

## ***Alger, le cri* : Samir Toumi à l'épreuve du livre**

SAIM Boussad<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Ecole normale supérieure de Bouzaréah, Algérie.

Laboratoire LISODIP

[saimvoussad@gmail.com](mailto:saimvoussad@gmail.com)

Date de réception  
26-02-2024

Date d'acceptation  
05-10-2024

Date de publication  
05-12-2024

« Une grande partie de notre vie est une agréable  
oudésagréable errance à travers les mots, et la plupart de nos  
guerres sont ...des guerres de mots » Hebel

« Aucune chose ne soit là où le mot faillit » Trakl

### **RESUME**

Dans *Alger, le cri*, Samir Toumi semble mêler à l'histoire de son récit une autre histoire, inscrite en toile de fond, qui tourne autour de la question du livre. Le cri peut être interprété doublement. Il se donne à lire comme le signe d'une blessure : Alger est, en effet, sous le coup d'une malédiction, le « daawssou ». Mais on peut aussi l'interpréter comme une soif avide de parole en attente désespérée d'une forme verbale qui veut pousser et prendre figure à travers le livre. Dès le début du roman, le narrateur se met au devant de la scène, en posture de guetteur sur sa terrasse, sorte de fenêtre sur cour, avec sa vue surplombante sur la ville, en soulignant explicitement qu'il va faire œuvre d'écrivain

**Mots clés : Livre, écriture, cri, faille, parole, représentation, mot, être, ville.**

---

\* Auteur correspondant

## *Algiers the Cry: Samir Toumi Put to the Test of the Book*

### **ABSTRACT**

In *Alger, le cri*, Samir Toumi appears to intertwine another story to his narrative, one that revolves around the question of the book. The cry can be interpreted in dual ways. It presents itself as a sign of a wound: Algiers is under the spell of a curse, known as "daawssou". However, it can also be interpreted as an eager thirst for words, a desperate wait of a verbal form that seeks to emerge and take shape through the book. From the outset of the novel, the narrator takes centre stage, positioned as a watchman on his terrace, a kind of window onto the courtyard, with an overarching view of the city, explicitly emphasizing that he is embarking on the work of a writer.

**Keywords:** Book, writing, cry, flaw, speech, representation, word, being, city.

A en juger, a priori par le titre de son roman, *Alger, le cri*, Samir Toumi semble mêler à l'histoire de son récit une autre histoire, inscrite en toile de fond, qui tourne autour de la question du livre. Comme cela ressort à travers la mise en apposition, le nom propre Alger se trouve associé au cri qui a, ici, une fonction prédicative. Le cri peut être interprété doublement. Il se donne à lire comme le signe d'une blessure : Alger est, en effet, sous le coup d'une malédiction, le « daawssou ». Mais on peut aussi l'interpréter comme une soif avide de parole en attente désespérée d'une forme verbale qui veut pousser et prendre figure à travers le livre. Dès le début du roman, le narrateur se met au-devant de la scène, en posture de guetteur sur sa terrasse, sorte de fenêtre sur cour, avec sa vue surplombante sur la ville, en soulignant explicitement qu'il va faire œuvre d'écrivain :

De ma terrasse, je vois Alger comme un reflet complexe, illisible, impénétrable, moi éclaté, choc culturel, choc de relief. Alger est belle et nauséabonde à la fois. A cette pensée, mon stylo se fait marteau piqueur, comme celui qui détruit, il y a peu, la Parisienne. (16)

Commençons déjà par noter le caractère heurté du discours du narrateur qui laisse entendre qu'il n'est pas dans une partie de plaisir où il se contenterait de dérouler tranquillement, à la façon d'un conte, les événements de son histoire. C'est dire que l'écriture ne relève pas d'un simple fait de divertissement, et que c'est une expérience pour être. L'image violente du stylo converti en « marteau-piqueur » est l'expression d'une volonté farouche de l'écrivain, manifestement déterminé à en découdre avec le réel tel que le lui offre sa ville. Toumi, pour qui, faut-il le rappeler, *Alger, le cri* constitue la première expérience littéraire, sait comme tout écrivain que pour s'accomplir, il lui faut se confronter à la matière antagonique du réel. De ce point de vue, en choisissant comme thème de son roman, l'Alger des années quatre-vingt-dix, c'est un peu une manière, pour lui de s'en donner une, car celle-ci présente toutes les caractéristiques d'une matière résistante. Faute de stabilité, la ville est devenue inhabitable :

Ce sont les lieux qui font les êtres [...] Alger m'a transmis sa tourmente, ses hauts et ses bas [...] ses convulsions. Je suis fait de ma ville [...] ma faille est la réplique de la sienne. (90)

