence et de haine. Les circonstances de cette période de l'histoire de l'Algérie témoignent d'une atmosphère de déchirement et de souffrance. Le roman *À L'ombre de soi* de Karim Sarroub évoque la décennie noire même si l'espace diégétique du récit n'est pas l'Algérie. L'auteur cherche, à travers le roman, à dévoiler la part obscure de l'Homme trop prisonnier de vérités désuètes et de mythes cruels. Le roman ne parle pas de l'Algérie, et il est intéressant par cette singularité mais il témoigne singulièrement de l'absurde condition de l'homme moderne livré à l'aveuglement, à la folie et à toutes formes d'exclusion. *À L'ombre de soi* traduit le sentiment d'incompréhension, d'insécurité, de peur et de malaise. En somme, il remet en question les valeurs sociales sur lesquelles s'est érigée la société moderne.

¹ In “ résurrection de la tragédie ”, *Esprit*, numéro spécial, mai 1965, p. 998.

²In *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*, Paris, L'Harmattan, 1999. p. 98.

³Noiray, Jacques, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996.

Le corpus que nous proposons d'étudier est curieusement ignoré par la critique littéraire, notamment la critique universitaire. En effet, seul un article datant de 2000 lui a été consacré, écrit par Valérie Bernard et qui est disponible dans le catalogue de Limag. Faute donc de travaux antérieurs sur ce roman, nous ne pouvons que nous référer à certains articles ou thèses qui y font allusion.

Avant de commencer le travail d'analyse de notre corpus, nous proposons ce résumé :

À *L'ombre de soi* (1998) est une histoire qui retrace la vie d'un personnage nommé Zoheir. Sorti de la prison de Maubeuge, il se retrouve devant un monde qu'il ne reconnaît plus. Seul, il déambule au hasard d'une rue à une autre, son contact avec la société se limite à son regard. Le vide et l'ennui tournent autour de lui, Zoheir n'arrive plus à se saisir ni à s'insérer dans son nouveau monde. Perdu, il s'abrite dans son moi et prend le silence et l'ombre comme accompagnateurs. Malgré ses tentatives de rapprochement avec l'univers social qui passe par certains personnages tels que Anne, Georges, Fares et Nadia, le héros se replie sur lui-même, et s'achemine vers la solitude.

A sa sortie de la prison, il rencontre Anne, une jeune étudiante maubeugoise, qui lui propose de passer Noël en famille. Zoheir prend le train pour Paris, erre dans les rues et les avenues parisiennes, retrouve Georges. Zoheir retourne sur Maubeuge pour passer le réveillon dans la famille de Anne. Il se rend vite compte que Laure, la mère de Anne, le repousse et le rejette en lui demandant de s'éclipser. Sans aucune résistance, Zoheir prend le chemin de Paris, passe la nuit chez Fares le peintre et sa compagne Nadia. Dans le métro, une bombe s'explode ; il sera victime. Hospitalisé, il revoit Lily, son ancienne compagne qui lui apprend son mariage. Sorti de l'hôpital, il se rend chez Georges. Zoheir revoit Daniel dans sa nudité et dans sa souffrance, il se laisse emporter par le plaisir de son corps et met fin à sa vie après son dernier soupir.

L'action du roman de Karim Sarroub dure quatre à cinq jours. Son écriture tente d'exprimer le monde réel à partir d'un langage qui parfois se retrouve devant l'indicible, l'innommable. Loin de l'« *écriture-témoignage* »¹, portée, comme l'a dit

¹Farida Boualit, *La littérature algérienne des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*, in : Charles Bonn – Farida Boualit (éds), *Paysages littéraires algériens des années 90. Témoigner d'une tragédie ? Paris 1999*, p. 38.

Charles Bonn, par l'actualité. Le style de *À L'ombre de soi* est tout a fait singulier, différent de ce discours-témoignage de cette génération de jeunes écrivains qui veulent « témoigner d'une tragédie »¹.

« *À L'ombre de soi n'est absolument pas un livre sur l'Algérie et surtout pas sur son actualité tragique.* »²

Vu cette différence dans l'écriture et dans l'appréhension du réel, le roman de Karim Sarroub saisit le monde à partir d'un langage de l'absurde. Nos interrogations, dans notre travail, vont dans ce sens : comment *À L'ombre de soi* manifeste-il l'absurde ? Quels sont les procédés narratifs employés pour le faire apparaître ? Le langage est-il le lieu privilégié, par l'auteur, pour traduire l'absurde ? Comment *À L'ombre de soi* se lit-il comme l'expression d'un mal-être et un mal de vivre ? Quel est le rapport du héros à sa société ? Comment pense-t-il l'existence, la liberté ? Qu'exprime le silence dans le roman ? L'errance signifie-t-elle l'absence de lieu et de sens ? Ce sont là, entre autres, les questions auxquelles ce travail tentera de répondre.

¹ Ibid., p. 38.

² Valérie Bénard, *A L'ombre de soi, de Karim Sarroub*. (Article disponible sur : [http:// : www.limag. FR.](http://www.limag.fr))

Chapitre II

A la conquête du mot et du monde

1/Analyse du titre :

La publication de *Palimpseste* (1981) était une véritable encyclopédie pour la critique littéraire et linguistique. Ce livre propose une réflexion des relations qu'un texte avec la notion même de textualité. Pour analyser une multitude d'œuvres, Gérard Genette a usé d'une série de concepts techniques : intertextualité, métatextualité, hypertextualité et paratextualité (paratexte). Ce dernier a acquis sur le champ littéraire une importance capitale. Au plan étymologique, elle est composée du préfixe « *para* » signifiant à côté, et « *texte* » mot français qui vient du latin « *textus* ».

Philippe Lane dans son ouvrage *La périphérie du texte* donne une définition du mot paratexte qui n'est pour lui qu'un

« Ensemble de productions discursives qui accompagnent le texte ou le livre »¹

Quant au paratexte de G. Genette, il le définit comme l'ensemble des éléments entourant un texte et qui fournissent une série d'informations. Pour la narratologie de Genette, il « *n'est qu'auxiliaire, qu'un accessoire du texte. Et si le texte sans son paratexte est parfois comme un éléphant sans cornac, puissance infirme, le paratexte sans son texte est un cornac sans éléphant, parade inepte.* »²

Si on se réfère aux deux citations ci-dessus, le paratexte se définit comme un ensemble d'éléments discursifs qui englobent le texte dans l'espace du volume même. Le texte, pour G. Genette, commence à partir de la première de couverture et ses constituants dont le nom de l'auteur, le nom de l'éditeur, le titre, y compris la préface, l'incipit, l'exipit, la dédicace, l'épigraphe ainsi que la quatrième de couverture. Tous ses éléments discursifs véhiculent et portent des messages qui ont pour fonction non seulement de communiquer au lecteur une information mais aussi d'orienter ses lectures et de le persuader. Le paratexte joue donc un rôle incontestable, déterminant dans cette entreprise de séduction.

L'étude du paratexte dans *À l'ombre de soi* nous permettra de mieux saisir le roman autrement dit de nous accorder l'opportunité de repérer le sujet de l'ouvrage et de cerner éventuellement l'enjeu réel du texte.

¹ Philippe Lane. *La périphérie du texte*, Paris. Nathan, 1987, p.20

² Gérard Genette, *Seuils*, éditions du Seuil, coll. « poétique », Paris, 1987, p.376.

Nous focalisons, à présent, notre analyse sur le titre qui est un élément du péritexte auctorial. Comme le signale Pierre Macherey, faire une analyse d'un texte c'est

« commencer par où l'œuvre commence, par le point de départ qu'elle se donne, son projet ou encore ses intentions lisibles sur tout son long comme un programme, c'est ce qu'on appelle son titre. »¹

La pragmatique² a joué un rôle exceptionnel dans le champ littéraire, elle a permis d'accroître l'intérêt pour le discours d'accompagnement qui est un pourvoyeur de signes « codés ». Ces éléments hétérogènes à « l'aspect essentiellement spatial et matériel » contribuent à annoncer un ensemble d'informations qui peuvent aider le lecteur dans son acte de lecture.

L'intérêt que nous affichons pour la pragmatique est dû à l'importance que nous attribuons au titre de notre corpus. Nous savons que le titre est l'objet d'étude de la titrologie, une discipline récente ayant bénéficié dans l'approche des œuvres littéraires d'une importance capitale.

Comme l'incipit romanesque, le titre suscite depuis le XIXe siècle un intérêt pour l'éditeur, l'auteur et le typographe. Il est stimulation, excitation et début d'assouvissement de la curiosité du lecteur. Le titre assure les mêmes fonctions que le texte publicitaire, c'est un micro -texte qui se suffit à lui-même, générateur de son propre code. Il est conçu de manière à agir sur un lecteur potentiel.

Le titre est en étroite complémentarité avec le texte qu'il annonce. En fait, le titre annonce, le texte explique et ce dernier va même parfois jusqu'à reproduire fidèlement son titre.

Dans le cas de *À l'ombre de soi*, le texte développe tout un champ sémantique qui renvoie à l'ombre et aussi à un personnage qui n'arrive pas à s'extérioriser. Pour G. Genette, le titre n'est que le résumé du roman :

« Le roman traduit le titre, le sature, le décode et l'efface ou il réinscrit dans la pluralité d'un texte et brouille le code publicitaire en accentuant la fonction poétique latente du titre,

¹Pierre Macherey, *Pour une production littéraire*, Maspero. Paris, 1970. p. 189.

²**Note** ; « je m'apprête aujourd'hui à aborder un autre mode de transcendance qui est la présence fort active autour du texte : titre, sous-titres...qui sont... le versant éditorial et pragmatique de l'œuvre littéraire et le lieu privilégié de l'œuvre de son rapport au public et par lui, au monde. ». G.Genette, cité par C. Achour et Amina Bekkat, in *Convergences critiques*. Editions du Tell, Blida, 2002, p.28

l'énoncé en foyer de connotations(...) le titre résume et assume le roman et en oriente la lecture. »¹

Selon Gérard Genette, le titre constitue un seuil entre l'auteur et le lecteur, il joue donc un rôle essentiel et englobe plusieurs fonctions

« - Une fonction « apéritive » : le titre doit appâter, éveiller l'intérêt.

-Une fonction abrégative : le titre doit résumer, annoncer le contenu sans le dévoiler totalement.

-Une fonction distinctive : le titre singularise le texte qu'il annonce, le distingue de la série générique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit. »²

Nous verrons à partir de notre analyse le rapport qu'entretient le titre de notre corpus avec le reste de l'œuvre. Le titre *À L'ombre de soi* est riche en connotations ce qui rend sa lecture un peu ambiguë. Il faudrait alors nous interroger sur son sens multiple pour déterminer ce qui est en relation avec le roman.

Dans le schéma de la communication de Jakobson, le titre est considéré comme un message verbal remplissant plusieurs fonctions parmi lesquelles :

- la fonction référentielle : il doit informer.

-la fonction conative : il doit impliquer.

-la fonction poétique : le rôle du titre est de captiver, de passionner et de susciter de l'admiration et transformer le signe en valeur.

Le titre *À L'ombre de soi* a une portée poétique, il est composé de deux termes qui renvoient à ce qui est abstrait et qui font partie de la sphère de l'invisible. Le premier nom du titre « ombre » prévoit une présence insaisissable et obsédante. L'ombre recouvre plusieurs connotations parfois différentes selon d'ailleurs les cultures et les moeurs des sociétés. Elle symbolise la partie inconnue, cachée de notre personnalité. Elle est cette présence furtive, errante, anonyme qui obsède. Dans de nombreuses légendes, le passage vers l'inconnu, le mystérieux est porte d'ombre. Elle est même considérée comme la contrée de la mort. C'est un double du corps qui s'attache fidèlement à nos pas. Pour la connaissance symbolique, l'ombre est perçue comme un « trou » dans la continuité habituelle du temps. Elle marque une interruption temporelle.

¹Claude Duchet, cité par C. Achour et Amina Bekkat, in *Convergences critiques*. Editions du Tell, Blida, 2002,

² Léo H. Hoek. La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle. Paris ; Mouton, 1981. Cité par J. P. Goldenstein in *Entrées en littérature*, Paris. Hachette, 1990, p.68.

Dans le roman *À L'ombre de soi*, on trouve tout un champs sémantique et lexical qui se rapportent à l'ombre : « noir, sombre, obscur, gris, froid... ». Et déjà dès l'incipit, le texte nous renvoie à la sortie du héros de la prison, et bien que cette dernière est le symbole de l'ombre et du silence. On peut parler dans ce cas du *titre comme incipit romanesque* que Claude Duchet définit ainsi :

« Un élément du texte qui anticipe et mémorise à la fois. Présent au début et au cours du récit qu'il inaugure, il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture. Métonymie ou métaphore du texte, selon qu'il actualise un élément de la diégèse ou présente du roman un équivalent symbolique, il est sens en suspens dans l'ambiguïté des deux autres fonctions (...) référentielles et poétiques »¹

Dès le premier paragraphe du roman, le temps est évoqué par Zoheir. Ce personnage dont l'ombre se lie fidèlement à ses pas constate que le temps n'avance pas assez, ne se manifeste pas, et qu'il est même défectueux. Plusieurs expressions renvoient au soupçon que le héros avait de la linéarité du temps et de son avancement tels que : « (...) *il s'avavançait moins vite qu'elles (les aiguilles) n'auraient dû le faire* »² ou « *J'ai conclu, furieusement, qu'elle (la pendule) était défectueuse et j'ai cessé de l'observer* »³

L'ombre symbolise aussi le temps latent :

« Symbolisant la latence, l'ombre sera perçue comme un « trou » dans le continu habituel du temps. Elle marque une suspension temporelle d'où peut surgir pour engloutir le sujet. »⁴

Le deuxième mot qui retient notre attention est le terme « *soi* ». En fait, le titre du roman lui-même nous ramène à la sphère intérieure de l'être humain.

Le *soi* est définit en psychologie comme :

« Un ensemble des idées, des sentiments et des attitudes que les gens ont par rapport à eux-mêmes. »⁵

Autrement dit, il englobe toutes les idées, les perceptions et les valeurs que caractérisent le pronom « *je* ». Cette perception de *soi*, à son tour, influence à la fois la perception que la personne a du monde et de sa conduite.

¹ Claude Duchet, cité par C. Achour et Amina Bekkat, in *Convergences critiques*. Editions du Tell, Blida, 2002, pp. 73-74.

² Karim Sarroub, *À L'ombre de soi*. Mercure, Paris, 1998. p.13

³ Ibid, p.13

⁴ Encyclopédie Universalis, France SA, 1996. p. 2633

⁵ Ernest R. Higlard, Rita L. Atkinson et Richard C. Atkinson. *Introduction à la psychanalyse*. Editions Etudes Vivantes, Montréal, 1980.p.692

L'alliance des deux mots « ombre » et « soi » est très significative et nous interroge sur des questions telles que : le soi est-il prisonnier de son ombre ? L'ombre traduit-elle la méconnaissance que le sujet a de lui-même et du monde ? L'ombre signifie-t-elle l'absurde condition de l'homme incapable de se saisir ? Le monde est-il ombre ?

Le titre de notre corpus a une connotation mythique. Il renvoie au mythe de l'homme de la caverne. En fait, l'ombre est présente dans ce mythe comme un mur qui bloque toute avance, tout progrès d'un héros qu'on emprisonne dans un dédale. Le personnage du roman *À l'ombre de soi* vit cette entrave, cette difficulté à percer son soi, à découvrir le pôle obscur, caché, inconscient de sa personnalité comme il est aussi face à l'ombre du monde, à son absurdité, ainsi que devant l'ombre du langage et face à un échec d'appréhender l'univers. Libéré de la prison de Maubeuge, Zoheir doit « apprendre » tel le captif de Platon quand il s'est arraché de la caverne. Mais son apprentissage demeure limité. Déçu par ce monde artificiel fait de réalité qu'il ne connaissait pas, pour elle-même, il ne perçoit que l'apparence, l'ombre et l'écho.

Pour Platon, la condition humaine est semblable à la condition des prisonniers de la caverne. Pourquoi donc la caverne et pas le grand jour ?

Selon Platon la condition de l'homme est d'abord celle de l'ignorance et l'ignorance est manque de clarté, manque de lumière de la connaissance. L'ombre chez Platon va avec l'ignorance. La caverne symbolise la vie renfermée, obscure qui n'a ni la lumière ni la liberté du grand jour. Le héros de Karim Sarroub baigne dans cette atmosphère de l'ignorance qui est illustrée par l'expression récurrente « *je ne sais pas* » qu'on retrouve tout au long du récit. Le manque de lumière dans le récit fait de l'ombre le règne qui se lie au personnage ainsi qu'à l'univers dont il s'imprègne.

Le titre de Karim Sarroub dénote un personnage qui est à la quête de son véritable Moi.

A la suite de l'étude proposée par G. Genette sur les titres dans *Seuils*, nous pouvons parler dans le cas de notre corpus, du titre « thématique ». G. Genette considère qu'un titre est thématique par la place qu'occupe le thème en question dans l'œuvre :

« Je qualifierai pourtant sur tous les titres ainsi évoqués de thématique, par une synecdoque généralisante qui sera, si l'on veut, un hommage à l'importance du thème dans le contenu d'une œuvre qu'elle soit d'ordre narratif, dramatique ou discursif. De ce point de vue, sans

doute, tout ce qui dans le « contenu », n'est pas le thème, ou l'un des thèmes, est en relation empirique ou symbolique avec lui ou avec eux. »¹

2/ Le héros problématique

La notion du genre a alimenté toutes sortes de théories de l'antiquité à nos jours. Selon W.Kayser, il demeure « *le problème le plus ancien de la théorie littéraire* »². On assiste au XXe siècle à un refus des genres, d'abord hérité des romantiques allemands et français dont Schlegel et Victor Hugo. Ce refus devenu dogme en résulte ce que J. Paulhan appelle une « *terreur littéraire* ». L'œuvre réussie au vingtième siècle, jugement hérité de l'école romantique, est celle qui s'abstient du conformisme, du dictat des conventions, qui bouscule les catégories et s'installe sur la ligne faite de l'originalité. Le roman comme genre littéraire a subi différentes transformations allant de sa structure à son contenu. Le personnage comme étant une donnée essentielle dans l'élaboration du récit, qui « *reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée* »³, devient la cible privilégiée dans les approches littéraires contemporaines.

L'histoire du roman moderne est celle de la disparition, de l'effacement du personnage classique ; non celui du dix-septième siècle, mais celui du XIXe siècle prôné par Balzac, Dickens, Zola, Tolstoï et d'autres. On assiste à une dépossession et à un dénuement des ornements dont le roman classique a coutume de revêtir ses personnages. Le personnage du roman moderne est dépourvu d'apparence physique et de profondeur psychologique. C'est un être passif, insaisissable, banal presque anonyme, il nous donne plus directement accès à sa conscience c'est tout le contraire du personnage traditionnel où tout le récit est mobilisé pour éclairer le personnage, lui donner le maximum de relief.

Nous avons constaté que le personnage de *À L'ombre de soi* pose problème dans la mesure où il est insaisissable. Dépourvu de caractères et d'attributs physiques, il est présenté en opposition aux autres personnages. Nous verrons que le portrait de chaque personnage est dressé sur le thème de l'opposition. Le héros de *À L'ombre de*

¹Gerard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 78.

²Cité par Dominique Combe. *Modernité et refus des genres*, in « *L'éclatement des genres au xx siècle* ». Paris, presses de la Sorbonne nouvelle, p.49

³ Ph.Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, In Poétique du récit. Paris. Seuils, p.129.

soi est un être passif, indifférent, plongé dans son intériorité, son état demeure en quelque sorte statique, sa condition reste figée ; il est présenté comme un personnage qui n'évolue pas au fil du temps.

Eu égard à cela, le héros de Karim Sarroub ne peut se réduire à la définition de Philippe Hamon qui le considère comme un morphème vide à l'origine, une sorte de « blanc » sémantique qui, à la fin du roman, accumule des significations, des informations dont il aura été le support et l'agent¹. Par contre, le personnage de *À L'ombre de soi* a des points communs avec ceux exprimées dans la théorie du nouveau roman.

En fait, A-R-Grillet définit le personnage moderne en procédant à une comparaison avec le roman de type balzacien. Ce théoricien du nouveau roman explique qu'une grande différence distingue le premier du second : tandis que le personnage traditionnel, à titre d'exemple, est unique ; possédant un nom de famille, un prénom, des parents, une profession, une hérédité. Celui du roman moderne en est dépossédé, présenté dans une individualité floue voire anonyme. Son expérience demeure limitée, incertaine.

La description physique de Zoheir est absente, laissant une grande marge à l'imagination du lecteur. Par contre d'autres personnages secondaires tels que Anne, Lily, Georges, Laure sont décrits d'une manière fragmentaire autrement dit le lecteur doit s'efforcer de cueillir ça et là dans les textes des fragments de traits physiques des personnages en question.

Dans ce présent travail, nous nous proposons d'étudier le système des personnages. Le concept de « système » tiré du *Personnel du roman* de Philippe Hamon signifie :

« Un faisceau de relations de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnement (sa distribution) qu'il [le personnage principal] contracte [...] avec les autres personnages d'éléments de l'œuvre. »²

En suivant les principes de l'étude sémiologique, notre analyse sera élaborée à partir des données fournies par le texte. Nous délaissions l'étude onomastique des noms, vu que Karim Sarroub n'a manifesté aucun intérêt pour le choix des noms³.

¹ Ph.Hamon, « Statut sémiologique du personnage » in Poétique du récit. Paris. Seuil, p.129

² Ibid, p.125

³ Propos recueillis dans l'article de Valérie Bénard, « À L'ombre de soi », http://www.limag.refer.org/copie_de_Forum_production/00000030.htm

Le portrait de Anne est décrit en opposition avec celui de Zoheir. Leurs différences se trouvent dans le mode de distribution : l'absence de traits physiques de Zoheir alors que ceux de Anne sont décrits avec plus de détails. La description physique de Anne reflète sa « valeur » dans le texte. Son portrait physique (les yeux, le sourire, le visage, la peau, les cheveux...) détaillés dans la deuxième et troisième parties indique son statut de personnage secondaire le plus important. La dissemblance entre Zoheir et Anne ne s'arrête pas là : Zoheir est un personnage réservé alors que Anne est sociable, lui est presque muet, elle est loquace, Zoheir ne conçoit pas un devenir, Anne se projette et pense écrire une histoire d'amour. La configuration de l'opposition s'intensifie au niveau de la filiation, Zoheir est presque sans famille (à part son oncle dont on ne sait rien) tandis que Anne, sa compagne, est décrite dans un environnement familial chaleureux, convivial où elle est chérie par tout le monde. Zoheir est sans emploi, Anne est présentée comme étudiante. Zoheir fuit son visage, il lui inspire le dégoût ; Anne est belle et désirable. Zoheir est accompagné de l'ombre et du silence alors que sa compagne s'enveloppe de couleurs, de lumière et de bruit. La dissemblance s'approfondit avec d'autres personnages notamment au « niveau linguistique » tels que Laure, présentée comme la personne la plus volubile dans le récit.

Si on s'appuie sur la définition du « héros » de Philippe Hamon, il est difficile pour nous de parler d'un héros dans le cas de notre corpus. Selon P. Hamon, le héros est reconnaissable par le biais des éléments suivants : le héros est un personnage médiateur (il résout les contradictions), il est constitué par un réel glorifié, reçoit des informations (un savoir), réceptionne des adjuvants (un pouvoir), participe à un contrat initial (un vouloir) qui le pose en relation avec l'objet d'un désir et qui a sa solution à la fin du récit, et enfin il liquide un manque initial.

Tous ces attributs disqualifient le personnage principal de Karim Sarroub. Zoheir ne résout pas les contradictions puisqu' il est lui-même contradictoire. Quant au vouloir et au savoir du héros, nous procéderons suivant l'analyse sémiotique de Greimas. Ce dernier définit un rôle actantiel par :

- sa position à l'intérieur du parcours narratif,
- et son investissement modal.

Il se trouve que cette dernière composante a une grande importance dans le texte surtout à travers la modalité du vouloir.

Pour Philippe Hamon, **le vouloir**

« transforme n'importe quel acteur, à n'importe quel moment du récit en sujet virtuel doté d'un programme local ou global et en relation déjà finalisée avec un objet auquel il attribue une valeur positive (il désire l'obtenir), soit négative (il désire l'éviter) »¹

Dès les premiers chapitres de *A L'ombre de soi*, le lecteur se trouve désorienté en constatant que le héros n'a pas de programme et encore moins un idéal, c'est un être qui déambule dans les rues sans aucun appui quelconque, ni but. Zoheir est un personnage qui ne se projette pas dans l'avenir.

Laure interroge Zoheir sur son vouloir (ses projets) :

« -je voudrais te demander quelque chose Zoheir. Toi, est-ce que tu sais, toi, ce que tu veux ?

La question...pour un peu, j'aurais ri de confusion. Si je savais ce que je voulais...j'ai envie de lui avouer que je n'avais aucun autre but dans la vie, aucun, que celui de tuer le temps.

Comme tout le monde, comme elle, par exemple. »²

Zoheir s'abstient d'avoir un but, une ligne sur laquelle il pourrait instaurer un programme. Il refuse de croire être capable de triompher de son destin écrasant, c'est un homme qui vit courageusement son quotidien, sans référence à un au-delà meilleur, à un au-delà qui interviendrait dans sa vie. Son renoncement à tout projet illustre sa négation de l'existence, d'un « programme » et donc d'un vouloir. Pour Zoheir, demain, sous toutes ses formes (au-delà, espoir, projets, avenir,...) n'existe pas. L'exemple ci-dessus démontre que le personnage principal ne cherche pas à être prisonnier de quelconque avenir.

Pour qu'il y ait volonté, il faut un contenu et un but. Zoheir est dans l'incapacité à se projeter donc dans l'impossibilité d'un vouloir.

En tant que l'une des caractéristiques du personnage, la modalité volutive se trouve fortement perturbée ce qui rend l'interprétation du lecteur difficile (il se trouve dans le désarroi).

Le savoir :

Il s'agit de s'intéresser à tout ce qui renvoie au « savoir » du héros, qui est parfois touché par la contradiction, cette contradiction se répercute sur

¹HAMON, Philippe. *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève: Droz, 1983. p 236

²Karim Sarroub. *A L'ombre de soi*. Mercure, 1998. p. 118

l'interprétation qui se trouve prise au piège de l'affirmation d'une chose et de la nier peu après.