Continuellement en proie à la « tourmente », secouée en permanence par des « convulsions », Alger est pour ainsi dire un lieu en défaut. Ayant perdu son ancrage ontologique, le narrateur se voit amputé de son être comme s'il accusait à même son corps les soubresauts interminables de la cité : « Je suis fait de ma ville [...] ma faille est la réplique de

la sienne ». Ceci explique cette tonalité pessimiste qui imprègne, dès les premières pages du roman, le discours du narrateur, montrant au grand jour sa difficulté d'être :

Cette ville m'assaille, elle monte, elle descend. Chaotique, elle m'épuise, ses pulsations désordonnées sont les miennes, miroir de mon incohérence, de mon chaos. (13).

Les lexèmes « chaotique », « pulsations désordonnées », « incohérence » ou encore « chaos » renvoient au sème de la décomposition et traduisent l'idée d'un retour à un état antérieur d'avant la création. On a affaire, ici, à quelqu'un qui, au premier contact de son œuvre, semble être en plein tâtonnements. Livré au terrible drame de sa ville, qu'il vit au fond de lui-même comme un traumatisme, on a le sentiment qu'il est à la recherche de la formule alchimique qui va servir de déclencheur à sa création. On est en présence, pour reprendre les mots de Michel de M'Uzan, d'une « mentalisation défailante » (de M'Uzan, 2015) qui compromet toute représentation et partant l'entreprise de la création. Ne pouvant prendre forme, celle-ci tourne au simple jeu puéril : « Mon écriture fait le yoyo, elle oscille entre jets de mots souvent inertes, maladroit et silences coupables, toujours inexplicables ». (27) Comment se confier à des mots « inertes » qui plus est « maladroits » ? Comment se fier à des signes inconsistants et sans signification quand justement on aspire à changer l'ordre des choses ? Comment, en d'autres termes, dire le monde quand les mots font faux bond et manquent cruellement à l'appel ? Si je déroule volontairement ces interrogations, c'est pour montrer en fait que la question de l'écriture, et globalement celle du livre, est au creux de la pensée de Toumi et constitue une part essentielle de son roman.

Que le narrateur en arrive à incriminer les mots, allant même jusqu'à les accuser de « silence coupable », se comprend en soi car, pour lui, non seulement il n'a rien à attendre des mots mais ces derniers sont devenus, en plus, des obstacles qui contrecarrent le projet de son livre. Il leur en veut d'autant plus qu'il sent la nécessité morale de dire le monde de sa ville surtout en temps d'urgence et de détresse sans quoi il va faillir à son rôle d'écrivain, sachant pertinemment que c'est trahir sa ville que de la taire et de la laisser s'enliser dans le silence. Or, et c'est là tout le paradoxe auquel se trouve confronté l'auteur, les mots, à l'évidence discrédités, ne lui sont d'aucun secours. Le narrateur semble ainsi perdre, avec sa parole, sa place dans le monde où il est devenu par la force des choses, étranger à tout, à soi-même comme aux autres. Il sait, au fond, que pour se dire il doit rétablir les mots dans leur puissance langagière en les ramenant à leur état de rigueur afin qu'ils gagnent en teneur stylistique et retrouvent leur force de dé-nomination et je prends, ici, le soin d'insister sur la négation du préfixe. C'est pourquoi, à défaut de s'énoncer véritablement, le narrateur se perd

en de vaines interrogations qui en disent long sur son désarroi existentiel : « Comment écrire la colère ? Où est mon présent ? Suis-je un homme sans futur[...] suis-je condamné à nourrir du passé ? (24). Et le narrateur, de plus en plus en proie au doute, n'en finit pas de s'interroger:

Suis-je un fantôme vivant dans une ville elle-même figée dans le passé ?  
[...] les bébés fantômes ne crient pas [...] un fantôme n'écrit pas, il erre à la  
recherche de son passé. (36)

La prolifération des interrogations est le signe d'une incapacité du narrateur à prendre la parole et à accéder à l'espace du dire. Les mots, sur lesquels il fondait l'espoir de le sauver de l'emprise du passé, semblent ne pas répondre et lui tourner le dos au point qu'il se retrouve dans un état de dénuement total, voire de dépersonnalisation, étant réduit à une figure spectrale. Les négations dans « les bébés fantômes ne crient pas », « le fantôme n'écrit pas » témoignent de la difficulté du narrateur à se mettre en prise sur la langue et partant sur le monde. On est en présence d'une parole qui a du mal à s'articuler et à trouver le rythme de son énonciation. Aussi, le narrateur se sent-il complètement désemparé du fait qu'il ne sait plus à quoi s'en tenir. Lui, qui a placé son espoir sur le livre pour s'arracher à son isolement, se trouve mis au défi de ses mots, contraint de leur livrer bataille sachant qu'il y va de l'être du livre. Tel est le pari risqué que se donne le narrateur d'*Alger, le cri*. On comprend alors pourquoi, quand il évoque la « faille » sismique sur laquelle est assise dangereusement Alger, il la double aussitôt d'une dimension métaphorique pour rappeler au lecteur que l'enjeu, pour lui écrivain, est aussi ailleurs, à savoir dans l'écriture :