L'incipit commence par l'incertitude du personnage à délimiter le temps. Il révèle par là son impuissance à s'imprégner du temps des horloges. Et cette problématique du temps reviendra dans la dernière partie où le héros la compare à Dieu, une espèce d'existence, qui est insaisissable, infinie et qu'on ne connaît pas réellement.

Le personnage Zoheir est un être qui ne connaît pas les jeux de société :

« Je ne lui ai pas dit non, mais je lui ai révélé que je ne savais pas jouer. Ce qui était vrai »¹

Et qu'il est loin d'avoir une notion de la musique :

« Je sais que je suis un analphabète en musique, mais on s'entend très bien, la musique et moi. »²

Zoheir semble absent à lui-même. Il ne sait pas ce qu'il fait :

« - qu'est-ce que tu fais ?

Je voudrais lui dire que je le demandais moi-même. »³

Le lecteur remarque bien que dans le roman le « non-savoir » s'ajoute au « non-vouloir » étudié plus haut. Dans *À l'ombre de soi*, l'évolution du personnage ne correspond pas à ceux rencontrés dans les romans dits classiques où le héros est comme Dieu, omniscient et omnipotent. Ce « non-savoir » se prolonge tout au long du récit.

Zoheir, déconcerté, ne sait pas vers où il va se diriger :

« Je ne savais pas où aller »⁴

Le « non-savoir » qui retient notre attention est celui du langage. En fait, tout le roman se déroule sur cette problématique de la mise en mots de nos perceptions et de nos pensées. Zoheir affirme son

« (...) ignorance du langage et du monde »⁵

Le non-savoir est matérialisé dans le roman par la négation qui accompagne le verbe « savoir » : je ne sais pas.

A la fin du roman, le non-savoir se concrétise par un geste fatal que le héros ne comprend pas. Le roman se clôture par un non-savoir final :

« (...) puis...puis je ne sais plus. »

¹ Ibid, p.24

² Ibid, p.25

³ Ibid, p.28

⁴ Ibid, P.82

⁵ Ibid.,P.184

Dans ce roman, le lecteur se trouve déconcerté, perdu devant un personnage qui ne se définit pas et qui ne se fait pas comprendre. Il n'est pas rare qu'il soit présenté comme étant dans le non- savoir et cela par rapport à d'autres personnages telle que Anne. Cette dernière remarque le non- savoir répété de Zoheir

« *‘Je ne sais pas, je ne sais pas’ : tu ne sais jamais rien* ». ¹

A partir de cette analyse, nous pouvons déduire que le personnage ne présente aucun savoir- faire ni aucun pouvoir-faire : il n'a aucune foi, ne croit à aucune valeur, ni à aucune différence qualitative. Un tel personnage sera incapable d'agir, de réaliser un programme quelconque.

Zoheir ne peut être un actant puisque l'actant détient un programme narratif cohérent c'est en cela que le personnage devient problématique.

A/ Zoheir, un personnage-observateur :

Pour commencer, nous proposons cet exemple dans l'incipit : pour V. Jouve :

« *Les personnages focalisateurs sont ceux qui attirent notre attention sur un objet, un événement ou un autre personnage à travers leurs propres regards.* » ²

Et le fait que Zoheir soit sélectionné pour attirer l'attention du lecteur sur un focalisé quelle que soit sa nature, crée ce que V.Jouve appelle une « identification » du lecteur au personnage.

Le lecteur se rendra compte que le héros de Karim Sarroub est doté d'un grand sens d'observation. Le premier texte du roman centre son intérêt sur le temps et cela par la voie du regard de Zoheir :

« *Je regardais l'heure passer (...) puisque les aiguilles changeaient de position. Pourtant en les fixant ainsi, il m'a semblé qu'elles avançaient moins vite (...). Alors comme il n'y avait pas d'aiguille des secondes je me suis mis à surveiller celle des minutes pendant un bon moment. Et je me suis aperçu que j'arrivais presque à la suivre, à force d'attention. (...) j'ai conclu, furieusement, qu'elle était défectueuse et j'ai cessé de l'observer.* » ³ [Nous soulignons]

Ce que nous notons d'abord, dans cet exemple, c'est que le sens de l'observation de Zoheir est très développé, et que son attention sur les choses passe par une sorte de gradation : de l'élément le plus grand au plus petit.

¹ Ibid., p.107

² JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France. 1992, p. 127

³ Karim Sarroub. *A L'ombre de soi*. Mercure, 1998. p.11

La pendule → les aiguilles des secondes → les aiguilles des minutes

Le personnage n'observe pas uniquement ce qui est près de lui mais il a aussi une vision qui se projette loin, qui distingue les choses les plus éloignées :

« J'ai scruté plus loin. En face à l'entrée du parking, il y avait une cabine téléphonique. Une seule. Plus bas et plus loin encore, je voyais une grande route en spirale qui s'enfonçait, vers d'autres frontières, et, bien au-delà, toute une rangée de maisons et de constructions aussi difformes et lugubres les unes que les autres. »¹ [Nous soulignons]

Ou encore :

« De loin, j'ai lu « librairie ». Puis en dessous avec d'autres caractères moins lisibles, mais plus expressifs, comme si on les avait écrits à la main : « Prêt à penser. Culture française. »² [Nous soulignons]

Ce qui suggère encore que Zoheir est doté d'un grand sens de l'observation c'est sa vitesse dans la vision d'ensemble qui témoigne d'un sens visuel aigu. Il voit tout rapidement même si les focalisés sont distincts. Tout s'offrait avec générosité à son regard c'est comme un nouveau-né auquel le monde se donne gratuitement :

« Je m'arrêtais pour scruter l'intérieur [une taverne] (...). Je regardais avec avidité les clients, les machines, les boissons. Mes yeux allaient des uns au autres avec une rapidité animale et détaillaient tout ce qu'ils rencontraient avec une sollicitude profonde et appliquée. »³

Ce qui est important à relever, après avoir étudié ces exemples, c'est que tout ce qui est observé par Zoheir, est examiné avec application de façon qu'aucun objet, ou personnage ne soit oublié. Les éléments focalisés sont en fait des indices destinés aux lecteurs dans son interprétation que le personnage principal est un être dont le regard examine et inspecte tout ce qui passe par ses yeux (et cela quelle que soit la nature du focalisé : un homme, un animal, les tables).

Notre objectif dans cette analyse est aussi de démontrer que le regard définit Zoheir et qu'il constitue l'un des indices pour « saisir » ce personnage.

Il y a une autre manière de suggérer l'importance du regard pour Zoheir, c'est quand il regarde regarder comme dans l'exemple qui suit :

« Elle a regardé le panneau d'affichage (...). En fixant les horaires, elle m'annonce l'air soudain sombre. »⁴

Quelques lignes après :

¹ Ibid. p. 13

² Ibid. p. 79

³ Ibid. p. 14

⁴ ibid. p.52

« Elle a continué à regarder devant elle, sans bouger, les bras ballants et le visage défait. »¹

Le lecteur ne manque pas de relever (encore pour démontrer que le regard est capital pour le héros) que les yeux des autres personnages sont les premiers éléments, les premiers traits à être vus par Zoheir. C'est le cas précisément de la rencontre du héros avec Anne où il constate, à la première vue, ses pleurs (donc les yeux).

Quelques lignes après avec Laure (la mère de Anne) :

« J'ai aussitôt été frappé par ses yeux, qui avaient chacun une couleur différente »²

Le regard reste le sens qui permet l'observation, le décryptage du monde, il peut véhiculer un sens et communiquer un message. Libéré de la prison de Maubeuge, Zoheir a comme un sentiment de revivre, d'embrasser le monde par ses perceptions. Tout le roman de Karim Sarroub témoigne de cette intensité, cette curiosité du regard à découvrir, à comprendre. Le roman rassemble tout un ensemble de verbes, d'expressions qui renvoient au regard (fouiller, scruter, regarder, entr'apercevoir, apercevoir, surveiller, guetter, espionner, chercher du regard, ...).

L'acte de regarder demeure son seul moyen de contact avec le monde, Zoheir est présenté comme un être qui se limite à ses perceptions. Sa présence au sein de la société se restreint à « *Observer. Point.* »³. Lily, son ancienne compagne témoigne :

« Me regarde pas comme ça ! Tu ne sais que ça »⁴

Michel Foucault, dans sa réflexion sur les rapports entre *représenter, nommer, désigner et écrire*, définit l'acte d'observer :

« *Observer, c'est donc de se contenter de voir.* »⁵

Dans *À l'ombre de soi*, le héros ne fait que regarder autour de lui, observer le mouvements des passants. Ce regard où sort un réel malaise est en fait un sérieux handicap de se reconnaître dans sa nouvelle société. Cette dernière le fait douter de sa véritable existence et de la véracité de sa libération. Nous savons bien que regarder ne peut être à lui seul capable d'intégrer l'univers social, d'être en interaction avec lui.

¹ Ibid, p. 52

² Ibid, p. 48

³ Ibid, p. 70

⁴ Ibid, p. 161

⁵ Hamon, Philippe. *La description littéraire : anthologie de textes théoriques et critique*. Editions Marcula, paris 1991. p.254.

A la lumière des exemples ci-dessus, nous pouvons déduire que nous sommes en présence d'un personnage vivant à l'écart de sa société, vivant uniquement par son regard ce qui fait de lui un héros marginal.

B/ Le héros marginal :

L'image de la marginalité du personnage est traditionnelle dans la littérature algérienne d'expression française. Elle enveloppe des signes particuliers chez le personnage- héros. La marginalisation renvoie à la privation, à la déchéance de tout ce que peut constituer le fondement et le bien-être de l'être humain. Les romans maghrébins qui s'enracinent dans cette réalité contemporaine développent plus d'une fois la marginalisation comme thème, le marginal comme héros. Ce dernier, devenu un sujet répétitif, affirme la déchirure, l'exil, la solitude de l'individu du temps moderne.

D'autres catégories de personnages s'inscrivent dans le sillage de la marginalisation. Ils ont une fonctionnalité et une spécification qui leur sont propres : le mendiant, le fou, la prostituée et d'autres. Les personnages en question ne sont pas uniquement des individus, mais ils représentent aussi un statut social déterminé non par des traits intrinsèques, mais par un environnement social.

Comment se présente la marginalisation dans notre corpus ? Quels sont les sèmes qui la constituent ?

Avant de répondre à ces questions, nous proposons la définition du marginal et sa place prépondérante dans les textes des écrivains maghrébins d'expression française :

« Figure emblématique, quasi mythique, le marginal hante la littérature maghrébine. De par son statut particulier dans le récit, il est à la fois protagoniste et antagoniste (...).ce personnage étrange et fabuleux, investi de multiples fonctions, reste le même. (...). Dans le roman, au gré des situations, il est l'idiot, le fou, le bouffon, le bâtard, le marginal, le sorcier, le derviche, l'aède, le meddeh, le goual, le magicien, le taleb, le maître, le prédicateur, le gnome, le djeha, les lascars. Toutes les djemaas du village ont leur fou. Personnage au statut romanesque particulier, situé dans la marge, il est celui qui transgresse la norme et devient le point focal du roman. »¹

¹ B.N.Ouhili – Ghassoul, *Écriture et maghrébinité dans le texte maghrébin*, C. R. A. S. C. bilan final de recherche, sept 1998, p.10.

Le marginal dans *À L'ombre de soi* est un ancien prisonnier. A la sortie de la prison, Zoheir n'avait en poche qu'une lettre de Georges. Le milieu carcéral où il était détenu a détruit toute forme de reconstruction de sa personnalité. Dépourvu de projets, insoucieux de l'avenir, le personnage mis en scène vit au bord de la société, n'ayant aucun repère, il vit des moments cruciaux au cours desquels il éprouve la fragilité, la précarité et la contingence de son être, mieux vaut dire l'être tout court. *À L'ombre de soi* illustre la thématique de la solitude inhérente à l'existence en marge. Zoheir est un personnage sans valeur sociale, il est solitaire et passif. Karim Sarroub n'analyse pas la solitude, il la présente immédiatement sous forme d'images sensorielles périphériques d'ordre à la fois tactile et cénesthésique : image de pesanteur, d'étouffement, de mutisme, d'errance, de claustrophobie. La solitude est en effet une des caractéristiques les plus marquantes du héros de Karim Sarroub. Il ne communique pas, il éprouve des difficultés à sortir de lui-même et d'aller vers les autres. La solitude de Zoheir est devenue une prison, un mur dans lequel il se fracasse à chaque fois qu'il tente de le briser, de sortir.

La solitude apparaît dans ce roman comme le résultat de l'incapacité du personnage à communiquer. Zoheir est présenté comme un personnage asocial, libre d'attache avec les siens, il se « sent complètement libre » mais sa liberté n'est que solitude, génératrice d'ennui et d'apesanteur.

Le récit de K. Sarroub donne lieu à un être désaffilié, sans famille à part un oncle qui vit à Paris. Son oncle reste anonyme, inexistant dans le récit, ce qui rend le héros totalement dépourvu d'attaches. A l'hôpital, l'infirmière a prévenu Zoheir de la venue de sa famille ; ce qui l'a étonné :

« Elle m'appris ensuite qu'on avait prévenu ma famille et qu'ils n'allaient pas tarder à venir. Ma famille ? »¹

La solitude apparaît comme cause de souffrance, le mot « seul » revient plus d'une fois dans le roman. Sa récurrence renvoie à son état. Zoheir observe la solidarité des autres, leur dynamisme et leurs contacts, il éprouve par là sa différence, sa solitude à travers ses observations :

« Elle n'était pas seule »²

« J'avais remarqué, en même temps, qu'il n'était pas seul. »³

¹ Karim Sarroub. *A L'ombre de soi*. Mercure, 1998. p.148

² Ibid, p. 19

³ Ibid, p. 19

« Elle n'était pas seule »¹

« Cette femme n'était pas seule »²

Le héros semble proche des déclassés, des solitaires et des inadaptés :

« Ce qui est étrange ? Eh bien, c'est le fait que vous soyez là-bas, seule, et moi ici. Alors que l'on devait être ensemble, comme ça. Si. »³

Le héros marginal vit son abandon, son isolement comme un destin, une fatalité. Sa solitude est existentielle puisque son contact avec les autres ne résout pas ses interrogations. La marginalisation est productrice d'ennui, de nausée et de vertige. Le marginal ne souffre pas uniquement de sa solitude morale mais aussi physique. La précarité du héros marginal renvoie à l'image d'une fatalité monotone et désolante où tout recours à un changement s'avère vain. Le marginal de Karim Sarroub est un frêle existant perdu dans l'océan où la menace et l'insécurité sont quotidiennes. La solitude donne au héros d'*A l'ombre de soi* un sentiment très vif de son existence individuelle :

« Je ne savais pas où aller. Mais je n'avais aucun doute, mais alors aucun, quant à ma présence sur ce pont. »⁴

La solitude rend Zoheir attentif à lui-même et indifférent aux autres. A partir de ces exemples, nous pouvons conclure que la solitude et la réclusion sont constitutives de l'univers imaginaire présidant à l'œuvre dans la mesure où le personnage Zoheir vit une liberté qui n'est en réalité qu'illusion, tromperie et mirage qui le conduira à se plonger dans son intériorité. Dans la littérature contemporaine, nombreux sont les critiques qui pensent que la désaffiliation et l'anonymat sont inhérents à ce type de personnage, et que l'époque contemporaine est celle qui se caractérise par le phénomène de l'exclusion :

« Affaibli à plusieurs niveaux, le personnage (moderne) a perdu des caractéristiques physiques aussi bien que des repères sociaux; il est rarement porteur d'un passé et d'une histoire, pas davantage de projets d'avenir repérables. »⁵

Difficile de parler d'un schéma narratif régi sous la capsule de la dégradation puisque le personnage- héros, dans le récit, ne nous présente aucune vie antérieure clarifiée, son passé nous paraît flou ce qui rend le terme de « dégradation » peu aisé à

¹ Ibid, p.129

² Ibid, p.129

³ Ibid, p.134

⁴ Karim Sarroub. *A l'ombre de soi*. Mercure, 1998. p.134.

⁵ J.-P. R. *Personnage (crise du)*. ; p.01», <http://colline.fr/revue/assets/03/fichiers/personnage.pdf>

employer. Autrement dit, nous ne savons rien de lui avant son incarcération pour nous permettre de comparer et de parler ainsi du schéma descendant ou ascendant du personnage.

De façon inattendue, le personnage est incapable de différencier le monde carcéral du monde extérieur. Le héros semble désemparé et les frontières se sont brouillées, il est sans repères et n'est plus en mesure d'orienter le champ où il se trouve ; c'est un être qui ne cherche pas un objet quelconque, il est en « rupture » avec le savoir et le vouloir ce qui le rend perpétuellement errant.

Le héros marginal est un personnage qui souffre de son corps, Zoheir déplore tout au long du roman sa raideur (ankylose, engourdissement, blocage, inerte, impuissance), et dont le signe le plus manifeste est son incapacité à pleurer. En effet, le héros n'est pas uniquement isolé des autres et du monde mais il est aussi en désaccord avec son corps.

Zoheir souffre d'une vulnérabilité physique, d'un corps endurant morsures, infirmités et mal d'être profond ; à cela s'ajoute une communication inauthentique, fondée sur une parole rongée par ses limites. Le héros de Karim Sarroub subit une double affliction et un ennui pathétique et troublant. Tout ce mal l'entraîne à être un désaxé, pour être précis un déplacé dans le monde.

Hypnotisé par un monde qui ne reconnaît plus, Zoheir déclame alors l'équivalence des actes. Le ressort de l'équivalence dans le roman est le résultat d'un sentiment de divorce, de perte d'harmonie avec soi-même et avec la vie, ce qui implique ainsi la disparition de la notion de mesure et de limite : tout est identique, est pareil :

« C'était comment en prison ? M'a demandé Anne.

- je ne sais pas. C'était comme partout, comme nulle part »¹

Les mots et les expressions qui manifestent l'équivalence des actes sont la conséquence de l'inutilité de toute action, de tout engagement, de ne rien prendre au sérieux, d'être soumis à la à la disposition de tout et de rien. Le personnage de Karim Sarroub refuse toutes les illusions qui ont un nom commun : l'espoir. Puisque ce dernier est le contraire de l'absurde :

« Avec toi, j'ai appris que pour ne pas être déçue par les gens, il ne fallait rien attendre d'eux. »²

¹ Karim Sarroub. *A L'ombre de soi*. Mercure, 1998. p.106

² Ibid, p.160

L'espoir est une illusion qui égare l'homme, qui lui fait croire qu'il possède les moyens pour se dégager de l'absurdité de son existence. L'attente des jours meilleurs est génératrice d'angoisse, d'ennui essentiel, Zoheir vit sans espoir et met à distance toute projection futuriste, il refuse de s'allier à l'avenir puisque se projeter c'est ce rapporter sur la page du néant, et de l'illusion.

À *L'ombre de soi* construit tout un vocabulaire de l'indifférence. L'indifférence de Zoheir demande uniquement de réserver à tous les mêmes accueils. Son désintéressement n'enveloppe pas un préjugé ou un cliché. Son indifférence implique de ne pas faire de différence, autrement dit, c'est d'appliquer à tous les mêmes règles sans introduire aucun jugement a priori ni aucune faveur. L'indifférence de Zoheir à l'égard de ce qui l'entoure est l'effet de cette disproportion avec cet élan de l'infini qui se trouve en lui et qu'aucun objet fini n'est capable de le satisfaire, voire de le combler. Dans ce roman, Karim Sarroub met en scène un personnage qui égalise toutes les grandes choses comme les petites. Il ne s'enferme pas, c'est le monde qui se renferme sur lui. L'indifférence du héros de Karim Sarroub est tellement handicapante qu'elle refuse toutes les formes de revendication qui soient contraires à sa pensée « ne rien attendre ». Dans son analyse sur l'indifférence romanesque chez Sartre, Moravia, et Camus, Pierre V. Zima définit l'indifférence :

« *L'indifférence exclut toute solidarité, toute action concertée* »¹

À *L'ombre de soi* témoigne de ce sentiment d'indifférence à partir de ces quelques exemples :

« *Moi, cela m'est égal* »² d'aller boire un verre ou de rester ; « *Moi, cela m'était égal* »³ d'aller passer Noël avec la famille de Anne ; « *Moi, cela m'était égal* »⁴ qu'ils réussissent les livres, qu'ils ratent le reste de leur vie ; « *cela m'était complètement égal* »⁵ de savoir où il est ; « *cela ne m'a fait ni chaud ni froid* »⁶ de savoir qu'elle m'aime ou bien que l'amour ne rend pas les gens amoureux ; « *au fond, cela n'était pas bien grave* »⁷ que le chauffeur se trompe de direction.

¹ Pierre.V. Zima. *L'indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus*. Le Syncope, 1982. p.143

² Karim Sarroub. *À L'ombre de soi*. Mercure, 1998. p.28

³ Ibid, p.47

⁴ Ibid, p.80

⁵ Ibid, p.148

⁶ Ibid, p.163

⁷ Ibid, p.166

Ces formules répétées dans le roman tendent à démontrer la passivité du héros, son absence d'intérêt à tout ce qui peut constituer la valeur d'une vie tels que l'amour et la liberté. Zoheir est un être absurde par son indifférence, par son refus des illusions et des solutions trompeuses. Plusieurs expressions dans le récit renvoient à la récusation de Zoheir de tout choix ce qui nous évoque cette expression d'Albert Camus :

« *L'absurde suppose l'absence de choix.* »¹

Le héros marginal est celui qui baigne dans les champs de l'indécision, de l'incertitude :

« *Je suis resté indécis, ne sachant plus du coup s'il fallait me mettre au lit ou l'attendre* »²

« *Il venait sûrement voir si j'avais décidé. Eh bien, je n'avais pas envie de choisir* »³

Les verbes et les expressions qui suggèrent l'incertitude, l'indécision, l'hésitation accompagnent le héros tout au long du récit tels que ces verbes: se retenir, se garder, faillir...etc. Outre le sentiment de l'incertitude, il y a le sentiment de la peur qu'on retrouve chez le héros marginal. L'insécurité et la peur de l'autre sont perceptibles dans le roman. Nous savons bien que la violence, l'insécurité sont quotidiennes dans le monde carcéral, Zoheir remporte avec lui le sentiment de la peur héritée du climat pénitencier.

La précarité physique, l'errance, l'indifférence, l'ennui, le sentiment de la peur ajoutent à cela l'incapacité du langage chez le héros. Ce dernier est dépossédé de ce qui est le fondement de l'identité, le premier élément de l'être voire son premier « avoir ». Le héros vit une existence sans avoir, sans « être » ; ce qui le met dans la condition d'un être à la personnalité et à l'identité floues, presque anonymes.

Parmi les signes qui démontrent aussi la marginalisation de Zoheir c'est sa fréquentation des lieux connotatifs des personnes vivant à l'écart de la société qui sont : la taverne, le bar, la rue, le pont, la gare. Tous ces lieux cités nous évoquent les personnes de types sans importance sociale tels que les SDF.

¹ Marcel j. Mélançon. *Albert Camus. Analyse de sa pensée*. P.54 tiré des Carnet ii d'Albert Camus, p. 280

² Karim Sarroub. *À L'ombre de soi*. Mercure, 1998. p.111

³ Ibid, P. 131

Zoheir s'étonne, lui qui a perdu la mesure et la notion de la limite et de l'appartenance, de voir Laure lui évoquer par calcul ses « différences » culturelles et sociales avec sa fille Anne :

« Tu n'habites pas à Maubeuge... Et vos habitudes ne sont pas les mêmes. Tu comprends ? »¹

Zoheir est loin de saisir la réflexion de Laure lorsqu'elle lui a parlé sur la différence des habitudes, pourtant, lui qui s'est toujours placé dans l'universalité pour n'appartenir à aucun lieu ni à aucune foi. Plus étonné encore quand elle lui a annoncé que la vie de Anne a changé. Pour Zoheir, on ne change pas de vie puisqu'elle est toujours la même, voire statique.

Dans ce roman, la vie du personnage se trouve dans des situations –limites, de l'ombre et du silence. La vie de Zoheir se fait dans le noir :

« La ville s'était éclairée d'un soleil tout noir. »²

Alors que les autres évoluent et baignent dans la lumière, les couleurs et les bruits :

« Quand elle avait commencé à parler tout à l'heure, sous cette pluie de lumières et de couleurs, j'avais senti mon corps se pétrifier jusqu'à me faire mal. »³

Le héros marginal de Karim Sarroub est réfractaire à tout engagement ou à toute responsabilité. Il est uniquement attentif à ses propres états. Il consent aux demandes et aux invitations qu'on lui adresse (invitation à passer Noël chez Anne, et la quitter ensuite sous l'ordre de sa mère Laure). Sans aucune résistance ni objection, il montre souvent son consentement, son accord même s'il n'incline pas davantage à y adhérer.

Le consentement et les conduites de Zoheir peuvent être le résultat de l'empreinte du système hiérarchisé de la prison. Cette dernière nous ne donne pas le choix et ne nous laisse pas réfléchir, on est toujours sous sa décision, ses ordres et ses directives. Le consentement veut dire s'adapter aux lois de la hiérarchie pénitentiaire, refuser dans l'univers carcéral, c'est s'exposer à la sanction, à la privation et dans certains cas à la solitude extrême. Zoheir ne semble pas se dépouiller de sa carapace de prisonnier ; son consentement et sa dénégarion de tout choix et de toutes décisions sont le résultat de sa vie en prison. Karim Sarroub reste

¹ Karim Sarroub. *A L'ombre de soi*. Mercure, 1998. p. 119

² Ibid, p. 173

³ Ibid, p. 95

réticent, silencieux quant à l'évocation du séjour en prison de son héros, mais il nous montre les comportements et les conduites découlant de cet univers clos, sombre ; où tout notre être éprouve sa fragilité, et sa précarité primitive. Comme chaque prisonnier, Zoheir refuse le monde pénitencier avant que celui-ci l'exclue ; de la même manière cela s'est produit après sa libération. Zoheir exclut la parole vaine, rejette la différence et les illusions ; c'est pour cela qu'il est considéré comme « bizarre » ou même étranger. Julia Kristeva parle de l'étranger :

« *L'étranger exclut avant d'être exclu, davantage même qu'on ne l'exclut.* »¹

3/ Malaise et difficulté d'être du héros moderne :

Parler du héros dans le roman moderne est essentiel pour l'appréhension de son expérience dans le monde. Il revêt une importance capitale puisque c'est sur lui que s'assoit tout le poids du récit. Il est le pivot autour duquel évoluent les autres expériences humaines. Lakis Proguidi écrit :

« *La question du roman dans le monde d'aujourd'hui, il faut aller la chercher dans les expériences de ses héros.* »²

Le héros de la littérature contemporaine n'est plus celui de l'épopée, celui qui nous provient d'Homère ou de Virgile qui traverse les romans de la Table Ronde, ce héros –là meurt au vingtième siècle.

L'épopée a produit l'héroïsme, son héros progresse dans un univers clos, rassurant, clément « *dans une totalité de vie achevée par elle-même* »³. Son intériorité est en totale entente voire en harmonie avec l'objectivité du monde. Hegel décrit l'art classique :

« *Le naturel reste...en harmonie avec le spirituel...l'identité est parfaite entre l'intériorité subjective humaine et la véritable objectivité de l'esprit, c'est-à-dire le contenu essentiel du bien moral et du vrai. Sous ce rapport, l'idéal classique ne connaît ni la séparation entre l'intériorité et la forme extérieure ni le déchirement du subjectif...* »⁴

Dans le roman contemporain, on assiste à une déchirure entre l'intériorité pensante du personnage et son univers. Le héros moderne est dépourvu de propriétés qui lui prodiguent l'assurance ; il ne sera pas doté comme le héros romantique d'un

¹ Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Fayart, 1988, p. 39.

² Lakis Proguidis, *De l'autre côté du brouillard. Essai sur le roman français contemporain*, Québec, Nota Bene, 2001, p. 51-78.

³ Lukacs, G, *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, P.54.

⁴ G. W. F. Hegel, *L'art classique*, Paris, Aubier- Montaigne, 1964, vol. 4, p. 124

savoir et d'un vouloir ; autrement dit, il n'est plus le créateur qui assure à son monde un emballage linguistique satisfaisant.

Dans sa *théorie du roman*, Lukacs distingue l'art épique de l'art romanesque. Pour lui, le roman est la forme par excellence de la société capitaliste, il est l'expression de l'ère de la parfaite culpabilité. L'époque moderne connaît l'apparition du roman, et cela s'explique par le fait que l'individu est devenu problématique pour lui-même par « la quête des origines ». Ce divorce consommé du héros moderne est dû au lien brisé entre ses aspirations et l'altérité du monde, entre son désir du sens et le refus inexplicable de son cosmos. Lukacs écrit à propos du héros « de la littérature décadente » :

« *Que Dieu ait abandonné le monde, on le voit à l'inadéquation entre l'âme et l'œuvre, entre l'intériorité et l'aventure, au fait qu'aucun effort humain s'insère plus dans un ordre transcendantal* »¹

La perte de la transcendance divine ou bien ce qu'on nomme « la mort du Dieu » dans l'époque moderne crée un fossé, une fracture entre l'âme et le monde, entre l'intériorité de l'individu et l'extériorité. Le refus de toute relation transcendantale place le héros moderne dans une tension, un mal-être qui perdure sans jamais résoudre la contradiction qui se trouve en lui-même et dans l'environnement dans lequel il évolue. Le roman *À l'ombre de soi* se place dans cette problématique du « Moi » avec son univers, dans cette mésentente du soi avec lui-même et avec son corps.

A/ Etranger à soi.

Le héros de Karim Sarroub éprouve le sentiment d'être habité par un « inconnu » dont il ignore le nom. Parler de l'étrangeté de soi dans ce roman, c'est se pencher vers un autre Moi qui est parfaitement ignoré, inexploré et dans lequel reposent l'assurance, la stabilité et la connaissance. Comme tout être humain, l'homme est toujours à la poursuite du savoir, à la quête de la connaissance de soi qui est, selon Platon, l'ultime sagesse. Or ce désir de fond et d'unité se voient confrontés à des limites dans lesquelles se voue toute entreprise. La connaissance de soi a alimenté toutes les réflexions philosophiques : de la philosophie antique à la

¹ Lukacs, G, *La théorie du roman*, paris, Gonthier. P. 09

philosophie existentialiste. Devenu problématique, se connaître s'avère être l'une des tâches les plus difficiles puisque on se heurte souvent à l'opacité et à l'ombre impénétrable de son soi.

La première fracture que l'homme subi se produit d'abord à l'intérieur de lui-même avant de se projeter au « Dehors ». Non seulement l'homme est étranger à son cosmos et à la société où il vit, mais il est aussi étranger à lui-même. De ce fait, être « étranger » n'est pas incontestablement être extérieur à son lieu géographique ; être étranger renvoie plus profondément dans la littérature de l'absurde à une situation originelle de l'homme excentré du monde et de lui-même évoque sa précarité primitive, celle où il ne connaîtra aucun acquis définitif. La philosophie de l'absurde met à distance, à l'écart l'idée de l'existence d'un Moi unifié et stable. L'homme n'est pas un Moi doté d'une identité fixe. L'identité dans la pensée de Camus est en perpétuelle mouvance, elle perdure et échappe à toute tentative d'appréhension et de réduction à une unité stable et rassurante. Dans la littérature de l'absurde, les héros vont souvent à la quête du Moi qui est souvent présenté comme inaccessible.

Dans *À l'ombre de soi*, le héros se heurte à des actes et des comportements dont il ignore lui-même les motifs qui les provoquent. Zoheir se trouve confronté à son côté inconnu qui paraît sans lieu. Plus d'une fois, le héros de Sarroub agit instinctivement sans conscience de ses agissements. Il se sent conscient de l'existence d'un « autre » qui partage son existence lequel, pourtant, s'obstine à toute rencontre qui permettra de le nommer. Pour Camus, nous sommes tous des Meursault, et nous ne pouvons jamais nous définir totalement :

« Si j'essaie de saisir ce moi dont je m'assure, si j'essaie de le définir et de le résumer, il n'est plus qu'une eau qui coule entre mes doigts (...). Ce cœur qui est le mien me restera à jamais indéfinissable. Entre la certitude que j'ai de mon existence et le contenu que j'essaie de donner à cette assurance, le fossé ne sera jamais comblé. Pour toujours je serais étranger à moi-même. »¹

Dans le roman de Karim Sarroub, l'ombre reflète ce moi, cet individu, cet être d'instinct qui est en chacun de nous et que nous méconnaissons. Pour le personnage Zoheir, l'« Autre » n'est autre que le côté intérieur caché de sa personnalité qui refuse de se dévoiler. Le personnage est un étranger par le fait de son impuissance à se comprendre, à se définir. Le héros se tient en marge de ses faits ; son corps lui

¹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris. p. 111.

échappe, ses pensées se butent souvent contre l'indicible et le silence. Zoheir n'est pas un personnage balzacien, un personnage qui serait en parfaite connaissance de lui-même. Loin de se saisir, il est souvent présenté par l'auteur comme un être qui n'arrive pas à s'emparer de lui-même et de s'expliquer. Exposé à un mode d'existence dont il a perdu les piliers, le héros vit le présent tout en étant incapable de l'appréhender. Pour Zoheir, nous sommes occupés tout au long de notre vie à attendre les autres pour mieux les connaître alors qu'en réalité l'«inconnu», cet étranger qu'on attend est nous-même :

« On s'habitue à tout dans la vie. On s'habitue même à attendre quelqu'un qui ne vient jamais. Et le plus dur ce quelqu'un là, cet inconnu, cet autre, toute la vie, c'est soi. »¹

Le passage ci-dessus évoque et rejoint la célèbre citation de Rimbaud : «Je est un autre ». L'idée de la croyance d'une connaissance parfaite de soi n'est qu'une pensée idyllique ; Zoheir est un personnage lucide malgré son indifférence et la disponibilité de sa pensée, il demeure en lui une conscience attentive à lui-même.

Plus d'une fois, le personnage s'interroge sur des sensations et des comportements dont il ne comprend pas l'origine. Ses tentatives de les sémantiser, de leur donner un nom confirme l'impuissance et les limites du verbe :

« Par moment, je manquais le pas, parce que je voulais saisir une sensation étrange qui me serrait la gorge depuis tout à l'heure. Je n'étais pas triste. Je ne pouvais même penser à cela. J'étais plutôt...je ne savais plus bien comment j'étais. »²

Zoheir n'est pas uniquement étranger à lui-même, il l'est aussi pour les autres qui le dévisagent fréquemment avec un air d'incompréhension et d'étonnement. Anne, sa compagne, le considère souvent avec étonnement, il lui échappe, elle n'arrive plus à le comprendre, elle déclare : « *Tu es compliqué.* »³. Le héros de Sarroub se sent étranger non seulement à lui-même mais aussi au monde.

B/ Etranger au monde

Le premier chapitre du roman débute par le signe de l'étonnement et du vertige. La sortie de Zoheir de la prison de Maubeuge est loin d'être un événement, un tournant dans sa vie, le personnage vit sa libération avec froideur, sans aucun sentiment d'enchantement ni aucun signe d'euphorie. Bien au contraire, tout se passait comme s'il était gêné d'avoir quitté la quiétude, la « *nudité heureuse* » de la

¹ Karim Sarroub. *À l'ombre de soi*. Mercure, 1998. p. 127.

² Ibid, p. 67

³ Ibid, p. 107

prison. Zoheir ne dévoile aucune volonté de vivre. Il se sent mal à l'aise à l'idée de se voir à nouveau confronté à la grossièreté quotidienne. A la question du surveillant si « *ça allait* », Zoheir répond négativement. Quelques lignes après, le même surveillant lui demande s'il est content de sa libération, il lui répond avec un « *non* ». La prison paraît déposséder le héros de toute ardeur de vivre, de toute envie de retrouver les siens. Le personnage rencontre le monde avec les yeux d'un enfant qui regarde sans pouvoir d'appréhension ni de compréhension de son environnement immédiat. Alors l'étonnement semble être inhérent à tout être qui se voit étranger au monde et à lui-même. Le sentiment d'incompréhension se constitue et se réalise par la voie de l'étonnement. Zoheir déclare l'absence de limite, de valeur et de mesure le fait qu'il déclare bien plus tard que rien n'est assez différent et que toute chose en réalité est loin d'être une différence. Sans autre, sans lieu, Zoheir ne supporte pas la différence qui, elle, fait sens.

La récurrence du mot « *étonnement* » qu'on retrouve dans le premier chapitre et aussi dans d'autres traduit l'incompréhension du héros voire son incapacité à comprendre ou à être compris ; il est loin d'être un éblouissement ou émerveillement. Il est cité plusieurs fois dans le premier chapitre (p.12, p.14, p.15, p.16, p.26).

Coupé de la structure dans laquelle s'établit la société, son « *étonnement* » est significatif dans le sens où il est révélateur de ce décalage, de ce lien brisé entre lui et son univers. Dans la philosophie existentialiste, l'étonnement est la première impression que l'être a du monde, G. Marcel écrit :

« L'existence n'est pas séparable de l'étonnement »¹

Zoheir est décrit par l'auteur comme un personnage désorienté et ambivalent. Son ambivalence, omniprésente dans ses paroles et ses gestes, pèse lourdement sur ses actions. Il désire aller vers les autres mais dès qu'il se mêle à leur bruit, à leur bavardage, il a envie de retrouver le silence et la nuit et inversement.

Sorti de la taverne, étonné d'être parmi les gens, il déclare :

« Je ne comprenais pas comment j'avais pu faire parti de ces gens, comment j'avais été mêlé à leur voix, à leur odeur, à leur bruit et à leur joie(...). Puis j'ai fini par marcher au milieu de la chaussée. »²

¹ Cité par Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes*, p.38

² Karim Sarroub. *À l'ombre de soi*. Mercure, 1998. p.25

Quelques lignes après, il affirme sa nostalgie de la vie de la taverne :

« *Comme je regrette d'avoir quitté ce bar !* »¹

Ce comportement mêlé d'incompréhension et d'étonnement nous évoque cette citation de Pascal :

« *Je m'effraie et m'étonne de me voir ici plutôt que là, car il n'y a point de raison pourquoi ici plutôt que là, pourquoi à présent plutôt que lors.* »²

Le sentiment d'ambivalence mène le personnage à l'indifférence des valeurs dans lesquelles les sociétés modernes prétendaient tels que la liberté et le progrès. Le roman *À l'ombre de soi* parle de la dégradation des sociétés modernes où l'individualisme règne. L'indifférence et la solitude sont exclusivement les fondements de l'esprit de l'homme moderne. La relation du personnage Zoheir au monde demeure instable, fait d'intégrations, de désintégrations, de connexions et de disjonctions.

Le monde décrit par Karim Sarroub est celui de la vitesse et du bruit qui sont les deux caractéristiques de la société actuelle, et qui déterminent le mode d'être de l'homme d'aujourd'hui. Ainsi le présent, selon le héros du récit, est plein et opaque. Mais cette opacité est dans le fond un vide, un creux. Trop d'informations arrivent, les sens sont saturés. Zoheir a ressenti fortement le foisonnement de sensations et de choses en si peu de temps :

« (...) *trop de choses, trop de gens à la fois en si peu de temps...* »³

Le bruit assourdissant et le vacarme urbain ont délogé Zoheir de son nid et de sa clôture apaisés. L'acharnement et la violence des sons apparaissent de façons innombrables et multiples. Il se trouve en difficulté d'adaptation à un monde trop plein, un monde qui va trop vite (Anne lui affirme qu'elle n'a pas de temps.) et indifférent.

Gilles Lipovetsky considère cette indifférence comme l'une des caractéristiques importantes de la société contemporaine. Pour lui, plus la société se libéralise plus le sentiment de l'indifférence et du vide gagnent. L'indifférence de Zoheir n'est pas insensibilité mais plutôt de la disponibilité. Il montre son intérêt pour les souffrants,

¹ Ibid. P. 26

² Emmanuel Mounier, *introduction aux existentialismes*, p.38

³ Karim Sarroub. *À l'ombre de soi*. Mercure, 1998. p. 88

les égarés comme lui tel que le passage qu'on retrouve à la page 73-74 lorsqu'il voulait aider une passante qui semble perdre quelque chose, cette dernière est indifférente à l'aide de Zoheir, le quitte sans mot. Un autre exemple démontre l'indifférence des autres envers le héros malgré son attention, sa présence comme le passage de la page 102 quand il voulait intervenir pour le grand-père de Anne, et qui se trouve tout d'un coup mis à l'écart :

« Moi, naturellement, je me suis levé. Mais ils m'empêchaient tous de voir. Alors je me suis rassis. »¹

Malgré lui, Zoheir se voit différent et indifférent :

« Eh c'est ainsi, je crois bien, que l'on devient différent et indifférent à tout, malgré soi, presque de force. Oui, de force... »²

D'autres passages dans le roman démontrent la présence- absence de Zoheir dans la société : il ignore les jeux de société, analphabète de la musique, très peu de connaissance en matière des livres, manque de perspective d'avenir, perte de la notion du temps. Tous ces éléments ainsi que d'autres nous révèlent un héros étranger à la société dans laquelle il évolue.

Zoheir se trouve seul face un monde qui s'achemine sans lui, il « aime savoir » mais il n'aime pas expliquer puisque l'explication est la recherche insensée de l'unité, et l'absurde affirme qu'il n'y a pas de principe d'unité. Incapable à se saisir, la pensée de Zoheir se bute souvent à l'épaisseur infranchissable du monde, à son obscurité. Il refuse même de penser puisque toute pensée est, pour lui, inutile.

4/ La crise du langage :

Le langage est devenu aujourd'hui le centre de toutes les réflexions. La littérature en tant qu'elle est faite de mots et par les mots réfléchit sur le sens du langage et de ses capacités. L'art au vingtième siècle démontre l'expérience de la limite du langage. Ce dernier requiert dans la littérature traditionnelle une place fondamentale pour faire apparaître le réel ; il est comme un miroir dans lequel se reflète l'expérience de l'homme. La littérature du passé est fondée sur la croyance en l'identité du langage et de la réalité. Pour elle, le langage transpose fidèlement et avec netteté le réel : les émotions, les sensations se manifestent dans un ensemble

¹ Ibid, p. 102

² Ibid, p.178

sémantique clair et cohérent. Pour la pensée grecque, *le logos* est ce fil, ce lien qui lie l'homme au monde, qui le lie à lui-même et aux autres êtres parlants. Le logos signifie la clarté du langage. Du même pour l'esprit biblique, à qui la Parole est intelligibilité, c'est grâce à elle que se transforme la confusion en cohérence, le chaos en ordre. Elle est la source de toute compréhension du monde. Nulle doute ne subsiste dans la Parole biblique puisque c'est la Parole du Dieu : « ainsi parle l'Eternel ». Ce qui caractérise la parole biblique c'est qu'il attribue au langage une origine et un appui divin. Dans l'art romantique, le sujet est doté d'un savoir et d'un vouloir qu'il ne tient que de lui-même ce qui le rend l'arbitre du sens. Or, pour la pensée d'aujourd'hui, ce n'est pas seulement Dieu qui n'est plus dans le Verbe mais l'homme aussi.

Le langage est suspecté dans la pensée moderne. La littérature de l'absurde rend compte de l'existence d'une déchirure, d'une mésentente entre langage et réalité. Le langage du roman moderne n'est plus un langage de l'intelligibilité mais bien au contraire il est celui de l'inintelligibilité.

Le personnage du roman moderne n'idéalise plus le langage contrairement à l'art classique à qui le langage devient l'instrument par excellence pour la compréhension du monde ainsi que pour la traduction certaine, rassurante de nos perceptions et de nos sensations. Le chaos n'est plus uniquement dans le monde, il l'est aussi dans le mot qui semble inapte à transposer les émotions en chaînes verbales. De Mallarmé à Beckett, tous convergent à l'idée de l'insuffisance des mots à traduire le réel, à détecter en phrase cohérente nos sensations les plus profondes et les plus singulières.

La fonction de la structure verbale paraît dans la pensée moderne perdre son pouvoir, son efficacité et sa clarté. Pour l'écriture de l'absurde, le mot n'est plus une Unité à qui on pourrait se remettre pour structurer de manière cohérente nos pensées ou de réduire l'univers à un réseau sémantique. Loin de cela, le langage en tant que moyen de communication est toujours décevant. Le héros dans la littérature de l'absurde se voit exilé de son langage. Il lui semble que toute tentative de nomination tombe en échec et c'est ainsi qu'il choisit le plus souvent le silence. Si dans l'art romantique, l'homme est le propriétaire du langage donc du sens, le héros de la littérature de l'absurde a l'air de perdre cette propriété. Perdre le monopole du

langage c'est se perdre, c'est aussi témoigner de sa défaillance, de son échec d'appréhension de son environnement immédiat. Il y a donc dans la littérature contemporaine une méfiance envers le langage, méfiance qui, dans les cas extrêmes peut aller jusqu'à la recherche du silence :

« Aux yeux de la modernité, le silence est d'abord le résultat d'un constat, celui de l'impossibilité à dire. Cette impuissance est due à la nature du langage qui, pour reprendre une formule de Molloy, se définit comme écart. »¹

La méfiance envers le langage est le résultat même de sa nature. Le langage en tant que signe linguistique est arbitraire ce qui veut dire que ce lien qu'il y a entre le mot et le sens qu'il véhicule n'est pas à proprement parler identique. Autrement dit, le mot n'est pas obligatoirement le sens qu'il véhicule.

Puisque le mot est marqué par la confusion et l'ambiguïté, les écrivains du vingtième siècle se plaisent à le déconstruire, à jouer et à démystifier le (ou les) sens qu'il engorge. Le doute envers le langage n'est pas uniquement dû à son statut arbitraire mais aussi pour son incapacité à cerner ou à traduire une idée dans sa particularité. Le langage est soumis à la généralité c'est pour cela que la plupart des héros de la littérature de l'absurde refusent de parler, de communiquer puisque parler n'est qu'un écart au langage, à la vérité dont ils voulaient exorciser.

La défaillance du langage se traduit dans la littérature moderne par le silence. Ce dernier marque l'usure des mots, leurs impuissances. La difficulté de dire n'est pas propre uniquement au personnage moderne, l'écriture, elle aussi, se voit en difficulté de transcrire, de représenter.

Nous avons constaté que le premier roman de Karim Sarroub se centre sur la problématique du langage et de la mise en mots. Ses personnages ont l'impression de se débattre avec leurs mots qui le plus souvent se terminent par l'interruption ou la suspension. La difficulté de nommer dans notre corpus révèle comme d'autres romans de l'absurde de l'expérience de la limite du langage.

A/ L'indifférence au langage

L'indifférence de Zoheir ne se délimite pas uniquement à ses actions, elle est envers toutes les valeurs. Le personnage de Karim Sarroub se montre indifférent aux mots- valeurs, aux mots sur lesquels se repose toute une armada de sens tel que

¹Aline Mura-Brunel et Karl Cogard. *Limites du langage: indicible ou silence*. L'Harmattan, 2002. p. 283

l'amour. Ce dernier semble être dépourvu de la multiplication de sens que le genre humain lui attribue. La connotation du mot « amour » paraît être annulée dans l'esprit du héros de *A L'ombre de soi*. Nous savons bien que l'amour est synonyme de l'espoir et qu'il rassemble tout un ensemble de significations qui ont des rapports aux mœurs, à la morale. Selon Alain (Émile Chartier) : « *L'amour est la première ambition ; l'amour est l'ambition jeune.* »¹. Si le sentiment d'aimer témoigne de la volonté de vivre, Zoheir se montre non pas comme un être insensible mais un personnage pour qui l'amour n'a aucun sens. L'ambition lui manque ce qui rend l'amour irréalisable. L'indifférence de ce héros à ce mot à pour conséquence l'impossible union. Toutes les relations « amoureuses » de ce héros sont vouées à l'échec. Sa liaison avec Anne ne dépasse pas deux jours malgré le charme qu'elle a exercé sur lui, il la quitte sans aucune résistance ni aucune explication. Pour Zoheir, l'amour est uniquement un besoin de vivre ensemble pour supporter l'ennui, pour faire face à un quotidien pesant et sans éclat. Il le définit comme une sorte de désir d'une vie à deux, mais cette vie n'a comme dessein que de chasser la menace de la solitude :

« *On ne s'aimait pas, Lily et moi, on ne s'était jamais aimés. (...). On avait besoin l'un de l'autre, je crois, voilà tout. Nous ne pouvions pas vivre séparés ni dans le temps ni dans l'espace. Juste un besoin de vivre ensemble. Je l'aurais rejointe jusqu'à la mort et elle se serait donnée la mort exprès pour que je la rejoigne. Non, ça ne pouvait pas être de l'amour. Impossible.* »².

Pour le héros de Karim Sarroub, le sentiment d'aimer est inconnu pour lui. Il ne le comprend plus et semble même en difficulté à le nommer. Pour Lily, son ancienne compagne, l'amour est grotesque et mensonge. Malgré sa vision pessimiste, elle avoue son amour à Zoheir. Ce dernier reste froid devant ses aveux, il se montre insensible à ses déclarations. Il considère d'abord son corps au lieu de se préoccuper de ses sentiments (p.63). Les deux femmes (Lily et Anne) peinent à percer le monde de Zoheir et à le comprendre. Sa passivité même étonne et fait pleurer Anne (pp.52-53). La difficulté du héros de Sarroub de tisser une relation durable découle de son caractère indifférent. L'indifférence du héros se poursuit dans les mots, il se trouve

¹Alain (Émile Chartier). *Sentiments, passions et signes*. Gallimard, Paris, 1935. p. 16[Édition électronique disponible sur le site:<http://www.uqac.quebec.ca/zone30>]

² Karim Sarroub. *À L'ombre de soi*. Mercure, 1998. p. 161

en difficulté de sémantiser et de mettre la main sur les sensations les plus particulières. Perdre la valeur d'un mot c'est ne plus se reconnaître en lui.

De la même manière pour le mot « liberté », le héros a l'air de perdre le sens profond de ce mot. Sa libération est loin d'avoir une conception positive sur la notion de la liberté. Cette dernière paraît comme étrangère au champ de sa conscience, il refuse même de croire à sa libération. Vivre dans la liberté c'est s'affranchir des conditionnements qui pèsent sur nous, le héros de Karim Sarroub ne croit pas à l'existence de la « liberté » au moment où il ne l'éprouve pas, il ne la vit pas. La liberté n'est pas uniquement un mot, c'est un exercice permanent qui exige des choix, des possibilités de concrétisation de ses actes. Zoheir refuse une conception abstraite du mot « liberté ». Après sa sortie de la prison de Maubeuge, il recuse de signifier un mot dont il ne croit plus à sa fiabilité, à son existence puisque sa présence réelle est absente :

« La liberté, liberté, liberté... Cela pourrait être une chanson. Mais je n'en percevais rien. À peine des mots »¹

Les points de suspension dans l'exemple ci-dessus marque l'étonnement, la non reconnaissance du mot « liberté ». Cette dernière est assimilée à une chanson, c'est-à-dire à sa présence dans la sphère langagière en tant que signe linguistique mais non pas en tant que réalité. C'est un signe sans référent. Nous pouvons dire qu'il y a là une discordance entre le mot et la réalité. Autrement dit c'est le lien brisé entre le signe et le sens qui rend le mot lui-même incapable, insuffisant et qui se recouvre de fausseté et d'illusion.

Ce qui rend encore le personnage étranger à la société c'est sa méconnaissance des mots porteurs de sens et de connotation relevant de la politique :

« Plusieurs fois, je l' [le chauffeur de taxi] ai entendu prononcer les mots : « projet de réforme », « étudiants », « terrorisme », « immigration ». (...). J'avais du mal à le suivre, parce qu'il me parlait de plusieurs choses à la fois, de situations que je ne connaissais pas, de personnages inconnus de ma mémoire, de ma vie. C'était compliqué et moi je n'en pouvais plus de l'entendre.»²

Zoheir est indifférent au langage énoncé par le chauffeur de taxi. Tous les mots prononcés avec insistance le mettent dans l'embarras et l'ennui. Son ignorance

¹ Karim Sarroub. *À L'ombre de soi*. Mercure, 1998. p. 70

² Ibid, p. 166

de la réalité de ses mots et de leur signification le met dans une situation d'un homme qui est là mais qui n'arrive pas à intégrer et à percevoir le langage de la société. Son impuissance de s'identifier par rapport au langage de la société rend difficile son intégration.