Je suis né dans une ville couchée sur une faille destructrice d'où peut jaillir  
la lave créatrice qui libérera un jour mon écriture et fera exploser les anneaux  
de mon histoire. Où est la faille ? L'écriture est une guerre, une guerre contre  
soi, Alger toujours connue la guerre, je suis le fruit d'une histoire de failles et  
de guerres. Je dois écrire, affronter ma guerre, explorer ma faille. (20)

Remarquons que l'auteur use d'une double thématique de la « faille » qui constitue, ici, un motif romanesque. Il y a d'abord la « faille » prise au sens géologique qui rappelle les dangers sismiques qui menacent Alger dans son existence. En même temps, la « faille » est aussi une manière symbolique de rendre compte des convulsions sociales auxquelles est en proie la ville. Il y a ensuite la « faille » inhérente au fait d'écrire où s'inscrit l'écart qui ouvre l'espacement textuel dans le sillage duquel prend genèse le processus de création et sans quoi celui-ci serait impossible. C'est dans cet espace où se constitue et se forme initialement le langage que l'écriture, pour peu qu'elle trouve son rythme, va se « libérer » en réactivant dans

sa dynamique la parole qui va permettre le dénouement des « anneaux de l'histoire » qui tient tant à cœur le narrateur.

Mais faut-il encore que celui-ci soit suffisamment aguerrri à l'écriture pour arriver à investir corps et âme la « faille » et éviter de s'abimer dans son néant car le narrateur est mis en demeure d'écrire ou, sinon, de disparaître et dans ce cas c'est tout le projet du livre qui risque d'être compromis et de tomber à l'eau. Le cri, constitué en objet de quête narrative, n'est en fait qu'une façon pour le narrateur d'exprimer sa soif inextinguible de parole. Au-delà du cri, donc, ce à quoi aspire ce dernier, de tout son être, est de trouver en soi les ressources qui vont lui permettre de venir à bout de la « faille » qui le hante par sa béance - on retrouve, ici, ce qui s'apparente à l'angoisse de la feuille blanche -et menace de l'engloutir. C'est là, me semble-t-il, que se concentre tout l'enjeu du roman de Toumi en ce sens où s'y inscrit, en creux, son destin d'écrivain. Pour le formuler en termes plus clairs, exister pour le narrateur c'est pouvoir se tenir, avec son langage, dans cette faille. Mais il lui faut, cependant, l'intérioriser pour s'affranchir des barrières du réel. Un poète comme Bonnefoy en sait quelque chose qui parle en des termes judicieux de cette expérience de transcendance « Défaire la dénomination abusive, lever par ce levier, l'infini, l'arbitraire triste du signe, [...] c'est laver la face du monde, [...] c'est se retrouver respirant dans la respiration de tout, silencieuse ! Nous avons inventé le second degré de la parole ! » (Bonnefoy, 1992 : 81) C'est ce second degré de la parole que Toumi, comme tout écrivain du reste, veut à son tour atteindre. Mais la « forme coute cher », disait Valéry et, de cela, le narrateur n'est pas dupe. D'où ce besoin pressant de se rabattre sur les mots comme une ultime bouée de sauvetage car il a conscience qu'il ne peut lutter contre les mots que par les mots, il est vrai d'une autre envergure : « L'écriture est une guerre contre soi », dit-il, comme en écho à Hebel, pour signifier, en fait, que pour accéder à la vérité des choses, à la parole authentique, il doit moins s'attacher aux contingences et se tourner vers son for intérieur pour la quêter au fond de soi. Aussi, quitte à se faire violence, choisit-il de renoncer à son moi social car ce qui l'intéresse, plus que tout, c'est le livre ; et où celui-ci peut-il trouver les conditions de ses possibilités que dans le soi de l'écrivain ? Il s'agit, donc, pour ce dernier de faire retour à son soi et de se raconter à travers une parole singulière, en faisant fi des résistances pour ne pas sombrer dans le vide :