Zoheir refuse de parler et même s'il « ose » parler et se rend compte que sa communication se heurte à une muraille langagière différente de la sienne.

B/ Les mots et le Je

Le premier roman de Karim Sarroub exprime l'impossibilité du langage. Tout le récit témoigne de cette problématique du langage et de la mise en mots. Nous sommes donc en présence d'un personnage qui se trouve dans l'impossibilité de jeter un filet sur cette réalité et à transposer sa perception en mots. Le personnage de Sarroub n'arrive pas à s'ancrer dans le monde social qui le cerne puisque pour entrer en interaction avec le monde, il nous faut d'abord un langage approprié, capable de transformer les signaux provenant du dehors en mots cohérents et clairs sinon la communication serait impossible.

Si le personnage ne parvient pas à communiquer, à converser avec son entourage ce n'est pas uniquement par manque de volonté, mais plus profond que cela, Zoheir rend compte du contrat rompu entre le mot et le monde. Le personnage de Karim Sarroub refuse de communiquer, puisque communiquer avec notre environnement c'est chercher des significations aux stimuli et aux signaux qui émergent de l'extérieur et de l'intérieur de nous-même. L'impossibilité de s'exprimer s'avère être le résultat du retrait du mot, de l'inadéquation entre les mots et le monde. Nous savons bien que communiquer est un acte de création qui consiste à générer des significations ; autrement dit, la communication est un effort pour signifier. Zoheir est en difficulté de signifier ce qui rend sa communication avec les autres personnages du récit presque impossible. Il devient dans le texte le personnage pour qui la parole semble inappropriée, limitée dans ses traductions des choses les plus intimes de lui-même. Zoheir devient presque aphasique tout au long du récit et pour cela il se trouve étranger à la société ; puisqu' être coupé de la parole c'est se trouver séparé de son environnement. Le personnage de Karim Sarroub est présenté

comme un être difficile à connaître et à comprendre et cela s'explique par son mutisme.

Pour Benveniste, il y a un rapport très étroit entre le langage et l'homme, et qu'il est irréalisable de percevoir et de saisir l'homme séparé du langage :

« *Nous n'atteignons jamais l'homme séparé du langage et nous ne le voyons jamais l'inventant...le langage enseigne la définition même de l'homme.* »¹

Le langage est le médium à travers lequel l'être humain organise, signifie et parle de la réalité. Si ce langage se trouve en panne de mots, nous verrons certainement comme le cas de notre présent corpus des personnages en lutte avec leurs mots afin d'exorciser ce qu'ils ont de plus intimes. Plus d'une fois, Zoheir se sent perdu ne sachant plus quoi penser et comment le prononcer, il se plonge dans le silence :

« *Elle a souri et j'ai encore vu ses beaux yeux céladon. Je ne savais pas quoi lui dire. Elle était là devant moi, et je ne savais pas quoi lui dire. Comme nous restions silencieux, elle a frotté ses mains contre son T-shirt.* »² [Nous soulignons]

Zoheir prend rarement l'initiative de parler, il se laisse souvent emporter par le discours des autres. Tous les personnages du roman ressentent la difficulté d'entrer en interaction avec lui. Devant son long silence, c'est Anne qui prend en premier la parole :

« *C'est elle qui a commencé à parler. Elle a hésité pendant longtemps, je l'ai remarqué.* »³

Si le héros du récit saisit la parole c'est souvent par difficulté et obligation. A la question de Anne sur la vie et la souffrance des prisonniers, Zoheir se voit contraint de répondre malgré l'ennui et le dégoût que les questions lui procurent :

« *Tu sais... », ai-je dit sans continuer.*

J'ignorais par où commencer. *Je l'ai regardée. Elle a seulement levé les sourcils et je me suis empressé d'ajouter, presque **obligamment** :*

« *Pas du tout* »⁴ [Nous soulignons]

Zoheir a l'air perdu devant ses mots, ne sachant plus de quoi parler, par quoi il va commencer, il s'abrite du silence qui est l'endroit démonstratif de la faillite du langage. Si le personnage principal de *À l'ombre de soi* tente de parler ce n'est pas pour bavarder voire parler uniquement pour parler mais sa tentation de la parole est l'objet d'une nécessité, d'une obligation. Dès le début du roman, le héros ressent de

¹ Benveniste, *Problèmes de linguistiques générales*, Gallimard, 1966. p.259

² Karim Sarroub. *À l'ombre de soi*. Mercure, 1998. p.38

³ Ibid, p. 40

⁴ Ibid, p. 40

l'ennui chaque fois qu'il est interpellé pour un échange de mots. Devant l'insistance et la curiosité d'Anne sur la vie en prison et tout ce qu'on raconte sur la maltraitance et la souffrance des prisonniers, Zoheir éprouve de la gêne et du dégoût à l'idée de lui répondre. Cependant sa volonté de trouver des choses importantes qui pourraient l'intéresser aboutit à la fin au vide et à l'étonnement :

« Mais j'avais beau cherché, je ne trouvais rien d'important à lui raconter. J'ai essayé plusieurs fois : vainement. C'était le vide et l'étonnement. »¹

Le héros de Karim Sarroub est loin d'être un véritable orateur chargé d'un discours éloquent muni de conviction et de persuasion. Il est détaché de la parole captivante qui entraîne son interlocuteur. Les paroles de Zoheir n'impressionnent pas, elles peinent à se construire, à épater, et arrivent même parfois à importuner. Le héros n'a pas la verve et la gaieté naturelle, communicative d'un conteur. Contrairement aux héros de la littérature classique qui sont souvent présentés comme porteur de discours persuasifs, captivants et qui manient la parole à leur guise ; le personnage principal de notre présent corpus semble incapable de dire et de raconter « convenablement » :

« Je parlais durant un temps fou. Elle (Lily) m'écoutais. Mais je ne faisais, hélas, que l'agacer, car elle finissait par s'endormir, toute chaude et toute molle dans mes bras. »²

Quelques lignes après, Feras part après avoir écouté avec embarras et dégoût le discours de Zoheir sur ce qui s'est passé lors de l'attentat à la bombe :

« Feras est parti peu après que je lui eus dit ce qui s'était passé dans le métro. Mais pas avec des détails. Parce que je n'aime pas raconter avec des détails. Il m'a interrompu à un moment donné pour affirmer d'un air irrité, que je ne savais pas raconter les choses convenablement. »³

Zoheir est délaissé des mots et des histoires. Les exemples ci-dessus démontrent ses lacunes à raconter et à capter ses interlocuteurs. Ne maniant plus l'outil le plus fondamental de toute communication possible avec l'autre, le héros préfère se taire puisque ses tentatives pour communiquer révèlent son impuissance à persuader et à intéresser ses interlocuteurs. La tentation de communiquer de ce héros est une tentation de présence. Par la parole, Zoheir voulait signaler son existence mais cette volonté de s'apaiser par le langage s'avère limitée, puisque tant de choses

¹ Ibid, p. 39

² Karim Sarroub. *A l'ombre de soi*. Mercure, 1998. p. 159

³ Ibid, p. 159

échappent à la conceptualisation verbale. Dans la littérature de l'absurde, la communication est souvent le lieu où se manifestent l'écart et le malentendu. Elle s'instaure difficilement et sa durée n'est que restreinte :

« Mais la communication, elle aussi, comme tout ce qui est existentiel, est au-delà de toute connaissance possible : on la vit, on ne la connaît pas. »¹

L'impuissance à exprimer n'est pas, chez le héros de Sarroub, un signe de stérilité. Zoheir veut mais sait qu'il y a des endroits et des sensations où son langage ne désigne plus aucune réalité, celui-ci est pensé et est utilisé comme s'il ne se rapporte qu'à lui-même (autoréférentiel). Il y a des choses qui sont rigoureusement inaccessibles, dans leur singularité absolue, à un langage qui ne peut dire des choses singulières que de l'universel. Le langage dans le premier roman de Karim Sarroub est défaillant voire décevant. Il reste dans le général et témoigne du réel par une attitude globalisante.

Dans ce roman, la volonté de découvrir le sens, les choses, de déchiffrer le monde aboutit à l'échec et cela découle de l'impossibilité du langage humain à discerner des symboles aptes à chasser l'ennui et l'ombre. La tentation de dire de Zoheir révèle une détermination d'affubler une forme, et par-là de donner un sens à son être. Zoheir parle difficilement mais il ne renonce jamais aux mots :

« Mais c'est toujours ainsi, quand on a très envie de parler : ou on n'y arrive pas, faute de mots, ou alors ce sont les mots eux-mêmes qui n'ont pas assez de signification. Mais on n'y renonce pas, on n'y renonce jamais, puisque l'envie demeure toujours. »²

Devant la douleur et l'immense souffrance de Daniel, Zoheir perd ses mots en se perdant. L'émotion éprouvée sous cette atmosphère de tension et de désolation dans laquelle baigne Daniel trace les limites du pouvoir du langage. Ne sachant plus quoi penser ni comment dire, le héros de Sarroub rend compte de la frontière réduite de la raison, de la limite de l'intelligence à raisonner et à expliquer certaines impressions ressenties dans l'existence. Si Hegel prétend que le réel est rationnel, l'écriture de l'absurde affirme le contraire ; autrement dit, l'existence échappe aux exigences de la raison. Cette dernière se trouve privée de son pouvoir de saisir et de comprendre les choses de la vie, de les nommer, de leur conférer une identité pour qu'il puisse être en mesure d'entrevoir et de tout expliquer :

¹ Paul Fouquié, *L'Existentialisme*, Paris, PUF, coll. « que sais-je ? », 1966, p.112

² Karim Sarroub, *À l'ombre de soi*, Mercure, Paris, 1998, p.62

« Si, jusqu'à ce jour, j'avais toujours su qu'il y avait des choses que je n'arriverais pas à comprendre, à présent, je suis persuadé qu'il y a des choses que je ne pourrai jamais expliquer, même avec des mots. »¹

La raison a ses propres limites, elle devient impuissante devant l'inexprimable. Son fonctionnement rationnel ne permet pas de satisfaire le désir de l'homme de tout connaître. Vouloir comprendre est le chemin vers lequel tend tout être humain. Or, la raison est impuissante à refaire l'unité et à comprendre tous les événements du monde. Son incapacité à conceptualiser en termes logiques le monde n'est pas due uniquement à son instrument imparfait qui est le langage mais aussi à la complexité du monde et du moi individuel. L'homme demeure impuissant à unifier ses connaissances, le monde et lui-même. De cette difficulté découle l'absurde existence humaine c'est-à-dire le désir de vouloir tout expliquer et recevoir comme réponse le vide et le silence. L'absence d'explication est donc le mal par excellence fait à l'homme. Elle est l'une des découvertes de l'absurde puisqu'elle évoque l'étranger que nous sommes par rapport à la vérité. Le sentiment d'incomplétude du langage entraîne le personnage principal de Karim Sarroub au silence. Zoheir avoue son incapacité à sémantiser certaines émotions éprouvées durant son incarcération et après sa libération. Dans ce roman, le héros est confronté à son langage, à l'insuffisance de l'ordre des mots à structurer, ce qui lui échappe, ce qui le dépasse :

« Mille choses existent en nous, mille choses auxquelles on aurait voulu donner un nom, pour être tranquille, mais ce n'est pas toujours évident. Alors c'est la déception, la hargne et la colère qui surviennent. Le masque tombe. On ne comprend pas encore, on ne comprend jamais tout a fait : on perçoit. »²

Les tentations de Zoheir pour nommer les choses révèlent un besoin d'être, un désir de reconnaître. Puisque nommer les choses c'est leur donner une image, une identité c'est aussi pouvoir les affubler d'un sens. Nous avons remarqué que l'objet de savoir de Zoheir est toujours différé, toujours à venir, mais ne venant jamais. Zoheir ne parvient pas à recharger ce qu'il ressent de signification. Grâce à cette dernière, aux mots, les phénomènes inintelligibles deviennent des images dotées de significations. Le personnage Zoheir souffre de l'ombre impénétrable des choses, il veut les expliquer, leur attribuer un nom mais elles résistent à toute entreprise de les réduire à

¹Ibid, p. 177

²Ibid, p. 178

un univers signifiant. La tentation de nomination de Zoheir est une tentation d'apaisement « *pour être tranquille* ».

Dans *À L'ombre de soi*, Zoheir nous fait découvrir un monde d'où s'est retiré cette clarté que les grecs appelaient Logos et qui est clarté du langage. Ce dernier démontre ses limites à expliciter les vérités les plus profondes de la conscience. George Steiner affirme les limites des mots à tout expliquer dans son livre « Réelle Présence » :

« Les mots n'atteindront jamais l'intensité de certains phénomènes et de certains états de l'être et du sentiment. L'aura de certaines scènes de la nature, de l'intimité de certains désirs ou de certaines peines, résiste à la transposition en mot et à la communication. »¹

Nous avons observé que la parole de Zoheir est parfois prononcée non pas pour un échange véritable de mots ou pour une communication vraie, mais uniquement pour contourner le vide et lutter contre le silence trop propice au recueillement. Pour fuir ses moments où rien n'est dit, Zoheir préfère la parole au détriment du silence inquiétant. Dans ce cas, la parole de Zoheir ne sert qu'à prolonger la conversation, et non pas à édifier une communication authentique. Jakobson résume ce genre de communication :

« Il y a des messages qui servent essentiellement à établir la communication, à vérifier si le circuit fonctionne, à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à vérifier qu'elle ne se relâche pas. Cette accentuation du contact peut donner lieu à des formules ritualisées, voire à des dialogues entiers dont l'unique objet est de prolonger la conversation. »²

A l'hôpital, Zoheir ne trouve rien à dire devant le silence qui pèse entre lui et Fares, il tente alors de prolonger la communication par un sujet banal, futile et cela dans le but d'actualiser la parole et de poursuivre ainsi la conversation :

« Pour dire quelque chose, je lui ai dit que le chocolat avait l'air bon »³

Le personnage Zoheir ne souffre pas uniquement de l'inanité du langage, il trouve aussi des difficultés à penser. Ses pensées s'évanouissent au moment où elles ne peuvent plus s'insérer dans les mots.

¹ George Steiner, *Réelles Présences : les arts du sens*. Gallimard, Paris. 1989. p. 124.

² Cité par Alain Stagé, *Samuel Beckett. En attendant Godot*. PUF, Paris, 1999, p.98.

³ Karim Sarroub. *À L'ombre de soi*. Mercure, Paris. 1998. p. 156.

C/ Les autres personnages et le langage

Nous avons observé que la difficulté d'exprimer dans notre corpus n'est pas exclusivement inhérente au personnage principal. D'autres personnages tels que Anne, Lily, Laure, Daniel et George souffrent parfois à établir une communication, à signifier ce qui les tourmente. La crise de la parole se poursuit et pénètre même les plus loquaces et les plus volubiles.

Anne est présentée par l'auteur comme le personnage secondaire le plus important. Elle est décrite en opposition au personnage Zoheir. Leur dissemblance n'est pas incontestablement due à leurs passés différents mais elle se poursuit aussi à travers leurs caractères. Zoheir se montre taciturne et réservé alors que Anne est décrite comme une personne loquace et curieuse. Mais cette facilité de la parole qu'on retrouve chez Anne se voit parfois confrontée à des sentiments dépassant de loin le sens restreint des mots. Le meilleur exemple que nous puissions donner est lors de la scène de la séparation de Anne avec son compagnon.

*« Elle semblait **lutter à chaque mot** et chaque mot lui était comme un débris de verre dans la gorge. »¹*

Quelques lignes après, le compagnon de Anne surgit dans la chambre, perdant lui aussi l'emprise sur son langage :

*« Un instant après, le jeune homme est revenu **en marmonnant des bouts de phrases inintelligibles.** »²*

Durant tout le récit, l'auteur emploie des verbes et des expressions qui renvoient à la difficulté de mettre en mots nos perceptions et nos impressions les plus intimes. Devant l'horreur de la séparation, Anne ne souffre pas uniquement de sa séparation avec son compagnon mais aussi de sa déchirure avec les mots qui soulignent son double échec : l'échec de l'amour et l'échec des mots à signifier la douleur ressentie. Les mots deviennent des résidus, des restes de verres dans la voix de Anne. Cette comparaison des mots avec des débris de verre est une signification d'un langage qui demeure désuet, insuffisant et limité pour représenter la douleur.

Si le langage s'est transmué en détritibus suffoquant dans la voix d'Anne, en l'empêchant ainsi de bien dire, d'exorciser le mal qui la ronge ; son grand-père, lui, a pu perdre sa vie à cause de sa langue (source du langage). Karim Sarroub ne remet

¹ Ibid, p. 34

² Karim Sarroub. *À L'ombre de soi*. Mercure, 1998. p. 35

pas seulement en cause le langage, mais il s'attaque aussi à son lieu d'origine (la scène de l'étouffement du grand-père). Les voix dans le roman de Karim Sarroub se transforment à la fois en murmures et en cris, et rejoignent en similitude celle de Daniel. D'autres exemples dans le récit témoignent de la dure tâche de s'exprimer, de convertir la souffrance en mots. A l'hôpital, Zoheir observe son voisin qui semble dans un état de choc après l'attentat :

« *Tout de suite après, mon voisin s'est mis à dodeliner de la tête, en bredouillant des bouts de phrases tout a fait phénoménales.* »¹

L'image de ce patient fait apparaître les limites, voire de la faillite du langage face à l'horreur du monde. Le voisin de Zoheir annonce, malgré les tentatives de ce dernier à le calmer, le bannissement de la parole et l'échec de la communication. Les mots sont remplacés par des gémissements et des sanglots. La volonté de se taire, chez le voisin de Zoheir, peut être perçue comme une incapacité à faire table rase du vécu innommable (l'horreur de l'attentat). Le mutisme de ce personnage donne à voir ce qui répugne, il est révélateur de l'indicible, de la carence des mots devant l'inexprimable.

Il est clair que, pour Karim Sarroub comme bien d'autres écrivains du siècle, l'incapacité du langage à dire les monstruosité du monde est le moteur d'une perpétuelle quête, d'une écriture traduisant l'inquiétude et l'ennui essentiel. La littérature qui est faite de langage demeure parfois incapable de transcrire certaines réalités humaines. Pour Roland Barthes :

« *La littérature ne peut rendre compte d'événements qui la stupéfient* »²

Lily, elle aussi, se bute contre son langage. Mais ici ce n'est pas la douleur qui l'étouffe mais la joie, l'extrême euphorie d'avoir à rencontrer son ancien amour :

« *Aujourd'hui, je comprenais qu'elle (Lily) était contente de me voir et qu'elle ne savait pas comment le dire.* »³ [Nous soulignons]

Dans ce roman, la difficulté à s'exprimer atteint les personnages les plus expressifs. Karim Sarroub voulait faire de son premier récit un réquisitoire contre le langage. La crise du langage n'est autre que la crise du sens.

¹ Ibid, p. 148

² Cité par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard. *Limites du langage: indicible ou silence*. L'Harmattan, 2002. p.242.

³ Karim Sarroub. *À L'ombre de soi*. Mercure, 1998. p. 157

Si le langage s'avère difficile à s'édifier et à se maintenir, le dialogue sera lui aussi dérisoire.

D/ Le dialogue, le lieu de l'écart

Les dialogues sont traditionnellement les lieux privilégiés où les personnages s'affirment au présent, s'expliquent au sens propre, en déployant les significations de leurs actions jusque-là contenues dans le récit. Avec *À L'ombre de soi*, il n'en est rien, puisque la plupart des dialogues se sont déroulés dans les limites du style indirect.

Dans notre corpus, le dialogue a subi une sévère cure d'amaigrissement. Karim Sarroub lui a imposé un régime minimaliste répondant ainsi au caractère aphasique de son personnage –narrateur. Si les dialogues sont conçus comme événements et comme révélations, donnant accès à l'intériorité des personnages voire à leur « inconscient », nous aurons ici la surprise de voir les dialogues de Karim Sarroub ne rien dévoiler, ne donnant plus accès à cette intimité que les interactions ont l'habitude de faire naître. Dès le début du récit, Zoheir traduit une sorte d'évitement de tout contact qui inciterait à dialoguer. Plusieurs expressions reflètent son recul devant la parole même si, parfois, les autres personnages le sollicitent à s'exprimer. Zoheir ne dévoile rien de lui-même, ses paroles sont toujours brèves, concises et insatisfaisantes. Elles sont fréquemment réduites à des réponses bisyllabiques voire monosyllabiques. L'exemple suivant permettra de démontrer l'habitude prise par Zoheir de répondre avec brièveté et cela parfois même sans réfléchir :

« Regarde, regarde! Insistait-elle (Anne) d'une voix tendre, tu sais à qui il appartient, ce berceau ?

-oui...

- tu le sais ?

- non, je voulais dire non. »

Soudain, j'ai eu honte, et je n'ai pas pu m'empêcher de lui demander d'une façon qui nous a surpris tous les deux :

« A qui il appartient ? »¹

Le peu de dialogue qui subsiste dans ce récit témoigne du décalage qu'il y a entre Zoheir et les autres interlocuteurs. Cet écart provient surtout de la difficulté que

¹Karim Sarroub. *À L'ombre de soi*. Mercure, 1998. p. 110

rencontre ce personnage d'entrer en interaction avec un monde symbolique duquel il a oublié ses codes. Zoheir fuit les conversations, puisque dialoguer avec l'autre c'est faire appel à la signification, c'est déployer des informations et c'est aussi pouvoir se confesser et se dévoiler. La conversation, dans son ensemble, est un acte extrêmement poli parce qu'elle est un signe d'altruisme, d'intérêt pour l'autre, mais elle peut aussi se transformer en face négative. L'acte de converser est acte valorisant pour quelques-uns, mais il peut aussi être un acte agressif pour d'autres. Zoheir se voit parfois menacé dans son silence, la parole de celui qui l'interpelle le met mal à l'aise. De ce fait la parole de l'autre devient non pas un acte d'amitié mais comme un acte d'agression. Comme le dit Maingueneau :

« Virtuellement, le seul fait d'adresser la parole à quelqu'un constitue déjà une menace sur la face négative de celui-ci : on lui prend son temps, on le force à vous écouter, à s'intéresser à ce que vous dites »¹

Parler à Zoheir est considéré parfois comme un acte d'agression territorial. Les exemples qui suivent le montrent :

« Et, à sa façon de se tenir, cette fois, j'ai compris qu'il allait certainement m'adresser la parole. Qu'avait-il besoin de me parler ? Je me sentais tout raide. Comme il tardait, j'ai bu une gorgée de bière. Puis la deuxième. »²

Ou bien lorsque Lily voulait lui parler :

« Elle (Lily) ne souriait pas, mais son regard me dévisageait avec une curiosité presque agressive. Je n'ai pas voulu parler : surtout pas ça. »³

Les tentations de dialoguer sont le plus souvent vouées à l'échec. elles révèlent la distance grandissante qui sépare ses interlocuteurs. Les interactions du héros avec le reste des personnages témoignent d'une désalliance, d'un malentendu. Nous sommes loin d'une liaison exhibant l'entente et le rapprochement. Les paroles échangées entre Zoheir et ses interlocuteurs indiquent l'impossibilité d'un accord harmonieux et durable. Le personnage de Karim Sarroub ne trace pas une volonté de partage, d'être en compagnie, s'il le signale il ne tarde pas à changer d'opinion et à retomber ainsi dans son silence. Les paroles de Zoheir sont limitées et souvent incomprises.

¹ Maingueneau. *L'énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1999, p. 31

² Karim Sarroub. *À L'ombre de soi*. Mercure, 1998. p. 19

³ Ibid., p. 160

Avant de se rendre à la librairie, Zoheir va à la rencontre d'un couple auprès duquel il voulait se renseigner mais à peine qu'il eut commencé à parler, il s'était interrompu. Sa tentation à communiquer s'avère encore une fois de plus difficile :

« Sur le moment, j'étais surpris, moi qui croyais que je m'étais fait comprendre. »¹

La langue est un moyen d'agir sur autrui. Toute interaction correspond à un rapport de force, inégal dans le cas présent. Le dialogue échoue aussi dans *À L'ombre de soi* parce que ce n'est plus un dialogue à égalité. L'opposition se manifeste dans les propos échangés dans le récit. On la rencontre lorsque deux personnes ou plus se dressent l'un contre l'autre (les autres), ce qui arrive souvent avec Laure et Zoheir. Ce dernier se trouve souvent dans une position inférieure par rapport à d'autres. Laure lui demande de quitter Anne. Zoheir obéit docilement et quitte Anne sans jamais lui donner d'explication. Cette épisode qu'on retrouve dans les pages 118-119-120 montre parfaitement un rapport de force entre Laure (en position de puissance) et Zoheir (en position d'impuissance). La mère d'Anne oblige, avec un ton ferme, Zoheir à quitter sa fille le plus vite possible. Pour cela, Laure dresse un constat pour justifier sa décision en usant des expressions futiles telles que celles-ci : « ...*et vos habitudes ne sont pas les mêmes. Tu comprends* » (p.120) ou elle (parlant de sa fille) « *savait ce qu'elle voulait* » (119). Zoheir se laisse emporter par la décision de Laure sans manifester aucun reproche ni aucune objection.

Le rapport de force que la mère d'Anne exerce sur le personnage principal se dessine dès la première rencontre. D'abord par l'articulation et l'intonation de sa voix : « (...) *son timbre s'imposait à moi, me fait pénétrait et faisait vibrer mon corps comme une maladie* » (p.95), ensuite par son regard : « *elle (Laure) a bu une gorgée en me regardant d'une telle façon que j'ai cru que j'allais voler en éclats.* »(p.97). Le personnage- narrateur se voit considéré, aux yeux de Laure, comme étant un objet. Son autorité se précise par l'attrait que ses paroles prodiguent au sein de sa famille. Zoheir renonce à son attachement à Anne, et cela au détriment de sa volonté.

¹Karim Sarroub. *À L'ombre de soi*. Mercure, 1998. p.78

Le dialogue se construit difficilement, il marque l'incompréhension qui se traduit par des clichés. L'opposition se manifeste sur le mode ludique, ironique et même dérisoire. On le remarque dans cet exemple :

« Tu n'as rien contre le porc ?

- Rien. S'il n'a rien contre moi, je n'ai rien contre lui », ai-je ajouté.¹

Karim Sarroub récuse le cliché qui se construit, aux yeux de Zoheir, par une sorte d'incompréhension de l'autre. Par sa réponse, le personnage ébranle les idées reçues qui témoignent d'une pensée figée, sclérosée et d'un conformisme naïf. Les clichés sont rapidement perçus par les personnages vivant en dehors d'une communauté c'est-à-dire en dehors d'un ensemble symbolique précis et partagé. Pour celui qui est hors des normes, tel que Zoheir, le cliché n'est qu'une formule insignifiante et vide. Nathalie Sarraute parle du cliché :

« [...] un cliché ne devient cliché, formule vide que pour celui qui cesse de l'employer, l'examine, le met en cause. Pour le faire surgir, il faut se retirer de la communauté, soit parce que qu'on se sent « différent » et oppressé par cette différence.

- soit parce que qu'on a choisi le retrait de l'observateur. »²

Les rares paroles de Zoheir lors des dialogues ne manifestent pas clairement voire explicitement ses pensées profondes. Mais elles rendent compte d'un esprit refoulant les préjugés.

Le dialogue dans notre corpus montre l'échec d'une alliance possible, l'échec de la compréhension de l'autre et de soi. Toutes les tentatives de converser débouchent sur la déception et se terminent dans le silence. Nous pouvons ici rejoindre la pensée de l'absurde selon laquelle l'homme est une muraille pour l'autre. Et Ionesco de conclure avec cette citation qui semble adéquate pour le cas de notre corpus : « Les gens sont devenus des murs les uns pour les autres. »³. L'écart signifie la distance, le fossé séparant deux mondes distincts, il révèle l'incapacité de l'un ou de l'autre à trouver un canal rendant possible l'union.

Le personnage de Karim Sarroub est condamné à la solitude et au silence. Ce dernier est omniprésent dans tout le récit, il témoigne de la faillite du langage et de l'impossibilité du héros à s'intégrer dans un univers dans lequel il a oublié ses piliers

¹ Ibid, p. 98

² Nathalie Sarraute. *L'ère du soupçon*. Editions de Minuit. p. 44.

³ Encyclopédie Universalis. p.69

et ses normes. Le langage sert à arpenter le monde, si le héros est dans l'incapacité de dire, il sera ainsi dans l'impossibilité de s'insérer dans la société.

La crise du langage se manifeste dans l'écriture par l'omniprésence des points de suspension. Le Littré les définit ainsi : « *Terme de grammaire. Sens interrompu, inachevé. La suspension se marque par une suite de points.* » . Selon Pinchon et Morel, les points de suspension sont parmi les signes les plus utilisés par les écrivains, leurs traductions sont ambiguës puisqu' ils manifestent des phénomènes différents et variables d'un écrivain à un autre. Ils ne traduisent pas uniquement le silence même si dans la plupart du temps c'est à lui qu'ils se réfèrent tel le cas dans *À L'ombre de soi*.

Dans notre corpus, l'emploi des points de suspension demeure variable. Ils signalent les hésitations du locuteur, les difficultés d'une pensée à la poursuite d'elle-même. Lily, émue, hésite à dire :

« *Ce jour là...c'était le jour le plus significatif de ma vie, de cette existence, de cette saloperie d'exis...Pardon.* »¹

Les points de suspension signifient une parole interrompue par l'interlocuteur. Le dialogue se marque ici par un rapport de force. Lily interrompt Zoheir :

« - écoute...ai- je dit comme un idiot.
- tais- toi ! »²

Les points de suspension au début d'un discours signifient aussi l'absence de l'interlocuteur, une telle situation se retrouve dans l'interaction de Laure avec Zoheir. Ce dernier affecte un total désintérêt au discours de Laure (p.119).

Les points de suspension peuvent donner le sentiment de l' « ineffable », ils traduisent la volonté de tout dire et en même temps l'impossibilité de tout exprimer. Ils signifient les mots qui manquent pour nommer son sentiment :

« *Je n'étais pas triste, je ne pouvais penser même pas à cela. J'étais plutôt...Je ne savais plus bien comment j'étais. Ça demandait réflexion et je n'avais pas assez de force pour ça.* ».³

¹ Karim Sarroub. *À L'ombre de soi*. Mercure, 1998. p. 160

² Ibid. p. 160

³ Ibid, p. 67

Le dialogue dans ce récit est semé de points de suspension. Les paroles échangées entre les personnages retombent à chaque fois dans le silence. L'une des caractéristiques majeures du personnage–narrateur réside dans son détachement, dans son retranchement ce qui rend pénible l'édification d'un dialogue véritable.

A partir de notre analyse, nous pouvons déduire que le récit tourne autour d'un personnage principal qui est, chaque fois, désigné comme un être en difficulté de reconnaissance et d'identification de son univers immédiat. Le héros de Karim Sarroub ne se détache pas de son ombre et de son silence. C'est un personnage à la parole manquante. Son désir de reconquérir le monde, de le nommer et de le réduire à une échelle verbale n'est rien d'autre qu'un rêve fugace. Zoheir est réduit à végéter dans l'ombre de lui-même, à se morfondre dans une situation qui le confronte à son propre langage. Ainsi, l'impossibilité à transformer ses perceptions en mots le conduit à la solitude et à l'ennui. L'absurde dans ce premier roman de Karim Sarroub se manifeste par la difficulté du personnage –narrateur de penser avec ses mots, de sémantiser son cosmos afin de le clarifier, de lui attribuer une image. Le personnage flotte dans une société, mais une société dans laquelle il lui est impossible de s'intégrer ou de s'assimiler.

Le personnage –narrateur est un être de l'absurde parce que c'est un être du silence. L'absurde dans *À l'ombre de soi* ne se manifeste pas uniquement dans le silence du monde face aux interrogations du personnage. Mais il se traduit aussi par le silence qui est entre Zoheir et lui-même. Zoheir est à la fois un étranger de son monde et de son langage. Son impossibilité de tout dire et d'expliquer l'éloigne de son univers. Sartre, à propos de la crise du langage, dira :

« De là naîtra le sentiment de l'absurde, c'est-à-dire l'impuissance où nous sommes de « penser » avec nos concepts, avec nos mots, les événements du monde. »¹

La problématique de ce héros se traduit par son manque de perspectives d'avenir, par l'absence d'un projet qui lui procurera la volonté et l'ardeur de vivre. Son non-savoir le mène à l'indifférence, à l'errance, et par là, à l'absurde.

¹ Jean- Paul Sartre, *Situations I*. Gallimard, Paris, 1947, pp. 102-103

Chapitre III

L'errance

L'errance est l'effet d'une rupture ou d'une absence de relation. L'errant c'est celui qui a rompu toutes ses attaches, c'est « *un étrange étranger* »¹. Sa réalité est celle de l'errance au quotidien. L'errance est un phénomène imprévisible dont les raisons, les finalités et la portée sont différentes selon les groupes, les époques, les âges, les saisons... Elle est un phénomène impliquant des dimensions sociales, psychologiques, culturelles, physiques, morales.

Dans le dictionnaire Le Robert, l'errance vient du verbe errer. Ce dernier a une double origine : il est issu du latin « *errare* » qui signifie « *se tromper, s'égarer, s'écarter, s'éloigner de la vérité* », et de l'ancien français « *errer* » qui signifiait jadis voyager, (« *voyager a pris le sens « d'aller au hasard », de se tromper de chemin et ce sens nouveau est devenu le seul.* »

L'errance apparaît comme résultat d'une situation tendue, d'un passé tragique qui pousse l'individu en question à la quête d'un « ailleurs » meilleur. Comme elle peut aussi signifier la perte des normes, des valeurs dans lesquelles la société se consolide. L'errance est une façon de signifier le monde, d'attribuer une image et une identité.

Le héros de notre corpus accumule simultanément vulnérabilité physique et précarité sociale. Sa situation l'entraîne dans une difficulté croissante à construire un rapport relationnel avec son nouveau monde. Son passé carcéral le porte comme un poids, un obstacle qui obstrue le passage à son nouvel entourage. L'existence du personnage- narrateur est une existence en marge. Sa marginalisation marque une rupture, un lien coupé entre lui et la société dans laquelle il évolue.

Pour R. Castel, parmi les signes d'une intégration possible, c'est la possession d'un travail fixe qui permet des relations et qui favorise le lien social. L'absence de celui-ci facilite l'isolement relationnel. De même pour William James qui définit le moi selon ses possessions :

« Le moi enveloppe tout ce que l'homme peut appeler sien, non seulement son corps et ses facultés psychiques, sa maison, sa femme et ses enfants, ses ancêtres mais encore ses

¹ Cité par Claudine Farina (mémoire de recherche). *De l'errance à l'attachement. Le « sans-abrisme » une pathologie du lien.* .p.24. <http://www.orspere.fr/-Theses-Memoires-de-recherche-et-pdf>

vêtements et ses amis, sa réputation et ses œuvres, ses champs et ses chevaux, son yacht et son compte en banque. »¹

La réflexion de R. Castel et celle de William James sont intéressantes puisqu'elles posent le moi entièrement en termes de ce qu'il possède c'est-à-dire en termes de l'« avoir ». Ces deux réflexions nous paraissent pragmatistes, et pourtant, elles nous éclairent sur la condition du personnage-narrateur de notre corpus. Le personnage de Karim Sarroub cumule des pertes d'objets sociaux qui donnent à la fois la sécurité de base et agissent comme vecteur du lien social. Difficulté de s'exprimer, absence de projets donc de perspectives d'avenir, absence de travail, absence d'habitat, ainsi, ce déficit d'ensemble permet de conduire l'individu quel que soit son caractère à l'isolement et à l'errance. Zoheir est en manque d'un lieu fixe, d'un endroit où il peut s'enraciner, se projeter. Il est souvent en perpétuel mouvement, sa mobilité est révélatrice de son impossible intégration, de son incapacité d'appropriation de son propre espace :

« L'errant par définition ne s'approprie pas l'espace, il en fait usage, en épuise les vertus, et le rejette derrière lui sans en faire ni lieu d'ancrage ni lieu d'emprise. »²

1/ La ville : théâtre de la solitude

Avant tout, il faut souligner le fait que le personnage –narrateur est sans cesse porté par un besoin incoercible de marcher et son mouvement mécanique n'est autre que le résultat de son désir de s'approprier le milieu et l'air qu'il a perdu pendant son incarcération.

Zoheir retrouve sa liberté avec un sentiment de nausée et de vertige. Le monde s'ouvre à lui, mais cette ouverture n'est qu'illusion et tromperie. Le personnage de Karim Sarroub rendra compte durant le récit du caractère incompréhensible et obscur de son entourage. Il avance d'un lieu à un autre, d'une rue à une autre sans aucune emprise ou connaissance de l'endroit vers lequel il se dirige.

Zoheir s'oriente vers l'inconnu : dans son errance, la ville ne lui apparaît que comme un espace de négation, de différenciation qui le pousse perpétuellement en avant et l'oblige ainsi à recommencer sans cesse son cheminement vers nulle part :

¹ Cité par Olga Bernal. *Langage et fiction dans le roman de Beckett*. Gallimard, Paris, 1969. p. 31

² Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970 -1990)*. L'Harmattan. Paris. p. 35 tiré de *Psychologie de l'espace* de A. Moles, E. Rohmer, Edition Casterman, Paris, 1978, p. 54.

« *La chaussée, devant moi, brillait comme un océan. Je ne savais pas où aller. J'ai regardé à droite, à gauche. L'église Saint Augustin était fermée. J'avais à peine à la reconnaître. (...). Mais un peu plus loin, j'ai du m'arrêter, car je ne savais toujours pas où aller. C'est affreux de ne pas savoir où aller.* »¹ [Nous soulignons]

La ville est omniprésente dans *A L'ombre de soi*. Sa représentation n'est pas chantée par l'auteur mais honnie et vomie. Elle est à la fois le lieu de la violence, du deuil, et de l'égaré par excellence. Dans notre corpus, la ville est l'expression du vide, de l'absence. Elle est désignée tel un monde fermé où les mouvements du personnage- narrateur semblent limités. L'univers décrit rend impossible un refuge, ou un abri.

La ville moderne incruste sa présence, marque son autorité et met l'homme dans l'impossibilité d'une quelconque emprise sur son milieu. Le premier contact du héros avec son entourage dénote le vide, voire la non-reconnaissance :

« *Mais tout autour de moi, c'était le vide, le vide et la voiture bleue.* »²

Quelques lignes après :

« *Je me suis promené toute l'après midi. (...). Les rues avaient une odeur singulière qui m'empêchait de respirer et pourtant, autour de moi, tout avait l'air normal.* »³

La ville moderne est le théâtre par excellence où triomphe l'indifférence, le domaine de la souveraine absence. Le personnage-narrateur est disloqué, perdu dans la foule en mouvement où tous les visages semblent être semblables voire identiques. La ville maintient et prolonge scrupuleusement l'anonymat. Et les individus qui l'habitent ne sont, pour le personnage, que des silhouettes, des ombres. Zoheir éprouve de la solitude et du silence qui sont ses deux accompagnateurs qui assurent, tout au long du récit, leur présence. La solitude est omniprésente dans cet environnement urbain, elle s'accroche aux pas du personnage-narrateur, elle le poursuit même dans les endroits les plus investis de foule. A Paris, ville de lumières et de mouvements, Zoheir ressent son abandon et son isolement au sein même de ces innombrables bruits réunis en magma assourdissant. Le personnage avance avec précaution dans un milieu parisien qui ne dévoile que frustrations et inquiétudes.

¹ Karim Sarroub. *A L'ombre de soi*. Mercure, Paris, 1998, p. 65

² Ibid, p. 13

³ Ibid, p.14

Dans ce roman, il y a une sorte de retrait de l'espace devant la marche de Zoheir autrement dit le monde que le héros veut appréhender s'abstient, et ne lui fait voir que la solitude et le silence :

« J'ai suivi prudemment le boulevard vers la Madeleine quasiment seul en rasant les murs. »¹

Ou bien à Maubeuge :

« J'étais consterné de me retrouver seul dehors. Tout était éteint et désert. Pourtant j'avais l'impression de ne pas être longtemps dans la librairie. La ville était noyée dans un silence assourdissant. Les rues s'étaient vidées et obscurcies singulièrement comme si les gens habitaient un seul foyer et mangeaient à la même table. Incroyable. »²

La ville n'est pas uniquement un lieu de rencontre et d'échange, elle est aussi un espace où l'individualisme règne, où les notions de partage et d'altruisme demeurent limitées. L'environnement urbain de Karim Sarroub est un espace complètement stérile et froid qui relègue l'homme dans son retranchement. De ce fait, l'absence d'harmonie dans cet univers ne sert, par conséquent, qu'à amplifier l'errance du héros mis sans relâche à l'épreuve contre un temps et un espace qu'il ne maîtrise et ne contrôle pas.

La marche du héros, dans notre texte, n'est pas une démarche dans le but d'obtenir un gain, un profit. Le personnage- narrateur se voue à un incessant mouvement dont les déplacements sont vains et ne contribuent jamais à une vraie et authentique avancée, ou un véritable changement de son état.

Nous ne sommes donc pas en présence d'une démarche au sens utilitaire du terme. Le héros n'a aucun objectif à atteindre. Ses déambulations n'ont guère de vision ni de dessein. Ces allées et venues de Zoheir ne sont autres que de l'errance, et n'ont de signification que le sentiment d'un malaise, de l'ennui face à un monde qui se retire et se ferme à son visage.

La déambulation se fait au hasard et constitue un trajet du même au même, voire du même au pire. La marche de Zoheir n'est pas maîtrisée puisque pour maîtriser l'espace, il faut d'abord commencer par la maîtrise de soi. Le personnage de Karim Sarroub ressent la circularité de son trajet, la stérilité de son itinéraire.

¹ Ibid, p. 66

² Ibid, p. 87

Dans ce cas, l'errance est associée à un phénomène de circularité de l'espace dans lequel vit et se meut le personnage. Cette circularité a l'image d'un enfermement, d'un retour au point initial :

« J'ai traversé un grand boulevard (...). Puis j'ai descendu une longue avenue. J'ai longé encore un autre boulevard qui n'en finissait pas de finir (...). Ensuite j'ai pris sous les arcades une autre avenue, qui remontait cette fois. Mais un peu plus haut, j'ai dû m'arrêter, parce que je m'étais rendu compte tout à coup que c'était la même avenue que j'avais arpentée tout à l'heure en descendant. Il m'avait semblé pourtant que je faisais attention. Alors j'ai attendu. »¹

Ce passage désigne un personnage désorienté, fatigué par les remontées et les descentes qui n'aboutissent et ne mènent à aucune issue. Malgré sa précaution et son attention aux mouvements de ses pas, la ville lui semble impossible de l'enserrer, de l'encadrer. Le personnage erre et son errance est une sorte de piétinement qui se termine dans l'engourdissement.

En traînant dans l'espace moderne, le personnage –narrateur éprouve donc un très grand malaise. La ville, par son aspect anonyme, fait naître un sentiment d'ennui, de perte. La situation de Zoheir demeure précaire, son errance définit un non-lieu, elle indique une existence incapable de s'ancrer dans un espace qui ne fait paraître que l'ombre et le silence. L'enracinement, la stabilité ne sont qu'une chimère et illusion inaccessibles pour l'errant. Ce dernier se voit enserrer et envelopper de froid et de solitude. Le héros du roman de Karim Sarroub demeure à jamais un prisonnier, condamné à la solitude et à l'errance dans son milieu social.

Le destin de Zoheir est celui du retour permanent à la solitude et au vide. De la libération de la prison à la rue, le héros ne rencontre que les sentiments laissés en prison à savoir le malaise, le vide et l'ennui. Il devient au fil des jours un être errant, un individu sans voie:

« Je marchais sans raison. J'ai pensé « on marche toujours sans raison. »²

Le personnage-narrateur fait l'expérience des deux espaces : Maubeuge - Paris. Ces allers-retours sont inéluctablement liés à son impuissance à reconquérir l'espace qu'il lui permet de s'accomplir. La relation espace / personnage-narrateur se réalise

¹Karim Sarroub. *A L'ombre de soi*. Mercure, Paris, 1998. p

² Ibid, p. 27

donc dans la négativité (la peur, l'insécurité, le vide, la non-reconnaissance.) ce qui prédestine Zoheir à devenir un individu de la rue.

« L'individu à la rue n'a devant lui que l'épreuve toujours recommencé de la solitude. Le sentiment dominant est alors celui du vide existentiel, même pour celui qui semble s'en sortir. »¹

A/ L'espace urbain : un espace carcéral

Le héros de Karim Sarroub est dans cette démarche d'appropriation de son environnement, à savoir l'espace urbain. Cependant, dans l'écriture de ce roman, il n'en reste pas moins qu'il est isolé et confiné dans cet espace unique, et que l'oppression et le sentiment de claustrophobie sont ses lots quotidiens. L'espace dans lequel progresse le personnage-narrateur produit un discours qui n'est autre qu'un langage proche du refoulement, du mépris, d'indifférence qui préfigurent la violence. La ville devient dès lors un producteur de discours : ses ruelles, ses rues, ses avenues, boulevards, hôpitaux indiquent à la fois la pesanteur d'un silence et le poids d'une vie sans attrait. Roland Barthes écrit à propos de l'espace urbain :

« La cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage : la ville parle à ses habitants et nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant. Cependant, le problème est de faire surgir du stade purement métaphorique une expression comme « langage de la ville ». »²

La configuration des deux villes à savoir Maubeuge et Paris reflète l'image perpétuelle d'un espace fermé et replié sur lui-même. L'espace urbain de *A L'ombre de soi* est à plusieurs reprises décrit comme un univers clos, un lieu de détention : les références à un univers sourd et muet sont d'ailleurs fréquemment employées. La libération de Zoheir de la prison de Maubeuge ne s'est pas exprimée par un sentiment d'union indissoluble avec le Tout. Son premier contact avec l'espace de la ville ne donne pas à voir une impression intense et diffuse de fusion, d'union, d'osmose avec ce qui l'entoure. Ce que Zoheir voit, ce qu'il sent, ce qu'il entend échappe à sa compréhension et à son modèle perceptif. Le premier dialogue du personnage avec le monde extérieur provoque une sensation physique désagréable à

¹ Cité par Claudine Farina (mémoire de recherche), *De l'errance à l'attachement. Le « sans-abrisme » une pathologie du lien*, p. 25, <http://www.orspere.fr/-Theses-Memoires-de-recherche-et-pdf>

² Cité dans l'article Emmanuel J. Aurand <http://www-rocq.inria.fr/mirages/Publications/2006/Per06/chap-1-these.pdf>

savoir l'écoeurement et la nausée. Il se tient désormais dans un monde désorganisé, sans sens, face à des choses qui se contentent d'imposer leur présence silencieuse et indéchiffrable.

La ville dans le roman de Karim Sarroub baigne dans le silence et l'obscurité à l'image d'une cellule : cette dernière est vécue comme un lieu souterrain, du fait de son obscurité, de son humidité, du froid glacial qui y règne en toute saison. Le sentiment de culpabilité accompagne le personnage dans le monde extérieur. Il se sent toujours tel un suspect même après sa libération :

« La ville s'est noyée dans un silence assourdissant. Dans ce silence et ce noir, j'ai ri de moi, parce que je me suis dit que je devais forcément avoir l'air d'un suspect. (...). Mais je n'avais plus le cœur à rire : j'étais devenu un suspect. »¹

L'espace urbain est personnifié, il dévoile son côté muet et sourd :

« (...) cette ville sourde et muette (...) »²

Plusieurs expressions dans le texte révèlent la solitude, l'attente et l'indifférence tels que les prisonniers les endurent durant leur incarcération. Ces sentiments qui se forgent et qui se bâtissent s'ancrent encore dans la psyché du personnage- narrateur et prouvent ainsi leur existence même après le passage du seuil de la prison :

« Personne ne venait. Je m'impatientais pas : pour rien au monde. »³

« Il n' y avait personne autour de moi. Mais je savais que je n'étais pas seul. La nuit m'enveloppait de partout. Elle avait une présence, un corps que je sentais tout contre le mien. »⁴

« Personne n'avait l'air de remarquer ma présence. »⁵

Zoheir ressent l'enfermement et la gratuité de toute perception. Il éprouve la sensation d'être englouti et cloîtré dans un monde où ses visions restent limitées. Au fil des jours, rien ne semble envoûter ni raviver sa conscience. Tout lui paraît comme impénétrable et obscur du fait de son non-savoir. Le monde que décrit Sarroub est sans repères, il refuse de se soumettre à une tentative d'éclaircissement. Par conséquent, le

¹ Karim Sarroub. *A L'ombre de soi*. Mercure, 1998. p. 87

² Ibid., p. 87

³ Ibid., p. 81

⁴ Ibid., p.88

⁵ Ibid., p.130

cloisonnement du héros dans l'univers urbain désigne un monde statique, sans aucun progrès.

L'espace urbain, dans ce processus d'isolement, dessine une individualité et se décrit également comme telle, poussant ainsi le personnage à l'introspection. Nous l'avons vu, ce thème de l'emprisonnement, ainsi que la vision d'une ville ceinturée et ceinturante. Maubeuge devient, par son mutisme et son étrangeté, un espace aux dimensions limitées :

« J'ai regardé autour de moi. La gare était fermée, les rues désertes, la lune absente. »¹

La ville est bien souvent perçue comme un espace d'émancipation, mais paradoxalement elle est aussi un lieu clos où la sensation d'enfermement est permanente. En fait, la ville en elle-même n'est pas l'unique *prison* où est retenu le héros. Maubeuge et Paris ne sont que des macrocosmes renfermant des microcosmes bien plus cloisonnants que sont les lieux habités.

Ces espaces clos peuvent être des habitations, des maisons, des stations de métro, des hôpitaux, des librairies...ils sont d'abord des refuges contre le monde extérieur, mais ils peuvent également devenir des « cellules » à l'intérieur desquelles le héros se sent enfermé. Le sentiment d'enfermement se poursuit et se concrétise dans les milieux sensés être pourvoyeurs de liberté et garants de la protection. L'homme, selon Gilles Deleuze, est souvent emprisonné, pris dans le tourment des lois et des règles qui lui laissent peu d'espace à la réalisation de ses libertés. La prison est présente dans toute entreprise.

Pour cela, le héros de Karim Sarroub refuse d'admettre sa libération, de croire à un éventuel changement. Il perçoit le monde comme le prisonnier conçoit sa cellule : sans lumière, sans contact véritable, pertes de repères spatio-temporels, stagnation, précarité, insécurité. L'enfermement n'est pas exclusivement inhérent au monde pénitencier, l'individu ressent sa réclusion même dans les endroits et les lieux dits «ouverts et sécurisants» :

« L'individu ne cesse de passer d'un milieu clos à un autre, chacun ayant ses lois: d'abord la famille, puis l'école (« tu n'es plus dans ta famille»), puis la caserne (« tu n'es plus à l'école»), puis l'usine, de temps en temps l'hôpital, éventuellement la prison qui est le milieu d'enfermement par excellence. C'est la prison qui sert de modèle analogique. »²

¹ Ibid, p. 89

²Gilles Deleuze, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôles*, in *L'autre journal*, n° 1, mai 1990.
<http://libertaire.free.fr/DeleuzeBrochure02.pdf>

Parmi les lieux clos dont parle Deleuze, nous retrouvons la maison qui est définie comme « *notre coin du monde* »¹. La maison comme espace habité offre un aspect défensif et rassurant, elle est en elle-même un cosmos. Or dans notre corpus, les maisons que le héros a « habité » promptement n'ont guère inspiré le bien-être et l'assurance. Elles n'ont pas une valeur de refuge, bien au contraire : le personnage - narrateur tente désespérément de s'y soustraire à ces espaces habités mais ses tentations sont restées vaines.

Toutes les habitations fréquentées par Zoheir lui ont rappelé son incarcération : l'appartement de Anne, de Georges, la maison de Laure. Dans ces espaces habités, rien ne semble distinct de la prison. Zoheir ne rencontre dans ces demeures que les sentiments d'étouffement, de malaise et de jugement. Plus d'une fois, le héros éprouve l'envie de fuir, de sortir de l'ennui que secrètent ces endroits tel que l'épisode du dîner du héros avec la famille de Anne. De même dans l'appartement de Georges où les cris de douleur de Daniel rendent ennuyeux et insupportable tout repos.