Je me voile de ma ville comme la baie de sa brume et entre brume et pudeur  
je rêve d'une écriture désinhibée comme Alger rêve de Méditerranée mais  
Alger a peur de la mer comme moi des mots. Je dois expier par les mots, expier  
Alger. (16)

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'idée de la ville servant de voile protecteur au narrateur n'a rien de positif. En fait, la première ne peut servir de rempart au second puisque l'une et l'autre sont logés à la même enseigne et vivent, pour ainsi dire, le même calvaire. Le voile est le signe du repli de l'être, vaincu, sur soi. A l'image de la « baie » recouverte de « brume », l'existence du narrateur est en berne et n'arrive pas à sortir de sa léthargie. Le narrateur, pris dans un milieu de non-être, ne peut affirmer sa présence et se trouve contraint de se retrancher, loin du monde, dans l'anonymat. Il s'évertue, alors, à percer cet encerclement étouffant pour accéder à l'éclaircie. Ce que met bien en évidence dans le passage, le caractère presque insurrectionnel des verbes - « il rêve d'une écriture désinhibée », il aimerait « parler pour expirer pour exhiler son rôle à l'unisson avec [sa] ville » - dont les préfixes sont autant d'indicateurs d'une langue sous tension comme si le narrateur cherchait, à travers les mots, à accomplir le saut décisif qui va le propulser et le pro-jeter vers le dehors. Tout ceci nous convie à une méditation phénoménologique. On a affaire à une parole qui, dans son acte d'énonciation et de dé-voilement, tente en se laissant porter par une sorte de « nécessité intérieure » (Kandinsky), d'opérer un passage en force.

Pour mieux expliciter cela, essayons de nous arrêter un instant sur le verbe « rêver » dans « je rêve d'une écriture désinhibée ». On peut associer au mot « rêve » deux sens contradictoires mais qui, au final, se rejoignent et se complètent sur le plan du discours. D'une part le rêve exprime un élan, une tension vers un ailleurs. D'autre part, il trahit aussi, dans une certaine mesure, un sentiment d'impuissance chez le narrateur, visiblement en panne d'inspiration car quand il dit rêver d'une « écriture désinhibée » cela peut laisser entendre qu'il n'a pas encore la maîtrise de cette écriture censée lui ouvrir le chemin de la parole, laquelle se trouve par conséquent hors de sa portée. On ne peut en effet rêver ou fantasmer que de choses éloignées de nous et qui d'une certaine façon nous échappent et nous font défaut. Le narrateur sait que pour accéder à cette parole tant convoitée, il lui faut emprunter le chemin des ordales qui mène vers elle, traverser, pour ce faire, la distance qui sépare la langue doxique du discours. C'est dire combien ce chemin est dur à arpenter au vu des obstacles qui le jonchent. Et, comme nous l'avons déjà dit plus haut, les obstacles viennent d'abord des mots contre lesquels il lui faut livrer bataille - Flaubert en connaît quelque chose - pour libérer le cri et, avec lui, la parole. C'est dans ce sens que le narrateur se prend à rêver - et je reviens donc au premier sens du mot - d'une « écriture désinhibée » comme s'il s'agissait pour lui de dé-liaer la parole de l'entrelacs des mots quotidiens, prosaïques. Mais faut-il encore qu'il soit capable de triompher dans sa « guerre » contre les mots et arriver à leur faire retrouver leur pouvoir de nomination en les rejouant sur la scène de l'écriture car, comme le

dit en connaissance de cause le poète Trackl, « [a]ucune chose ne soit là où le mot faillit » (Heidegger, 1976 : 206) Commentant à ce propos le vers du poète, Heidegger ajoute : « Là où le mot faillit, il y a faille » (Heidegger, 1976 : 207). C'est justement cette « faille » qui hante, plus que tout, Toumi.

Tout se passe comme si, dans sa volonté farouche d'exister, ce dernier éprouvait un besoin aigu de sortir de soi et de s'arracher à son solipsisme. Cette envie soudaine de recourir au « rêve » montre à quel point le narrateur enrage d'investir la « faille » présentée sous l'aspect du « entre » dans « entre brume et honte » où il projette de déployer l'imaginaire de ses désirs brimés à la faveur duquel va se régénérer la parole réparatrice car c'est de cela, tout compte fait, dont il s'agirait ici : « Je dois écrire pour ne pas m'effondrer, j'attends les mots qui comme la vague [...] engloutiront les digues d'incompréhension ». (17) Mais l'attente des mots peut s'avérer parfois interminable, qui plus est, dans une ville « où on ne parle pas », une ville en somme désertée par les mots. Quand le lieu n'offre plus les conditions de l'habitat poétique - rappelons au passage qu'Alger est, ici, plongée dans l'un des pires moments de son histoire post-indépendance-, il est difficile au narrateur d'écrire. Reste alors la fugue à l'étranger pour oublier :