La librairie est un autre microcosme rappelant la prison. Il faut noter l'extrême récurrence du silence et de l'ombre qui donnent à voir une image fidèle à des lieux d'enfermement. La librairie illustre ici parfaitement la cellule :

*« Quand je suis entré, tout mon être s'est tendu. Comme j'avais mal ! (...). La librairie était sombre et silencieuse. Comme je ne voyais personne, j'ai attendu devant la caisse. C'était une vieille librairie qui sentait le renfermé, la poussière, et une curieuse odeur de champignon. Toujours est-il que c'était le silence total et, pendant une seconde, j'ai eu l'impression exagérée d'être en quelque sorte chez moi. »*²

La ville anonyme est donc celle où il est très facile de se perdre. Maubeuge devient, au fil des jours, un dédale : c'est le labyrinthe parfait, d'autant plus que ses multiples contours, méconnaissables, enserrant un peu plus le héros de leur étreinte. Ainsi, dans *À L'ombre de soi*, Zoheir ne sait pas bien où il va dans un « Maubeuge » et un « Paris » où le tracé des rues est imprévisible du fait de sa méconnaissance. À Maubeuge, la rue devient pour le héros un espace désertique, alors qu'à Paris elle est un « *océan* » qui lui donne le tournis.

¹ BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF « Quadrige », 8ème édition, [1957] 2001.p. 24.

² Karim Sarroub. *A L'ombre de soi*. Mercure, Paris, 1998. pp. 80-81

Maubeuge et Paris sont donc des villes dans lesquelles le personnage- narrateur tourne en rond sans jamais, semble-t-il, atteindre sa propre issue, son refuge. A l'enfermement s'ajoute donc le vide, la vacuité de l'existence, le non aboutissement et l'inachèvement de l'itinéraire du héros. Zoheir demeure un détenu, enchaîné dans un monde totalement hermétique où il est privé de toute perspective cosmique et parallèlement de tout système temporel. Le monde est ici tel une prison, dépourvu de clarté, de certitude et de garantie. Rien n'assure le bien-être ou la sécurité. Pour le héros de Karim Sarroub, la prison est dans tous les lieux, elle est en soi et dans le monde extérieur :

« C'était comment en prison ? m'a demandé Anne.

- je ne sais pas. C'était comme partout, comme nulle part. »¹

B/ Le corps : un espace en souffrance.

Dans notre corpus, les personnages sont souvent traversés par une douleur, un malaise, une défaillance. L'errance se heurte souvent à la révolte du corps. Ce dernier est montré chez Karim Sarroub dans toute sa nudité, sa déchéance et sa précarité. L'espace corporel est ici le lieu le mieux exposé au monde extérieur. Il est en contact direct avec ce qui échappe à l'être. Il communique avec le temps, l'espace, et obéit au pouvoir de l'inconscient. Il est assujéti à une structure non maîtrisable. Le corps devient dans le récit le diapason des ondes sonores invisibles : il est le lieu où se raconte une blessure.

Dans *À L'ombre de soi*, la peau est sillonnée de rides, la chair est marquée par les stigmates du temps et de la douleur. L'histoire du roman offre une représentation significative du corps fatigué, épuisé, malade et mutilé qui s'abandonne totalement aux caprices d'autrui, et qui se sent toujours captif du milieu où il évolue.

Le héros de Karim Sarroub souffre et sa douleur ne provient pas uniquement de son incapacité langagière mais aussi de son défaut et sa gêne de ne pas pouvoir régner sur son corps. Si dans la littérature classique, il y a une correspondance entre le corps et la pensée voire une entente entre l'être et le paraître. Dans notre corpus rien ne semble l'indiquer, le corps échappe à la maîtrise et aux décisions du moi. Il devient chez Zoheir un handicap qui empêche la réalisation de son itinéraire. Cette paralysie

¹ Ibid, p. 106

du corps nous la retrouvons dans quelques passages du roman. Elle se métamorphose en une sorte de momie, de cadavre insensible et sourd aux appels de son esprit. Par ailleurs, nous pouvons déduire qu'il y a là deux entités distinctes représentées par la pensée et le corps qui s'affrontent, se contrarient et s'insurgent l'une contre l'autre.

Le corps devient muet et sourd aux intentions de Zoheir. Plus d'une fois, le personnage-narrateur se heurte à un corps qui le contrarie, qui refuse la soumission et le devoir de tout accepter. Cette discordance et cette disparité entre Zoheir et son corps mènent à un blocage et à l'interruption de toute action visée. Dans l'exemple qui suit, le héros ne parvient pas à se mouvoir. Sa paralysie dure presque une demi-heure et ce n'est qu'après avoir déployé bien des efforts qu'il a pu se déplacer :

« J'ai encore réfléchi à tout cela et j'ai fini par opter, avec un grand enthousiasme, pour cet itinéraire. Seulement, je ne me décidais pas à bouger. J'étais outré de colère contre moi-même. J'avais envie de donner des coups de tête et des coups d'épaule dans le vide pour m'aider à marcher. J'étais ému. Vers trois heures, j'ai du faire un effort considérable sur moi-même pour enfin avancer. »¹

Le même cas se produit lorsque Laure lui ordonne de se séparer de sa fille Anne. Zoheir tente désespérément de décider et d'avancer mais son corps demeure bloqué et ne lui répond pas. L'idée de la séparation avec Anne se voit repoussée par le corps. Dans ce cas, l'espace corporel ne peut être toujours conduit par la gouvernance de la conscience, elle peut en effet céder aux intentions et aux désirs de l'inconscient. Le personnage –narrateur perd le contrôle de son corps puisqu'il devient lui aussi insaisissable. Nous assistons alors à une sorte de détachement entre la pensée et le corps.

Pour Francis Berthelot, l'action bloquée du personnage voire le conflit entre la volonté d'agir et son organisme donne une situation pathétique au récit :

« Le héros qui entreprend une action peut être interrompu au cours de celle-ci par un problème physique : maladie, blessure, etc. quelle que soit l'origine de son handicap, le fait qu'il ne puisse agir devient alors un ressort dramatique. Trahi par son corps, il n'est plus en mesure d'imprimer aux événements le cours qu'il désire. »²

¹ Ibid, p.66

² Francis Berthelot. *Le Corps du héros*. Éditions Nathan, Paris, 1997. p.122

Le désaccord entre le mouvement du corps et l'activité réflexive met en scène un personnage désemparé, tragique, impuissant à orienter et à contrôler ses élans. Les maux que subit le corps du héros sont multiples : l'ankylose, l'engourdissement, le vertige, la perte d'appétit, les troubles de sommeil. Nous retrouvons d'ailleurs, dans le texte, des termes et des expressions qui renvoient à un espace corporel épuisé, fragilisé, mis à l'épreuve d'un temps et d'un espace dans lesquels il a perdu ses habitudes. Le malaise corporel se traduit par des termes tels que: "*englouti*", "*cloué*", "*ankylosé*", "*engourdi*", "*frigorifié*", "*alourdi*". D'autres expressions dans le texte témoignent de la déficience du corps et de son asthénie :

« Mon corps a commencé à durcir de plus en plus, jusqu'à ce que je ne sente plus rien de vivant en moi. J'étais hébété, j'avais honte. Honte parce que je trouvais inconcevable et inadmissible qu'un homme normalement constitué en arrive là, le corps injustement paralysé, l'esprit figé et le cœur lourd, lourd par la grossièreté de cette réalité quotidienne »¹

Dans l'univers romanesque de Karim Sarroub, ce n'est pas uniquement Zoheir qui subit ce sort, d'autres personnages endurent des souffrances physiques qui sont parfois endémiques, des maladies incurables comme la séropositivité de Danièle ou l'épilepsie fréquente du grand-père. En outre à ces maladies s'ajoutent d'autres handicaps que nous retrouvons chez les personnages secondaires comme l'aveugle, le borgne.

Dans le récit, la voix constitue un véritable attribut du personnage. Elle est utilisée, tout d'abord, pour marquer un état affectif. La voix devient ainsi, comme dans la vie, indicatrice d'émotions diverses, ou de l'émotion tout court. Les inflexions de la voix marquent, dans notre corpus, la détérioration physique et l'incohérence de la pensée qui tire leur origine dans la souffrance vécue par les personnages à l'exemple de Danièle. L'épisode qu'on retrouve dans les pages 60 - 61 désigne une voix qui peut s'associer à un mal sans issue. La voix peut servir ici comme étant une définition de l'être. Elle traduit alors dans le cas de Danièle l'état d'extrême douleur: *« des cris perçants suivis de hurlements affreux » « elle hurlait lentement, à présent sans larmes, avec un bruit grave et désespéré (...) sa voix montait, montait comme un râle (...) elle criait d'une voix rauque et étouffée ».*

¹ Karim Sarroub. *A L'ombre de soi*. Mercure, Paris, 1998. p.166

2/ Le sentiment d'insécurité : peur ou angoisse ?

Une constatation s'impose : l'instabilité et la précarité mènent incontestablement au sentiment d'insécurité. L'errance dans laquelle se trouve le personnage-narrateur peut se voir comme une fuite et une échappatoire au sentiment de peur qui plane et qu'il ressent sur lui pendant tout son itinéraire. L'insécurité se manifeste dans ce récit par l'indécision, l'incertitude et la perplexité de toutes affirmations et de tous actes. Zoheir déploie au fil des jours un mécanisme refoulant tout sentiment pouvant provoquer préjudice à son quiétisme. Cette peur de l'autre demeure vivante dans le psychisme de cet ex-détenu. A la sortie de la prison de Maubeuge, Zoheir essaie de contrôler sa façon de marcher, d'éviter le regard des autres. Et nous avons même constaté son hésitation de manger devant les personnes inconnues. La peur se mêle ici à un sentiment plus profond et plus grave qui est l'angoisse. Cette dernière est à distinguer de la peur en ceci : la peur est un sentiment qu'on éprouve devant une apparition quelconque autrement dit c'est une émotion d'anticipation liée à la perception d'un danger présent (avoir peur de...), alors que l'angoisse est un sentiment éprouvé sans raison apparente, elle a pour caractère inhérent l'indétermination et l'absence d'objet. Selon Freud :

« L'angoisse est un état qu'on peut caractériser comme un état d'attente de danger, de préparation au danger, connu ou inconnu ; la peur suppose un objet déterminé en présence duquel on éprouve ce sentiment (...) ».¹

Ressentir de l'angoisse c'est donc prévoir un danger imminent. Dans La théorie freudienne, l'angoisse est définie comme un sentiment pénible d'attente, de peur sans objet, de crainte d'un danger imprécis, mais qui n'est toutefois pas encore, qui ne le sera peut-être jamais ; c'est ce sentiment de prévoir quelque chose qui ne vient pas, quelque chose qui n'arrivera peut-être jamais. En un mot, c'est se livrer indéfiniment à l'attente et au vide.

Pour la phénoménologie existentialiste, l'angoisse est certainement l'un des sentiments les plus susceptibles de mettre à nu la structure fondamentale humaine. Elle est l'essence même de l'homme, disposition fondamentale de l'existence. L'angoisse révèle le fond de l'existence. La peur est peur de quelque chose tandis que l'angoisse

¹ Freud S., *Essais de psychanalyse*, « Au-delà du principe de plaisir » [Édition électronique, disponible sur le site: <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/>].p.13

est angoisse de rien : c'est la conscience de notre finitude, c'est à dire du néant. Selon Huguette Dufrénois et Christian Miquel :

« L'angoisse authentique se caractérise par un profond désarroi face au Rien. Ce qui est angoissant dans ce sentiment c'est précisément qu'il ne repose sur aucun objet précis. C'est que nous confrontons au Rien, à quelque chose refusant de prendre forme, de s'identifier. »¹

En remontant aux faits précédents, l'angoisse n'était encore qu'une peur en ce sens que Zoheir l'éprouvait devant un objet. Nous pouvons lire dans plusieurs passages dans le texte le sentiment de la peur (p.21, p. 127, p.131, pp.161-162). Mais cette peur nous la verrons se transformer et se manifester par une sensation de nausée, de vertige et d'étouffement. Cette sensation de malaise répétitif n'est autre que le sentiment d'angoisse. C'est ainsi que Zoheir se sent partout mal à l'aise. L'insécurité le guette et le poursuit dans ses déambulations et dans des lieux sensés lui être protecteurs. La maison de Fares est le seul endroit qui a pu lui inspirer un peu d'assurance. Mais Zoheir demeure toujours assez méfiant à l'égard de cette illusion de sécurité, de protection et de bien-être. Il ressent partout où il se déplace le malaise et le désarroi qui font naître en lui de jour en jour un sentiment d'un danger potentiel qui plane et qui l'entoure de toutes parts.

Dans la maison de Fares, l'unique endroit où il a éprouvé un peu d'assurance, Zoheir reste malgré tout sceptique et peu confiant. Telle une sentinelle, il ressent la menace et le danger, il l'attend mais son attente demeure sans suite, vidée de tout contenu. L'expression qui suit montre un personnage souvent aux aguets :

« Je les ai aidés à finir de préparer le dîner. Fares avait un tablier noué autour de la taille et Nadia décorait une belle tarte. (...). Je ne pouvais pas dire que je me sentais en toute sécurité ni loin de tout danger. »²

Malgré le bon accueil de Fares et de Nadia, le héros de Sarroub voit la menace surgir de partout. Cet état va le laisser sombrer parfois dans une sorte d'hallucination et de délire. Il entend des cris, des voix, des visages inhumains (p.115) provenant de tout coin : au détour d'une rue ou juste au-dessous d'une fenêtre d'une maison. Zoheir est angoissé puisqu'il imagine entrevoir des choses effrayantes où interviennent des idées de danger et de mort.

¹ Huguette Dufrénois et Christian Miquel. *La philosophie de l'exil*. L'Harmattan. Paris, 1996. p. 40.

² Karim Sarroub. *A l'ombre de soi*. Mercure, Paris, 1998. p.135.

S'il y a des endroits susceptibles de déclencher ce sentiment d'insécurité, de l'angoisse c'est bien la gare. Cette dernière est montrée, dans le texte, tel un lieu fermé et étouffant par son air irrespirable, effrayant et épouvantable par son atmosphère d'apesanteur et de mouvements fuyants. La gare inspire chez Zoheir un silence tout à fait distinct de celui que nous attendons et que nous considérons comme un endroit qui secrète quiétude et apaisement. Elle est au contraire le lieu où se prépare un avertissement, une menace. Le personnage-narrateur éprouve souvent un sentiment de crainte injustifiée qui préfigure un danger imminent et imprécis à la vue de cet endroit. Une sorte d'attente mais une attente qui génère peur :

« Cette gare... Quand je l'ai vue, j'ai senti très fort que je ne l'aimais pas. »¹

La gare joue un rôle important dans le texte : elle est le lieu le plus fréquenté par le héros, elle est représentée comme un espace de rencontre et de séparation. Comme elle peut aussi signifier un nomadisme stérile fait de déambulations, d'errance interminable. Les scènes des allers et retours du héros rendent compte d'un personnage qui s'attache à un lieu de départ mais un départ toujours reporté, un départ (c'est-à-dire le départ à une autre vie) qui ne s'entamera jamais. La gare dans l'imaginaire de Zoheir présage la stagnation, la violence et le deuil. A partir de là, son angoisse devient une angoisse du néant et de la mort. D'ailleurs, le pressentiment du héros s'avère être authentique puisque c'est à la gare du Nord que l'attentat à la bombe s'accomplira.

D'autres signes et comportements indiquent le sentiment d'insécurité comme les phénomènes contradictoires dont l'angoisse est associée. Selon Pierre Janet :

« Nous ferons ici la remarque que sous l'emprise du sentiment d'angoisse, l'individu a constamment des conduites opposées, soit l'une avec l'autre, soit à ses principes, à ses motifs directeurs. C'est ce que nous appellerons le phénomène des conduites inverses. »²

Le héros de Sarroub incarne les comportements contradictoires, le passage d'une conduite à l'autre se fait très simplement par la peur de l'action : avoir peur de l'action, c'est faire autre chose, c'est s'en écarter, c'est très facilement passer à l'extrême opposé. La peur de l'action finit par l'arrêt de l'action. C'est ce qui produira durant l'épisode de la séparation de Anne avec son compagnon, Zoheir ressent à cet

¹ Ibid, p. 122

² Pierre Janet, *L'amour et la haine* (1924-1925). p.30 [Édition électronique, disponible sur le site:<http://www.uqac.quebec.ca/zone30/>].

instant l'insécurité, il prévoit un danger imprécis qui allait venir mais sa décision de partir se voit en arrêt, en panne :

« Tout à coup, je me suis senti de trop et j'ai eu envie de m'en aller. J'avais l'impression que quelque chose d'atroce allait se produire devant mes yeux, de ces choses que l'on ne peut imaginer ni prévoir. Pourtant, je ne me décidais pas à partir. »¹

En effet, l'angoisse dans l'exemple ci-dessus ne porte sur aucun objet clarifié, elle n'a pas non plus de sujet ; elle n'est pas un sentiment déterminé et précis comme la peur ou la crainte. Dans ce roman, l'angoisse de Zoheir trouve son origine dans son inadaptation à son nouvel entourage, de son échec à comprendre les normes et le mécanisme avec lesquels sa nouvelle société s'édifie. Autrement dit, l'angoisse de ce personnage provient de son incapacité à comprendre, de son échec à saisir son espace immédiat. Pierre Janet pense que l'une des origines de l'angoisse est l'échec :

« La première source de l'angoisse se trouve donc dans les succès. »²

Nous sommes donc autorisé à conclure que le sentiment d'angoisse de Zoheir provient de sa perception du monde et de soi. Autrement dit, l'angoisse de ce personnage trouve une origine interne et externe, elle est provoquée de l'intérieur comme de l'extérieur sans raison apparente. Et nous avons là l'un des principaux symptômes de la névrose : le conflit avec soi et les autres.

A/ Zoheir, le névrosé

La névrose est une pathologie qui se présente sous de multiples formes et qui relève de plusieurs dimensions. Elle peut se manifester sous plusieurs profils, mais son ambiguïté et sa richesse se confondent le plus souvent avec la psychose. C'est ainsi que du point de vue psychanalytique, on distingue plusieurs types de névroses comme : la névrose d'abandon, d'angoisse, phobique, hystérique, obsessionnelle, de caractère, d'échec, de destinée, de transfert, familiale, mixte, narcissique, traumatique, etc.

En bref, la psychanalyse classique de Laplanche et de Pontalis résume l'essentiel du modèle élaboré par Freud, et cela en définissant la névrose comme étant «une

¹ Karim Sarroub. *A l'ombre de soi*. p. 34

² Pierre Janet, *L'amour et la haine* (1924-1925), p. 27

[Édition électronique, disponible sur le site:<http://www.uqac.quebec.ca/zone30/>].

affection psychogène où les symptômes sont l'expression symbolique d'un conflit psychique trouvant ses racines dans l'histoire infantile du sujet et constituant des compromis entre le désir et la défense »¹. Pour cette définition, l'accent est mis d'emblée sur le caractère acquis du trouble relié à l'histoire psychique du sujet et plus particulièrement de son enfance. Cette pathologie, selon toujours cette citation, qu'on retrouve chez le névrosé témoigne d'un conflit intérieur et ce conflit concerne l'expression du désir du sujet et les défenses qu'il organise pour faire face.

Cependant, aussi diverses que soient les formes de névrose, elles présentent toutes certains aspects communs : parmi elles, nous proposons ici quelques éléments qui sont des signes et symptômes cliniques toutefois présents dans chaque tableau névrotique. Ces six éléments qu'on va énumérer sont élaborés par Jean Ménéchal² :

- 1 - des difficultés relationnelles ;
- 2- la survenue des moments d'angoisse ;
- 3- le développement des symptômes particuliers ;
- 4- un sentiment subjectif de « mal- être » ;
- 5- la perception d'une conflictualité interne ;
- 6- la conscience de « difficultés » sexuelles.

À partir de ce tableau, nous pouvons déduire que le personnage Zoheir est un névrosé : D'abord par sa perturbation communicationnelle qui rend difficile toute construction d'une relation avec les autres. Zoheir ne comprend totalement pas le regard d'étonnement et le rire amusant des autres personnages à son égard. Il se considère comme un incompris, et il se voit ainsi brimé et malmené. Ces difficultés s'expriment en particulier avec ses partenaires sexuels effectifs ou potentiels sous une forme que sa (ses) compagne(s) va (vont) trouver inexplicables certains agissements ou certaines paroles provenant de lui. Zoheir se montre aux autres personnages comme un être difficile à vivre. Il est en conflit avec son environnement qu'il perçoit comme étant d'humeur instable, obscur et intolérant. Ses *difficultés relationnelles* l'entraînent souvent dans des attitudes de rivalités qui s'expriment selon toute une gamme de conduites tels que : l'indifférence, le retrait ou l'indécision.

Ces obstacles à tisser une relation possible vont aboutir à un autre signe clinique présent chez tous les névrosés qui est l'*angoisse*. Cette dernière est un élément

¹ Laplanche J. & Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967. P. 267.

² Jean Ménéchal. *Qu'est- ce que la névrose ?*, COLL. « Topos », Paris, 1999. p42

essentiel de la vie psychique et de sa pathologie, « *peur sans objet* » (Janet), elle se manifeste comme un état affectif marqué par un sentiment d'insécurité. Plus grave que l'anxiété qui reste de nature essentiellement psychique, l'angoisse s'accompagne, chez Zoheir, de manifestations ou de sensations somatiques diverses d'oppressions ou de « resserrement » (selon sa propre étymologie, *angustus* : étroit) : raideurs, nausées, vomissements, vertiges, sursauts, sensation de faiblesse, sensation d'étouffement, sensation de brûlure. En outre à ces sensations physiologiques que nous avons remarquées pendant notre lecture s'ajoutent d'autres manifestations psychiques et comportementales : Appréhension intense avec sensation d'une menace grave, Attente, crainte (soucis excessifs et/ou injustifiés) concernant des situations ou des événements, lassitude, doute, indécision, instabilité, agitation, tension.

Le névrosé tel que Zoheir est une personne qui a *mal dans sa peau*. Sa conduite névrotique crée un cercle vicieux. Il se sent incapable de faire face à plusieurs problèmes de la vie quotidienne. Son mal-être a directement à voir avec l'angoisse, avec la solitude et l'incompréhension qui sont d'ailleurs ses deux lots quotidiens qui favorisent l'émergence du sentiment dépressif.

À distinguer de la dépression mélancolique, l'isolement de Zoheir est rarement vécu de façon positive, bien au contraire, sa solitude et son inadaptation vont déclencher un sentiment de culpabilité. Quand à la *conflictualité interne*, on l'a bien observé dans les conduites et les réactions de ce personnage, on peut facilement reconnaître en lui des troubles avérés de personnalité ainsi qu'un dérèglement d'esprit. Ce qui donnera d'ailleurs lieu à des jugements et réactions contradictoires qui font qu'il désire une chose et son contraire, qu'il se sent à la fois bien et mal. Ce conflit s'exprime d'une manière directe chez le névrosé. D'ailleurs, ce personnage est souvent décrit comme hésitant, volontiers versatile et instable ; mais parfois on le trouve figé, immobilisé dans une rigidité absolue. De ce fait, le personnage de Sarroub se sent toujours intérieurement « partagé », et en souffre. Lors de ses déplacements, il révèle une personnalité prise au piège par deux tendances contradictoires qui ne lui laissent aucune alternative de faire son choix. Zoheir est entre deux voies : celle qu'il contrôle et celle qui lui échappe à savoir celle de l'*autre*. Cette conflictualité le mène à des gestes et à des mouvements inutiles et dénués de toute signification.

D'autres signes cliniques bien plus graves attirent notre attention telle que la fascination du héros devant la mort. Le premier cas se manifeste lors de la crise épileptique du grand-père (p104) et le second cas au moment de l'attentat à la bombe à la gare du Nord (p145). Ces deux cas désignent un symptôme typiquement psychotique qui entre tout à fait dans le cadre clinique de la démence précoce. Arrivant à ce stade, Zoheir dévoile un état mental qui se réfère à un déficit ou, plus exactement, à une insuffisance ou une faiblesse que nous pouvons assimiler à un cas bien plus grave à savoir la dépression.

Plusieurs symptômes dévoilent ici une personnalité troublée, malade et en difficulté d'agir. À partir de l'analyse que nous avons procédée, nous ne pouvons se tromper de la conduite névrotique du personnage en question. Zoheir est un névrosé, caractérisé par une personnalité qui souffre d'abord par son intériorité éclatée, ensuite par ses comportements dégageant indécision, indifférence et peur.

3/ L'épreuve du temps

À *L'ombre de soi* s'affiche d'emblée comme un roman où la dimension temporelle se développe dans les moindres détails; la rigueur et la minutie avec lesquelles ces dernières sont notées, ainsi que le déroulement sur quatre jours de l'histoire racontée, nous font parfois croire que nous sommes plongés dans la lecture d'un journal intime.

Nous savons que les faits rapportés se déroulent en plein hiver : au mois de décembre. Les indications sur le temps sont extrêmement précisées. Chaque jour, le personnage -narrateur note avec une certaine préoccupation et attention l'heure de ses départs et l'heure de ses arrivées (ex : à la gare). Tous ses déplacements sont mentionnés par une appréciation chiffrée.

Notre attention dans cette partie de notre analyse est pour le temps vécu du personnage-narrateur. D'ailleurs, nul ne peut s'en douter de l'obsession temporelle dans laquelle est plongé Zoheir. Le temps marque dans ce roman sa lourde présence et signe son importance capitale pour cet ex-prisonnier. Lors de l'interpellation de ce personnage pour sa libération, son premier regard va vers la pendule. Cette dernière est examinée dans ses moindres détails : des aiguilles des minutes à celles des secondes. L'intérêt de ce personnage n'est pas uniquement orienté pour le temps des horloges,

nous avons aussi observé sa préoccupation pour le temps atmosphérique : dès l'incipit, l'heure et la saison sont indiquées. De la même manière, ses déambulations et ses attentes sont accrochées au poids de la durée.

Il est certain que le personnage-narrateur a tout à fait oublié la notion de l'écoulement du temps. Aujourd'hui ou demain il n'y a point, pour lui, de différence ni de qualité meilleure et supérieure aux autres jours puisqu'il considère le jour même de sa libération comme une journée qui n'a rien de particulier ni aussi d'exceptionnel par rapport à d'autres jours. A la lecture de ce roman, nous percevons que Zoheir considère qu'une période n'est pas plus gaie qu'une autre, elle n'est pas plus triste non plus ; c'est toujours le même temps ; il est le même pour sa conscience. Cette constatation va mener Zoheir à ridiculiser le temps des savants « *le temps objectif* », le temps de la nouveauté et de l'inattendu. Pour lui, le *passage* dans le temps n'existe pas puisque les trois dimensions du temps à savoir le passé, le présent, l'avenir sont placés dans la même égalité :

« *Mais si, mais si : le passé n'a pas plus d'importance que l'avenir.* »¹

Pour ce personnage, il n'y a point d'originalité puisque rien ne change. A partir de ce constat, on n'est pas en présence d'un temps vivant, d'un temps qui se joue au futur ou au passé, d'un temps occupé, qui court, qui sert. Le temps vécu par le héros est un temps mort c'est-à-dire un temps non opérationnel, qui ne se projette sur aucune perspective d'avenir ni sur aucun projet.

A/ Le temps mort

Le temps pour ce héros évolue et change uniquement dans les calendriers, et aussi à partir des mouvements des aiguilles d'une pendule mais nullement dans son intériorité puisque sa condition et sa situation demeurent les mêmes. Zoheir ressent avant et après sa libération l'uniformité d'un temps. Autrement dit, il a le sentiment de vivre sinon dans un éternel présent, du moins dans un temps qui s'écoule très lentement. D'ailleurs, l'expression « *tuer le temps* » qu'on retrouve dans le texte (p118 et p180) est la manifestation de l'ennui, du poids des heures qui passent sans que rien ne se passe, d'un temps qui l'écrase et qui alourdit ses actes et les rend vains. Zoheir

¹ Karim Sarroub. *A L'ombre de soi*. Mercure, Paris, 1998. p. 181

comprend que quelque chose s'écoule mais pas le temps, plus précisément son temps (le temps psychologique) à lui qui demeure stagné et figé :

« Les secondes passaient, normal, mais pas le temps. Je les entendais comme je n'ai jamais rien entendu d'aussi net et aussi présent. C'est bien ce que je me disais : quelque chose passait, mais ce n'était pas le temps. Impossible. »¹

L'incipit de *À L'ombre de soi* marque le doute du personnage pour ce que nous appelons communément le fleuve du temps. Ce doute sur son cheminement et sa linéarité le conduit bien plus tard à des interrogations. Nous avons aussi remarqué que l'interrogation du personnage en question pour le temps n'est pas née lors de son séjour carcéral mais bien plus loin. Dès son enfance, Zoheir ne comprend pas le sens du mot « *Temps* ». Ses questions demeurent actuelles, puisque il cherche toujours l'origine, le sens précis du temps.

« Qui a inventé le temps ? Pourquoi passerait-il de cette façon et non pas d'une autre ? »²

Poser des questions pareilles révèle un état d'esprit sceptique à l'égard de la succession et de la régularité du temps. Puisque au fil des jours, le personnage ne ressent nul changement ou amélioration de sa condition. C'est bien que cet état de stagnation et d'immobilité qui le conduit à ne pas reconnaître l'écoulement linéaire de la durée. Nous avons relevé dans le texte plusieurs termes montrant un temps qui témoigne de sa lourdeur et de son immuabilité. Au début du récit, il est considéré comme défectueux, ensuite comme funèbre, et à la fin du roman comme vide et sans contenu.

Le personnage de Karim Sarroub ignore le temps dans ce qu'il comporte de changement, de valeur, dans ce qu'il possède de neuf, d'imprévisible, dans ce qu'il peut avoir d'unique. Pour lui, la succession et l'irrégularité du temps n'existent pas puisqu'elles sont axées sur la répétition et la permanence du même. Cette dernière est un thème récurrent qu'on retrouve souvent chez les grecs, qui pensent souvent le temps comme un éternel présent c'est-à-dire comme répétition.

Durant ses quatre jours, le personnage en question se rend compte que la prison n'est pas derrière lui et qu'il n'appartient pas à son passé lointain mais bien plus que cela, elle persiste, elle se perpétue à ses cotés même après sa libération. Le

¹ Ibid, p. 174

² Ibid, p. 180

commencement d'une autre vie n'est qu'illusion et mirage puisque le commencement (sa libération) lui a révélé une autre prison à savoir le monde. Et ce nouveau départ n'est en réalité que *recommencement*. Le personnage-narrateur a pris conscience que son temps ne progresse nullement et qu'il piétine sur la même voie et le même endroit. Pour cela, Zoheir rejette les notions de « *progrès* » et d'« *évolution* » qui supposent la nouveauté, l'irrégularité et le changement (p181).

Ne croyant plus au changement dans le devenir, le temps paraît long et pesant chez ce personnage; il imprime le sentiment de la précarité, de la vanité de son existence. Zoheir est un être du temps ; son obsession pour le temps est décelable par ses interrogations, ses plaintes, et sa haine pour son caractère fixe et inchangé. Malgré l'impossibilité de le comprendre et de le contrôler, Zoheir s'allie avec son ennemi et il demeure attaché à son pouvoir. Ne dit-on pas que l'homme absurde est celui qui s'accroche au temps :

« *Le temps marche avec lui. L'homme absurde est celui qui ne se sépare pas du temps* »¹

Le personnage de Karim Sarroub démontre encore une fois son incapacité à gérer son temps, à le meubler, à lui trouver une tâche qui peut combler le vide, le néant. Le temps de Zoheir est semblable à celui d'un prisonnier : vide d'occupation. Il est sans contenu et c'est pour cela qu'il est étouffant, lourd et oppressant. A ce propos V. Jankélévitch écrit :

« *Le temps est le seul contenant qui pèse plus lourd quand on le vide.* »²

Nous avons remarqué pendant notre lecture que le phénomène météorologique est lui aussi ne change presque pas. Depuis sa libération, le ciel demeure sombre et garde toujours sa couleur grisâtre. Et cette atmosphère sombre dans laquelle flotte ce personnage cède peu de place à l'émergence d'un quelconque changement ou amélioration pour qu'il puisse être capable de se réinsérer dans son nouveau monde. Si le temps renvoyant à son état d'esprit s'avère stationnaire, le temps climatique donne lui aussi un air inchangé.

4/ Un récit sans action

Un jeune homme ; libéré du centre pénitencier maubeugois qui, souffrant dans son esprit et dans son corps, vivant seul, retiré de la société, de ses règles et de son

¹ Albert Camus. *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Gallimard, Paris, 1942. p. 154.

² Cité par François CHENET. *Le Temps : Temps cosmique, Temps vécu*. Armand Colin. Paris, 2000. p. 92.

magma bruyant, ne fait que vagabonder de jour comme de nuit dans deux villes qu'il ne reconnaît plus, et que son errance s'achève par un meurtre, au bout de quatre à cinq jours de déambulation. C'est là toute l'histoire du roman.

A la lecture de *À L'ombre de soi*, on a l'impression que rien ne progresse et que le rythme même du récit paraît lent. Et cette lenteur nous font douter de la présence de l'action dans le texte. Puisque l'action en elle-même crée le suspense, l'inattendu, la tension donc l'enchaînement dans le récit. Comme elle joue aussi le rôle de déclencheur qui provoque *transformation* d'un état à un autre état. Et cette transformation donne à voir une évolution dans le récit voire une certaine linéarité dans l'histoire racontée.

Pour Kundera, l'action, est considéré dans la représentation romanesque comme :

« Éternelle (...) constitutive. Comment une décision naît-elle ? Comment se transforme-t-elle en actes et comment les actes s'enchaînent-ils pour devenir aventure ? »¹

Quant à Hegel, l'action proprement dite est déterminée par les grands motifs et se forme par de vrais intérêts. Dans son *Esthétique*, l'action est considérée comme la mise en scène de trois entités fondamentales: 1° les *intérêts généraux* (qui sont les principes et les idées universelles), 2° les *personnages* ; 3° leur *caractère*. Il explique entre autre que

« Si les idées et les intérêts de la vie humaine forment le fond de l'action, celle-ci s'accomplit par des personnages sur lesquels l'intérêt se fixe »².

L'action sera donc la conséquence d'actes ou l'enchaînement d'actes réalisés par un personnage au nom d'un idéal auquel il voue de l'admiration ou de la haine, autrement dit ses actions seront le résultat d'une quête poursuivie dans le but d'une satisfaction individuelle ou collective . Arrivé là, nous observons que nous sommes finalement pas trop loin de la sémiotique littéraire (comme celle du schéma quinaire de Greimas et de Larivaille) qui, elle, suppose trois structures propres à tout récit: situation initiale (ou d'équilibre), transgression (déséquilibre ou transformation) et situation finale (ou de rétablissement de l'équilibre).

De même pour Gerard Genette qui fait remarquer que pour qu'il y ait histoire en terme de *narrativité*³, il faudrait qu'elle obéisse à une certaine logique d'actions qui

¹ Kundera M., *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986. p. 79

² Hegel G. F. W., *Esthétique*, p.76 [Édition électronique disponible sur le site:<http://www.uqac.quebec.ca/zone30>]

³ Groupe d'Entreverses, *analyse sémiotique des textes*. P.U de Lyon, p. 14

s'enchaînent suivant un ensemble d'états et de transformation allant d'un état initial à un état final. Todorov souligne à juste titre :

« Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action (...), l'équilibre est rétabli ».¹

Cependant, dans un texte comme celui de *À L'ombre de soi* la sémiotique narrative reste sans effet. Nous avons beau forcé les outils élaborés par la sémiotique de Greimas, ainsi que celle de Propp et d'autres encore, le texte demeure compact, résiste. Les liens de causalités qui agencent les événements les uns à coté des autres et que nous retrouvons habituellement dans le modèle canonique des réalistes ne sont pas caractérisés dans le roman. Autrement dit la logique dans laquelle procède le schéma du roman traditionnel se trouve en difficulté de concrétisation dans notre corpus. Et cela par le fait que la situation est une et inchangée, du début jusqu'à la fin, et d'autre part la structure du texte n'offre pas plus de péripéties et de véritables événements qui, eux, peuvent donner un rebondissement et un nouveau souffle dans le déroulement du récit. La seule action possible où nous attendons à un changement de situation est celle de l'attentat à la bombe. Mais cet événement n'a pas encore pu procéder à un véritable changement que cela soit au niveau du personnage ou au niveau du récit.

Dépourvu donc d'événement générateur de transformation, de perturbation, *À L'ombre de soi* se retrouve comme une « non-histoire » du moins au sens traditionnel du terme, car une histoire implique une suite logique et cohérente des événements racontés. Elle se définit dans le roman réaliste classique par rapport à son personnage et au temps (l'état initial- transformation- l'état final). Or, le héros de Sarroub ne poursuit aucun objectif repérable, ne forme aucun dessein et n'ambitionne sur aucun idéal ce qui rend l'action en elle-même difficile à se construire et encore à se réaliser. Ce qui pourrait nous amener certes à qualifier l'ensemble des faits produits au cours du récit d'« événements ordinaires ». Valérie Bénard précise à juste titre dans un article consacré à ce roman qu'

« Il est en effet impossible de comprendre l'expérience vécue par le héros à partir de son récit. *C'est plutôt un non-récit qui nous est livré ici.* »²

Les relations que le héros Zoheir a nouées avec les personnages Anne, Georges, Lily (et sa famille) Fares et Nadia, n'ont pas pu naître une soi-disant transformation

¹ Todorov T., *Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris, coll. "Poétique", Seuil, 1968. p.82

² Valérie Bénard, *A L'ombre de soi, de Karim Sarroub.* (Article disponible sur : [http:// : www.limag. FR.](http://www.limag.fr))

puisque toute allusion à un quelconque changement n'est qu'une illusion. D'abord parce que dès le départ Zoheir rencontre le monde non pas par une vision euphorique ou bien par un sentiment océanique de retrouver enfin sa liberté et de rencontrer les siens mais par un sentiment d'indifférence et d'épuisement. Le personnage lui-même n'arrête pas d'affirmer que rien n'a changé et que la prison est partout, que le monde est semblable à un dédale où personne n'est capable d'avancer et de progresser. Si la détermination et le désir manquent chez ce personnage, l'action manquera aussi puisque le moteur de toute action est le vouloir.

Il n'y a pas de montée ni de courbe dans *À l'ombre de soi*. Le schéma graphique dont lequel repose le réalisme traditionnel, hérité de la logique antique, s'avère peu aisé à pratiquer dans le cas de notre texte et cela pour la seule raison que la progression du récit suit la logique des récits fragmentés de souvenirs et de pensées.

A/ les analepses

Selon la narratologie de Gerard Genette, toute forme de « *discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit* »¹ produit ce qu'il a nommé une anachronie narrative, qui peut s'exprimer sous deux rapports totalement distincts: une anachronie par anticipation définie comme étant « *toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur* »² et désignée sous le nom de prolepse ou cataphore, qui consiste à raconter ou à évoquer à l'avance un événement ultérieur, et une anachronie par rétrospection qui désigne « *toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve* »³ et portant le nom d'analepse, ou encore de « flash-back » dans le cinéma.

Parler d'analepse dans un roman revient parfois à déterrer un passé, un événement et des moments peuvent être banals dans leur époque, mais qui marquent l'instant présent par leur intensité. Certes, le passé du personnage-narrateur est peu glorieux mais il continue à s'accrocher à lui et à résister à tout évanouissement. La plus importante des analepses est celle qui évoque son enfance passée en Algérie, Une enfance incrustée dans sa mémoire qui laisse défiler des images, des paysages, des visages abordés ici à partir d'un rêve. Karim Sarroub ne se remémore pas uniquement

¹ Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, coll. Points, 1972, p. 79

² Ibid, p. 77

³ Ibid, p. 82

une Algérie de sang, de violence même s'il n'en fait pas allusion, il évoque également dans notre texte un pays de couleur, de chant, porté par le courage des femmes.

« Autour de moi, tout avait l'air si normal et si rassurant ; c'était la fin de la journée, il faisait beau, les enfants jouaient dans la rue, les jeunes femmes se promenaient sur les boulevards, la mer avait l'air d'une pâte vivante et accueillante : j'étais en Algérie, il n'y a aucun doute. »¹

L'analepse évoque aussi une enfance curieuse de savoir, de comprendre ; hélas, ce désir de saisir les choses pour les expliquer s'avère une tâche pénible. Dès son jeune-âge, l'enfant qu'est Zoheir manifeste une volonté de tout connaître, de trouver une explication à des questions qui sont parfois complexes et compliquées.

« Parce que c'était comme ça en prison et aussi parce que c'était pire encore quand j'étais enfant et que je ne demandais qu'à comprendre. On ne me répondait pas. »²

Seule tante Yamina Boudjenah, une voisine de dessous, sait épater Zoheir et l'introduire dans un monde totalement inconnu pour l'enfant. Tante Yamina est mal considérée dans son entourage, presque folle pour certains mais lucide pour Zoheir qui voit en elle une femme de courage et de conviction. Son franc-parler, ses réponses naturelles mais profondes donnent à voir d'elle une femme sage et clairvoyante. Avec elle, l'enfant Zoheir laisse cours à ses interrogations, à ses indiscretions, il aborde les notions de Dieu, de temps, de folie et de raison.

Le surgissement d'une analepse peut être provoqué dans la diégèse par un événement précis comme celui évoqué par le rêve, et qui laisse dévoiler le souvenir affligeant d'une séparation. Cette analepse enregistrée dans ce cas assure une fonction explicative.

En fait, cet épisode du passé est celui d'une déchirure demeurant vivace entre lui, le chien et le père. Cet incident laisse l'enfant interrogatif face à l'acte volontaire du père qui se sépare du chien en l'abandonnant dans une forêt (pp149-150). Ce souvenir pénible revient plus d'une fois dans le récit sous l'image de trois éléments : la voiture bleue, le chien noir et le vieil homme (p14, pp16-17, pp26-27). Lors de son errance à Maubeuge, Zoheir rencontre ce chien un peu étrange qui le regardait avec attention, un regard de jugement confondant méchanceté et douceur. Le chien représente dans ce texte un passé qui s'accroche et résiste avec fidélité à sa mémoire. Ce passé –là rend

¹ Ibid, p. 149

² Ibid, p. 149

compte d'une première séparation, celle d'un acte violent non justifié par le père. Cet épisode avec l'animal demeure intact dans l'enfance du héros.

« Quand il (le chien) est arrivé juste devant moi et qu'il m'a vu, il est resté une seconde figé, n'en croyant pas ses yeux (...). Il s'est arrêté à quelques mètres de moi, en me regardant avec une méchanceté vague et calculée. »¹

En revanche de nombreuses petites analepses traversent le récit. Elles tiennent lieu de rappels qui ont pour objet de faire revivre son passé carcéral. L'insertion de ces analepses dans ce récit est effectuée avec aisance produisant un va-et-vient incessant entre la passé et le présent. Ces évocations fugaces mais qui reviennent à intervalles réguliers donnent davantage de consistance à l'obsession du personnage-narrateur. Le passé devient un fardeau pour le héros, il l'évoque lors de ses déambulations et même dans son rêve. Ces anachronies semblent donc porter loin dans le passé, elles remontent à l'enfance.

B/ La mise en abyme

La mise en abyme est définie, dans le dictionnaire de la critique littéraire, comme un concept désignant la relation de similitude qu'entretient tout élément, tout fragment avec l'œuvre qui l'inclut, principe souvent décrit de façon imagée comme un effet de miroir. Cet emboîtement s'apparente à une auto-citation.

La structure de mise en abyme est repérable dans les textes de toutes époques et dans tous les genres littéraires. Mais sa fonction et son emploi se sont imposés sur une grande échelle depuis sa prise en charge par le Nouveau Roman. Ce concept devenu récurrent dans le roman contemporain possède ses théoriciens tels que Jean Ricardou et Lucien Dällenbach, qui lui ont consacré des chapitres dans leurs études. Dällenbach, à qui l'on doit la description la plus précise du procédé, la décrit comme étant « *un énoncé sui generis dont la condition d'émergence est fixée par deux déterminations minimales : 1° sa capacité réflexive qui le voue à fonctionner sur deux niveaux : celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé ; celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une méta-signification permettant à*

¹ Ibid, p.17

l'histoire narrée de se prendre analogiquement pour thème ; 2°son caractère diégétique ou métadiégétique »¹.

A cet effet, nous remarquons que la mise en abyme se manifeste dans notre texte par des passages qui renvoient à la composition de l'ensemble c'est-à-dire à toute l'œuvre. L'exemple le plus intéressant est le moment où Zoheir entre dans une librairie cherchant un livre qui pourrait faire plaisir à Anne. Ne sachant plus quel roman il doit acheter, il jette son regard uniquement sur les couvertures et les titres. A un moment donné, il s'est emparé d'un ouvrage où il lit sur la quatrième de couverture :

« Suite à un choc affectif atroce, un homme se retrouve en marge de sa vie. »²

Cette mise en abyme pourrait parfaitement résumer toute l'histoire ici déployée. Elle encadre à cet effet tout le roman et ne prend fin qu'à sa clausule. Malgré la difficulté que nous avons rencontrée pour comprendre l'expérience vécue par ce personnage-narrateur, nous ne sommes pas trompé sur la face cachée et violente de la vie vécue par ce héros. La mise en abyme déployée ici synthétise un vécu traumatique qui ne se laisse pas identifier ou s'exprimer clairement dans le récit. A partir de là, on a l'impression que le roman de Karim Sarroub dissimule un secret auquel il ne voulait attribuer ni un nom ni une forme. Dans ce cas, le silence qui se manifeste dans le roman ne se dégage pas uniquement au niveau du texte mais il l'est aussi au niveau du vécu du personnage.

Une autre expression dévoile bien aussi un passé qui ne se renonce pas, qui s'implante. C'est lors de l'interaction de Zoheir avec la libraire. Cette dernière lui propose un livre dont l'histoire renvoie à son expérience :

« C'est l'histoire de ce pauvre iconoclaste qui ne parvenait pas à se débarrasser de son passé »³

Cette expression résume aussi l'histoire du personnage en question. Durant tout le récit, Zoheir ne cesse de faire allusion à son passé puéril et carcéral. Or, ce passé déployé dans le texte ne fournit pas assez d'informations ni de détails pour qu'il soit appréhendé de manière claire et cohérente. Ainsi, tout le roman va s'articuler autour de cette mise en abyme qui annonce en grande partie la destinée de Zoheir.

¹ Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique* n°27, Seuil, 1976, pp. 283-284

² Karim Sarroub, *A L'ombre de soi*, Mercure. Paris, p. 83

³ Ibid, p. 84

Nous remarquons, à cet effet, que les deux expressions citées plus haut augurent une évidence, une destinée, plus précisément une sorte de fatalité réservant ainsi la place à la marginalité et à la solitude, et qui dénotent par-delà leur résumé un passé qui garde avec intensité ses empreintes. Ces deux mises en abyme ont l'air de réfléchir le récit avant le terme et de provoquer à cet effet une sorte de répétition au niveau de la diégèse.

C/ La répétition

La répétition s'entend habituellement comme le retour d'un même mot, d'une même expression, ou d'une même idée dans une conversation ; elle est généralement fréquente et spontanément exercée à l'oral. Mais notre intérêt pour cette figure est pour son emploi dans l'écrit ; puisque le discours littéraire a recours consciemment ou inconsciemment à son utilisation. Elle est définie par le dictionnaire de la rhétorique comme « *une figure de type microstructurale, spécialement à l'œuvre dans les figures d'élocution et même dans celle de construction. On peut soutenir que la répétition constitue la plus puissante des figures, qui peut dès lors servir de base formelle éventuelle à des figures macrostructurales. Pratiquement, la reprise qui définit la répétition peut toucher le son (la lettre, la syllabe), le mot, le groupe de mots, la phrase, le paragraphe, le texte entier ou encore l'idée* »¹. Ruwet donne aussi une définition intéressante, il entend par répétition « *l'observation d'une identité entre des segments répartis à divers endroits de la chaîne syntagmatique* »²

À *L'ombre de soi* peut être considéré essentiellement comme un récit où le procédé de la répétition joue un rôle déterminant dans le déroulement de l'histoire racontée. Cette circularité aux niveaux des thèmes, de l'espace et du temps confère un caractère complexe et frustrant à la fois. Durant notre lecture, il nous semble que la répétition de certains thèmes empêche le récit de se développer normalement ; le retour continu de la même thématique donne l'impression de tourner en rond sans jamais progresser.

¹ *Dictionnaire de rhétorique et de poésie*, Pochothèque, 1999, p. 341

² Cité dans l'article de Marie-Christine LALA « *le processus de la répétition et le réel de la langue* ». p. 139
http://alufc.univ-fcomte.fr/pdfs/698/pdf_10.pdf

En effet, nous pouvons repérer dans chacune de ces huit parties des faits relatifs à ses déambulations, à son errance, à sa peur de l'autre, à sa difficulté de tout échange verbal. Le recours permanent aux mêmes sujets développe dans le récit une sorte de narration répétitive qui se laisse exprimer par des syntagmes narratifs. Et ces syntagmes sont parfois repris à l'identique comme ils sont aussi décelables par leur variation. Nous proposons ici quelques exemples de répétition, souvent repérables dans toutes les parties de notre texte :

Le récit	Evénements singulatifs	Passages répétitifs
De la première à la dernière partie	Le non-savoir du héros	<ul style="list-style-type: none"> - « <i>Je ne savais pas.</i> » (p.18) -« <i>Ou alors je ne sais pas.</i> » (p.29) - « <i>Puis, je ne sais pas.</i> » (p.38) - « <i>Ou alors, je ne sais pas.</i> » (p.51) -« <i>A vrai dire, je ne savais pas.</i> » (p. 81) -« <i>Je ne sais pas.</i> »(p.84) -« <i>Je ne sais pas.</i> » (p.106) - « <i>Je ne comprenais plus rien.</i> » (p.137) -« <i>Je ne pouvais pas le savoir.</i> » (p.167) -« <i>Mais tout le monde sait qu'on ne peut pas tout comprendre</i> » (p.172) -« <i>puis...puis je ne sais plus.</i> » (p.184)

	<p>L'errance</p>	<p>- « <i>Je marchais toujours.</i> » (p.14)</p> <p>-« <i>J'ai marché encore et encore.</i> » (p.16)</p> <p>-« <i>Je marchais sans raison. J'ai pensé :'' on marche toujours sans raison''.</i> » (p.27)</p> <p>-« <i>Je ne savais pas où aller.</i> »(p.65)</p> <p>-« <i>Mais un peu plus loin, j'ai dû m'arrêter, car je ne savais pas où aller. C'est affreux de ne pas savoir où aller.</i> » (p.65)</p> <p>-« <i>Je marchais lentement, avec précaution.</i> »(p.66)</p> <p>-« <i>Comme je n'avais rien à faire, je me suis levé et j'ai marché en regardant au hasard.</i> » (p.73)</p> <p>- « <i>J'ai traîné tout l'après- midi dans la gare du Nord.</i> » (p.127)</p> <p>-« <i>Je marchais toujours.</i> » (p.128)</p> <p>-« <i>je ne savais pas où aller</i> » (p.135)</p>
--	-------------------------	--

	<p>La difficulté de s'exprimer</p>	<p>-« <i>Je voulais lui dire que je me le demandais moi-même, mais je n'ai rien dit.</i> »(p28)</p> <p>-« <i>Mais je n'ai rien dit</i> » (p.31)</p> <p>-« <i>Mais je n'ai rien voulu lui demander.</i> »(p.32)</p> <p>-« <i>Mais je n'ai fait aucune remarque.</i> »(p.32)</p> <p>-« <i>Mais je n'ai rien dit</i> » (p.36)</p> <p>-« <i>Je ne savais pas quoi lui dire. Elle était là, devant moi, et je ne savais pas quoi lui dire.</i> » (p.38)</p> <p>- « <i>Mais j'avais beau chercher, je ne trouvais rien d'important à lui raconter.</i> »(p39)</p> <p>-« <i>Mais je n'ai rien dit.</i> »(p40)</p> <p>-« <i>J'ignorais par où commencer..</i> »(p40)</p> <p>-« <i>J'ai failli lui dire...</i> » (p41)</p> <p>- « <i>Je n'ai pas osé raconter tout cela à la fille</i> » (p44)</p> <p>-« <i>Je n'ai pas osé lui dire que je ne fumais pas.</i> »(p.45)</p> <p>-« <i>Je ne savais pas quoi lui dire</i> » (p55)</p> <p>-« <i>Je n'ai rien dit.</i> » (p.60)</p> <p>-«<i>Comme je répondais par le silence...</i> » (p.90)</p> <p>-« <i>D'ailleurs, moi-même je n'aurais pas su la lui expliquer.</i> »(p93)</p> <p>-« <i>J'ai failli lui demander où était le mal en tout ça, mais je me suis retenu.</i> » (p.118)</p> <p>-« <i>Je n'ai pas voulu parler. Surtout pas ça.</i> » (p159)</p> <p>-« <i>Je me retenais de parler.</i> »(p.161)</p>
--	---	---

A partir de ce tableau, nous pouvons observer que ce sont presque les mêmes formules, les mêmes énoncés, les mêmes entraves qui se reproduisent dans chaque partie. Cela témoigne du malaise et de la monotonie de l'existence menés par le personnage-narrateur. Ces différentes répétitions impliquent un mal- être quotidien qui

désigne « ce qui revient tous les jours », et qui ne cède en fin de compte à un aucun changement.

Il nous semble que ce genre de mécanisme prolifère et se multiplie d'une partie à une autre. Nous retrouvons presque dans chaque page un énoncé, un mot ou un groupe de mots qui renvoient à la problématique du langage, à l'ignorance du héros ou bien à ses déambulations. Tout le récit de Karim Sarroub jalonne ce genre d'expression où on a l'impression de sombrer dans une sorte de redondance, qui affecte et freine considérablement la progression du récit (répéter est par définition ne pas progresser).

Dans *À L'ombre de soi*, il se trouve un phénomène semblable de celui des nouveaux romanciers. Ce phénomène se constitue exclusivement de répétitions qui alourdissent la lecture et qui amènent à un effet de monotonie. La répétition d'entités identiques n'entraîne pas dans notre texte un effet d'affirmation ou d'identification, mais de réduction et d'effacement. Au lieu d'aboutir à force de répéter à un enrichissement du sens, à un éclaircissement de l'expérience personnelle de Zoheir et à lever le voile sur son passé, la prolifération du même n'aboutit chez Karim Sarroub qu'au silence et au vide. La répétition qui s'est multipliée dans notre corpus n'a pas pour fonction de déchiffrer ou d'expliquer mais d'obscurcir, et de réduire au silence le vécu du personnage-narrateur. Le retour du même attribue au récit un caractère de stagnation ; on a l'impression que tout « passe » et tout revient au même temps.

5/ *À L'ombre de soi*, une écriture du silence

A la lecture de ce roman, on s'interroge sur quel objectif tend l'écriture ? C'est elle prétend à la transparence, à la plénitude et à la cohérence, nous supposons le contraire car c'est vers l'absence, le vide et le silence que tend l'écriture de notre texte. Ce qui importe davantage, vu notre propos, c'est qu'il y a dans ce récit tout entier des choses, des sentiments et des faits qui sont frappés d'interdit et protégés par une sorte de loi du silence. Chez Zoheir, le plus souvent, les paroles et le silence se mêlent inextricablement, ils s'allient pour donner un sens flou, ambigu à son discours. Notre observation durant notre lecture confirme l'idée que dans notre texte on nous dit pas tout, on nous parle que par allusion ou bien on parle pour nous dire qu'on ne savait

pas comment le dire, que bien des choses échappent au langage. Le silence jalonne le récit et marque la fin du fantasme de s'imprégner d'une parfaite langue. Zoheir ne désire pas converser, il a le sentiment d'être trahi par les mots, délaissé par l'assurance qu'ils lui procurent, si on le voit parfois oser dire c'est par pure obligation. Plusieurs expressions témoignent de la désillusion de Zoheir devant l'impossibilité de son langage à refléter son univers, à penser son monde, à chasser l'opacité et l'ombre qui pivotent autour de ses idées. Il se contente uniquement de regarder, d'écouter et de marcher. La parole est congédiée et relayée par le regard, puisque sa parole lui a démontré non pas seulement ses limites mais aussi son incompréhension pour les autres interlocuteurs. L'expression qui suit démontre un personnage lassé de la parole qui ne sert ni comme reflet de l'univers, ni comme miroir de son idée.

« J'avais envie de lui dire qu'au fond tout cela n'était pas bien grave. Mais... pourquoi, pourquoi parler ? »¹

Le personnage de Karim Sarroub est sans caractères, il est conçu contrairement au modèle du personnage traditionnel. Il est, selon Alain Robbe-Grillet, une « momie »², et le texte paraît trébucher puisqu'il a « perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros »³. Le personnage de notre texte est incomplet. Il est à peine décrit, il se trouve sans lieu de séjour déterminé et sans identité stable, le personnage est au fond un être creux qui manque de contenance et de consistance, autrement dit, c'est un être du silence et de l'ombre. Nathalie Sarraute disait du personnage moderne :

« le personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même »⁴

Le personnage Zoheir est une personnification du silence, de l'absence et du vide. Et ce silence se manifeste chez ce personnage par l'absence d'une identité affichée.

Au fil de notre lecture, nous n'avons rencontré aucun détail ou portrait renvoyant minutieusement et explicitement à son passé. Le personnage-narrateur nous parle par des allusions, des restrictions pour tout ce qui suggère sa mémoire. On ne sait quasiment rien sur la cause de son incarcération, rien non plus sur ses liens de parenté.

¹ Karim Sarroub. *A l'ombre de soi*. Mercure, 1998. p. 166.

² Alain Robbe-Grillet. *Pour un nouveau roman*. Editions Minuit., p. 26.

³ Ibid, p.28.

⁴ Nathalie Sarraute. *L'ère du soupçon*. Editions Minuit, p.74

Son discours joue simultanément entre le dit et le non-dit, entre le clair et l'obscur ce qui met le lecteur dans l'embarras et dans le paradoxe. Zoheir vit dans le silence, répond par le silence et narre le silence. Il refuse d'avouer, de raconter son histoire et il nous met souvent auprès d'un secret auquel il ne voulait pas donner nom et sens. Ce qu'il tient caché, à l'abri de la parole et de la clarté se manifeste déjà dès le début du récit : le personnage révèle posséder deux idées fondamentales auxquelles il s'accroche fidèlement, mais il ne les laisse s'exprimer dans aucune circonstance.

« Le vin ne m'avais douter que de deux idées. Deux idées, d'ailleurs, auxquels je tenais très fort, et que j'avais jusqu'ici toujours crues inébranlables. »¹

Le personnage- narrateur prétend s'attacher à « *quelque chose* » mais aussitôt qu'il parle, aussitôt il se contredit et change de sujet. Il y a une sorte de stratégie du refus de la parole, de refus de se confesser et de livrer le mal et la culpabilité qui le rongent au fil de ces quatre jours. Le refus de la parole romanesque donne à voir dans *À L'ombre de soi* une forme essentiellement ludique, et ce jeu avec les attentes du lecteur crée une sorte de frustration tout au long du roman. Cette attente du lecteur sera effectivement trompée, puisque la réalité en question : à savoir celle qui renvoie à ses sentiments et à son passé, ne sera jamais avouée ni décrite clairement et librement dans le récit. L'exemple qui suit révèle l'abstention de Zoheir de dire, de raconter son histoire :

« Je n'étais orphelin que d'une phrase, d'une seule pensée que je ne formulais pas. Et pourtant... »²

Le silence marque chez Zoheir une rupture avec le bavardage, il signe par-là sa rupture avec la société. Les silences qu'on retrouve dans le texte témoignent non seulement de la déficience du langage mais aussi de l'oppression, de l'angoisse et de la mort. David Le Breton disait du silence :

« L'homme est guetté par le silence, il se sent captif, saisi par une forme immatérielle qui pèse sur ses paroles ou ses gestes et réfrène son action. Souvent le silence appelle l'inquiétude. »³

¹ Karim Sarroub. *A L'ombre de soi*. Mercure, 1998. p. 16

² Ibid, p. 153

³ David Le Breton. *Anthropologie du silence*. pp.18-19 <http://www.erudit.org/documentation/eruditPolitiqueUtilisation.Pdf>

Durant notre lecture, il nous semble que le silence et l'obscurité s'infusent et s'entremêlent pour mieux s'apprêter à l'offensive contre la parole et le jour. Ce couple qui ne cesse de raccompagner Zoheir, dans ses déambulations et dans ses rares échanges avec les autres interlocuteurs, le prive d'orientation, le livrant à lui-même et à l'épreuve redoutable de sa liberté. Le silence peut paraître ici comme l'effondrement des repères spatio-temporels, il s'associe au vide de sens et donc à l'ombre et au néant.

Nous constatons que le silence ne subsiste pas uniquement au niveau du personnage, l'intrigue subit également son poids. Dans notre texte, elle raconte une histoire d'absence et de silence. Si on obéit aux normes classiques du roman réaliste, l'intrigue peut paraître ici, du moins au sens traditionnel du terme, une non-intrigue car elle lui manque un noeud où pourraient se dessiner de véritables péripéties. Elle est réduite au minimum. On assiste dans ce roman à des incidents qui n'orientent en rien l'évolution du récit, c'est presque un ensemble d'incidents mineurs qui composent les épisodes. Le silence au niveau de l'intrigue se manifeste par l'absence d'une chaîne d'actions décisives propres à dévoiler les traits caractéristiques de la personnalité du héros de Sarroub.

CONCLUSION GENERALE

L'objectif principal que nous nous sommes assigné à savoir prouver la présence des structures de l'écriture de l'absurde du roman *À L'ombre de soi*, nous paraît à présent atteint. En effet, nous avons pu vérifier les hypothèses avancées dans l'introduction générale. Notre hypothèse selon laquelle le personnage-narrateur de Sarroub est un personnage de l'absurde s'avère être vérifiée. Nous avons tenté, dans le second chapitre de notre mémoire, de mettre à jour la problématique du héros. A partir de cette analyse, nous avons déduit que le personnage est dépossédé de toutes les propriétés défendues par les romans dits classiques. Le personnage de Sarroub est absurde; son absurdité se traduit par l'absence d'un vouloir et d'un savoir.

Le roman de Sarroub a utilisé des techniques du nouveau roman et a amputé celui-ci de sa forme de narration. Il a mis en scène un personnage tenant un discours répétitif, en totale difficulté de sémantisation de sa propre intériorité. Les paroles du personnage-narrateur sont considérées comme une écriture du journal intime, en raison de son aspect cyclique et répétitif. Cette forme d'écriture montre que « *la vie se répète, parce que le calendrier à une structure cyclique, le journal donne au lecteur l'impression d'éternel retour. Reviennent les mêmes actions, les mêmes pensées: au lecteur pressé, le journal semble tourner en rond ou s'enliser* »¹. Le cercle illustre l'éternel retour des choses. Ce retour permanent est celui de l'être à jamais prisonnier du monde, prisonnier de son propre corps ainsi que celui de son langage.

Nous avons vérifié une autre hypothèse selon laquelle l'écriture de l'absurde se manifeste dans *À L'ombre de soi* par une crise profonde de la parole. Le langage dans notre texte se construit à peine, il se répète, il se piétine et il aboutit à la fin à une sorte de parole silencieuse et muette.

A la lecture de ce premier roman de Sarroub, le postulat selon lequel il y a une véritable homogénéité entre les mots et la pensée, les mots et le monde n'est qu'une chimère, un fantasme et un mensonge. De même pour l'idée qui conclut que les choses n'existent qu'à travers le langage. Au sein de ces deux réflexions, le langage est conçu comme un modèle qui reflète fidèlement l'univers et qui l'organise, donc, qui pose des limites au monde extérieur.

Dans *À L'ombre de soi*, le langage n'a plus le pouvoir de dire le monde, de le représenter ou de l'exprimer. Le silence récurrent qu'on retrouve durant notre lecture

¹ Simonet-Tenant, Françoise. 2001. *Le journal intime: Genre littéraire et écriture ordinaire*. Coll. «128». Paris: Nathan, 128 p.78

exprime les limites du dire. Et ces limites postulent un au-delà que le langage ne peut saisir ou expliquer. Le personnage-narrateur refuse le langage du monde extérieur puisqu'il lui impose des frontières, des lignes et des normes défendues. Wittgenstein disait à propos du langage :

« *Les limites de mon langage sont les limites de mon monde.* »¹

Karim Sarroub met en scène un personnage qui ne parvient pas à se libérer de son passé, qui ne postule aucun projet repérable et qui enfin n'accède plus au langage de son intériorité. La vie de Zoheir peut être résumée par quatre mots : Regarder, marcher, écouter, silence.

Nous avons aussi analysé dans notre troisième chapitre l'aspect formel du roman. Après avoir étudié entre autre l'espace, le temps, la narration et l'intrigue, il s'est avéré qu'effectivement le récit de ce roman présente des éléments qui contribuent à l'écriture du silence. Cette dernière peut être conçue comme une écriture des limites de la représentation. L'absurde ne se manifeste pas dans ce roman uniquement par l'absence de changement et de progrès mais aussi par le silence qui traverse la totalité du récit : le silence au niveau du personnage ainsi que le silence au niveau du texte. Albert Camus pense que le silence est l'une des attitudes de la non-signification « *La seule attitude cohérente fondée sur la non-signification serait le silence, si le silence à son tour ne signifiait. L'absurdité parfaite essaie d'être muette* »². Le silence dans le roman de Sarroub manifeste l'idée de limite, d'épuisement, d'impossibilité, de dépassement et enfin de contrainte. C'est un roman qui raconte l'absurde condition de l'homme d'avoir une conscience qui est toujours aux prises avec un reste d'indicible, avec un reste qui échappe à la lumière et à la connaissance.

Dans ce roman de Sarroub, les métaphores de la prison font clairement ressortir l'absence de liberté et le silence auquel le personnage était contraint. En ce sens la prison comme le monde extérieur laisse Zoheir sans voix, elle le fait douter du bon sens et de tout sens. Zoheir n'est pas uniquement un prisonnier du monde ; il est aussi un prisonnier du Verbe ; son instrument langagier révèle un aspect opaque et flou qui dénote une réalité qui échappe aux sens réduits et limités des mots. A partir de là, le roman de Karim Sarroub reflète la thématique de l'ombre celle qui symbolise la

¹ Cité par Maya Timenova, « *Le silence des limites dans la littérature. Deux exemples Michel de Montaigne et Marguerite Duras* », http://babelonia.ulusofona.pt/arquivo/revista_4/pdf_rev4/ensaios_zlatka_maya.pdf

² Cité par Marcel J. Mélançon. *Albert Camus. Analyse de sa pensée*. p. 53 [Édition électronique, disponible sur le site:<http://www.uqac.quebec.ca/zone30/>].

latence du temps et le non-savoir. Ne dit-on pas que « *le roman moderne est essentiellement un roman du non-savoir* »¹

¹Olga Bernal, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Gallimard, Paris, 1969, p. 108.

Bibliographie :

I / Roman étudié:

- Karim Sarroub, *À L'ombre de soi*, Editions Mercure, Paris, 1998

II/ Autres romans du même auteur :

- *Racaille*, Editions Mercure, Paris, 2007
- *Le complexe de Mohamed*, Editions Mercure, Paris, 2008

III/ Autres romans et pièces de théâtre cités :

- Albert Camus, *L'Etranger*, Gallimard, Paris, 1942.
- Jean -Paul Sartre, *La Nausée*, Gallimard, Paris, 1938.
- Samuel Beckett, *Molloy*, Editions de Minuit, Paris, 1951.
- Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Editions de Minuit, Paris, 1952.
- Samuel Beckett, *L'Innommable*, Editions de Minuit, Paris, 1953.

IV/ Ouvrages théoriques & essais critiques consultés ou cités :

- Aline Mura-Brunel et Karl Cogard., *Limites du langage: indicible ou silence*. L'Harmattan, 2002
- Alain Chestier., *La littérature du silence. Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*. L'Harmattan. Paris. 2003
- Alain Satgé., *Samuel Beckett. En attendant Godot*, Paris : PUF, 1999
- Bachelard G., *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF ,2001
- Barthes R., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- Barthes R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953
- Berthelot F., *Le Corps du héros*. Paris, Éditions Nathan, 1997
- Blanchot M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955
- Blanchot M., *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969
- Blanchot M., *la Part du feu*. Gallimard, 1949
- Butor M., *Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992
- Benveniste E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1981
- Bourneuf et R. Ouellet., *L'univers du roman*, Paris, PUF., 1972.
- Bremond, Claude., *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973
- B.N.Ouhili – Ghassoul., *Écriture et maghrébinité dans le texte maghrébin*, C. R. A. S. C. bilan final de recherche, sept 1998.

- Camus Albert., *Le Mythe de Sisyphe, Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1942
- Chenet F., *Le Temps : Temps cosmique, Temps vécu*. Paris, Armand Colin, 2000.
- Charles Bonn – Farida Boualit (éds), *Paysages littéraires algériens des années 90. Témoigner d'une tragédie ?* Paris. L'Harmattan.1999.
- C. Achour et Amina Bekkat., in *Convergences critiques*. Blida, Editions du Tell, 2002,
- COSTES, Alain., *Albert Camus et la Parole manquante. Etude psychanalytique*. Paris, Payot, 1973.
- Deleuze G., *Différence et répétition*, P.U.F., 1993.
- DURAND, Gilbert., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunot, 10e édition, [1969] 1984.
- Ernest. Higlard, Rita L. Atkinson et Richard C. Atkinson., *Introduction à la psychologie*. Montréal, Editions Etudes Vivantes, 1980.
- Emmanuel Mounier., *Introduction aux existentialismes*. Paris, Gallimard, 1962
- Emmanuel Mounier., *L'Espoir des désespérés. Malraux, Camus, Sartre, Bernanos*. Paris, Editions du Seuil, 1970.
- Emmanuel Jacquart., *le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*. Gallimard, Paris, 1998.
- Freud. S., *Essais de psychanalyse*, « Au-delà du principe de plaisir », Paris, Payot, 1968.
- Freud. S., *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1962.
- Florence Paravy., *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970 - 1990)*. Paris, L'Harmattan, 1999.
- Gerard Genette., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Gerard Genette., *Figure III*, Paris, Seuil, coll. Points, 1972.
- George Steiner., *Réelles Présences : les arts du sens*. Paris, Gallimard, 1989.
- Hamon, Philippe., «*Pour un statut sémiotique du personnage*» in Gérard Genette et Tzvetan Todorov, dir. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977.
- Hamon, Philippe., *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève: Droz, 1983,
- Hamon, Philippe., *La description littéraire : anthologie de textes théoriques et critique*. Editions Marcula, paris 1991.
- Hegel G.W F., *Esthétique*, Le Livre de Poche, Paris, 1997.
- Hegel G.W F., *L'art classique*, Paris, Aubier- Montaigne, 1964.
- Huguette Défrénois et Christian Miquel., *La philosophie de l'exil*. L'Harmattan, Paris.1996.

- Eugène Ionesco., *Notes et contre- note*. Gallimard, 1960.
- Jacques Bersani, Jacques Lecarme, Bruno Vercier, *La Littérature en France de 1945 à 1981*. Editions Bordas: Paris, 1982
- Jean Ménéchal., *Qu'est- ce que la névrose ?* , COLL. « Topos », Paris, 1999.
- Jean Paul - Sartre., *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.
- Jean- Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris ; Gallimard, 1996, (coll. Folio Essai),
- Julia Kristeva., *Etrangers à nous-mêmes*, Fayart, 1988.
- Julia Kristeva., *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Gallimard, 1987.
- J. Mélançon., *Albert Camus. Analyse de sa pensée*, Les Éditions universitaire de Fribourg, 1976.
- Kundera M., *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- Khatibi A., *le roman maghrébin*, Paris, Maspero, 1968.
- Lakis Proguidis., *De l'autre côté du brouillard. Essai sur le roman français contemporain*, Québec, Nota Bene, 2001.
- Laplanche J. & Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967.
- Léo H. Hoek., *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris ; Mouton, 1981.
- Lucien Dällenbach., « Intertexte et autotexte », *Poétique n°27*, Paris, Seuil, 1976.
- Lukacs G., *Théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1968.
- Martin Esslin., *Le théâtre de l'absurde*. Buchet- Chastel, 1963.
- Maingueneau., *L'énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1999 : [1^{ère} éd. 1991].
- Marie-Laure Bardèche., *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Delachaux et Niestlé S.A. ? Paris, 1999.
- Mark Dambre et Monique Gosselin-Noat (sous la dir.), *L'éclatement des genres au xx siècles*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- MORIZE Mariel, *L'Etranger de Camus*, Paris, Hachette Education, 1996, (Coll. Repères Hachette)
- Noiray, Jacques., *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996.
- Olga Bernal, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Gallimard, Paris, 1969.
- Paul Fouquié., *L'Existentialisme*. Paris, PUF, 1947.
- Philippe Lane., *La périphérie du texte*, Paris. Nathan, 1987
- Pierre Janet., *L'amour et la haine (1924-1925)* Paris : Éditions médicales Norbert Maloine, 1932.

- Pierre Macherey., *Pour une production littéraire*, Maspero. Paris, 1970
- Pierre.V. Zima., *L'indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus*. Le Sycomore, 1982.
- P-G. Castex., *Albert Camus et « L'Etranger »*, Librairie José Corti. Paris, 1986.
- Robbe-Grillet A., *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1953.
- Sarraute N., *L'ère du soupçon*, Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1956.
- Simonet-Tenant, Françoise, *Le journal intime: Genre littéraire et écriture ordinaire*. Coll. «128». Paris: Nathan, 2001.
- Todorov T., *Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris, coll."Poétique", Seuil, 1968.
- VANNIER Gilles, *L'existentialisme*, « Littérature et philosophie », L'Harmattan, Paris, 2001
- Vincent Jouve., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France. 1992.

V/ Dictionnaires de référence:

- Dictionnaire Le Petit Robert, Edition 1967.
- Le Dictionnaire du Littéraire, PUF, 2002.
- Dictionnaire de critique littéraire, Armand colin, 2001.
- Dictionnaire de rhétorique et de poétique, Pochothèque, 1999.
- Encyclopédie Universalis, France SA ,1996.

VI/ Références électroniques :

- David Le Breton, « *Anthropologie du silence* », <http://www.erudit.org/documentation/eruditPolitiqueUtilisation.Pdf>

- Valérie Bénard, « *À L'ombre de soi* », http://www.limag.refer.org/copie_de_Forum/_production/00000030.htm

- *Personnage (crise du)* », <http://colline.fr/revue/assets/03/fichiers/personnage.pdf>
 - Anne Griffon, *Roman noirs et romans roses dans l'Algérie d' après1989*. <http://www.limag.refer.org/Theses/GriffonDEA.htm>

- Maya Timenova, « *Le silence des limites dans la littérature. Deux exemples Michel de Montaigne et Marguerite Duras* »,

http://http://babilonia.ulusofona.pt/arquivo/revista_4/pdf_rev4/ensaios_zlatka_maya.pdf
f

- Gilles Deleuze, « *Post-scriptum sur les sociétés de contrôles* »,

<http://1libertaire.free.fr/DeleuzeBrochure02.pdf>

- Claudine Farina (mémoire de recherche), *De l'errance à l'attachement. Le « sans-abrisme » une pathologie du lien*, <http://www.orspere.fr/-Theses-Memoires-de-recherche-et-pdf>

- Marie-Christine LALA « *le processus de la répétition et le réel de la langue* », http://alufc.univ-fcomte.fr/pdfs/698/pdf_10.pdf

- Mehana Amrani, *L'absurde dans les nouvelles de Rachid Mimouni*, http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_33_12.pdf

- Gilles Lipovetsky, « *Narcissisme ou la stratégie du vide* », <http://www.Persée.fr>

- Yan Hamel, *Pour un roman Français à l'américaine*, <http://www.erudit.org/documentation/eruditPolitiqueUtilisation.pdf>

Résumé

Il s'agit dans ce mémoire d'une tentative d'exploitation de certaines structures inhérentes à l'écriture de l'absurde dans une œuvre maghrébine du XXe siècle, en l'occurrence *À L'ombre de soi* de Karim Sarroub. Cette étude est destinée à expliciter le fonctionnement de l'écriture de l'absurde, à étudier les formes de sa présence dans ce roman.

Le premier chapitre est, en effet, un état de la question dans lequel nous avons tenté de définir le concept de l'absurde. Pour cela, nous avons fait appel aux philosophies existentialistes et aux différentes analyses traitant de l'existence et de la condition humaine.

Le deuxième chapitre est une étude détaillée des structures de l'écriture de l'absurde du roman de Sarroub. Notre analyse s'est focalisée sur la problématique du héros et longuement sur la crise du langage. A partir de cette analyse, nous avons déduit que le personnage est dépossédé de toutes les propriétés défendues par les romans dits classiques. Le personnage de Sarroub est absurde; son absurdité se traduit par l'absence d'un vouloir, d'un savoir et enfin par une crise profonde de la communication.

Quand au troisième chapitre, nous avons analysé l'aspect formel du roman. Après avoir étudié entre autre l'espace, le temps, la narration et l'intrigue, il s'est avéré qu'effectivement le récit de ce roman présente des éléments qui contribuent à l'écriture du silence. Cette dernière peut être conçue comme une écriture des limites de la représentation. L'absurde ne se manifeste pas dans ce roman uniquement par l'absence de changement et de progrès mais aussi par le silence qui jalonne la totalité du récit : le silence au niveau du personnage ainsi que le silence au niveau du texte.

Summary

It s' acts in this memory of an attempt to make use of certain structures inherent in the writing of the absurdity in a Maghrebian work of the XXe century, in l' occurrence In the shade of oneself of Karim Sarroub. This study is intended to clarify the operation of the writing of the absurdity, to study the forms of its presence in this novel. The first chapter is, indeed, a progress achieved in which we tried to define the concept of the absurdity. For that, we called upon philosophies existentialists and the various analyses treating of the existence and the human condition. The second chapter is a detailed study of the structures of the writing of the absurdity of the novel of Sarroub. Our analysis was focused on the problems of the hero and lengthily on the crisis of the language. From this analysis, we deduced that the character is dispossessed of all the properties defended by the novels known as traditional. The character of Sarroub is absurd; its nonsense results in the absence one to want, of a knowledge and finally by a deep crisis of the communication. When in the third chapter, we analyzed the formal aspect of the novel. After having studied amongst other things space, time, the narration and the intrigue, it proved that indeed the account of this novel presents elements which contribute to the writing of silence. The latter can be conceived like a writing of the limits of the representation. The absurdity does not appear in this novel solely by the absence of change and progress but also by the silence which marks out the totality of the account: silence on the level of the character as well as silence on the level of the text.