Oublier les anneaux de sa baie, les sillons de souffrance creusés par ses rues  
peuplées de visages émaciés, reprenant par leurs rides la topographie torturée  
de la ville, partir le plus loin possible. (27)

L'intérêt de ce passage réside dans la façon dont le narrateur fait état de la description de la ville en jouant sur deux tableaux à la fois. Pour rendre compte de l'espace dé-figuré de la ville, il fait usage d'une métaphorique qui a déjà pour foyer le visage dont on sait qu'il est le lieu par excellence de l'identité. « Les visages émaciés » sont ainsi associés, par « leurs rides » comparées à « des sillons de souffrance », à la « topographie torturée » de la ville comme si celle-ci communiquait ses souffrances à ses habitants et les marquait indélébilement du fer de son empreinte. Les habitants sont en quelque sorte le souffre-douleur de leur ville. Quand le lieu natal atteint un tel degré de déchéance alors tous les repères de l'existence sont frappés de non-sens et de non-être. A l'instar de ses concitoyens, le narrateur n'est pour ainsi dire plus au monde dans la mesure où il n'a plus de « là ». C'est la raison pour laquelle il veut à tout prix « fuir et respirer en rejoignant une terre de présent et d'avenir » laissant sous-entendre que ce « présent » et cet « avenir » font défaut dans sa terre natale. Ces mots, en apparence banals, sont en vérité lourds de sens. Ils expriment, disons-le avec les termes d'Henri Maldiney, une « situation-limite où s'abîme la possibilité même de l'être » (Maldiney, 2003 : 110) car il n'y a pas pire pour l'être que de ne pas avoir de présent, symbole d'ancrage dans le temps et passe

encore l'avenir. Le besoin que ressent le narrateur de s'exiler et de « partir le plus loin possible » prend alors tout son sens : « Partir c'est le rêve de quitter la ville, de se quitter soi-même. Dois-je partir pour écrire ? Mon écriture est-elle l'*hih*, là-bas ? ». Le narrateur aspire ardemment au dépaysement rendu dans le mot « l'*hih* » qui signifie « là-bas » en arabe algérien, une façon de lui donner un surcroît de poids affectif. Ce mot qui revient avec insistance dans le roman renvoie à un lieu aux contours indéterminés. Le second chapitre intitulé « Stockholm à Tunis » va finir par livrer le secret de ce lieu que le narrateur semble élire comme son site d'énonciation privilégié :

La brise marine de Sidi Boussaid a dissipé les fantômes d'Alger [...]La brise caresse mon corps, l'enveloppe de sensualité, les odeurs éveillent messens, Tunis est la caresse après la gifle. (37)

On est quelque peu surpris de constater que le narrateur en arrive à jeter l'ancre à Tunis, lui qui, pourtant, aspirait à « aller le plus loin possible ». En fait, lorsqu'il dit, sous un ton catégorique, vouloir « aller le plus loin possible » cela ne doit pas être pris à la lettre et mis beaucoup plus sur le compte d'une humeur exacerbée que sur une réelle volonté d'éloignement vers on ne sait quelle contrée du monde. Preuve en est qu'il reste lui-même dubitatif et perplexe quant au bien-fondé de sa décision, car on ne quitte pas son pays d'enfance de gaîté de cœur, ce, quels que soient les traumatismes qu'il puisse causer à notre être. Cela constitue toujours une cause supplémentaire d'angoisse et, à fortiori, pour un écrivain. A ce titre, le départ pour le narrateur ne peut être que problématique. Il sait, en effet, que seule sa terre natale peut lui procurer, par sa sève nourricière, l'inspiration poétique qui va lui permettre d'écrire et de « respirer ». Il ne peut de ce fait s'en éloigner durablement et définitivement sans courir le risque d'altérer son âme. Cela revient à dire, donc, que si pour le narrateur Tunis est le lieu de retraite idéale, ce n'est pas au sens où elle lui permet seulement de prendre du recul par rapport à l'atmosphère pesante de sa ville, mais aussi, par sa proximité géographique et les affinités existentielles qui le lient au lieu en question, il va pouvoir garder d'une certaine manière attache avec sa ville et continuer à entretenir en lui, tant bien que mal, le feu du lieu pour pouvoir alimenter sa création.

Ainsi, le narrateur pourra compter sur les villes de Tunis et de Sidi Boussaid pour oublier les douleurs et les problèmes de sa propre ville. Ces dernières deviennent une sorte de port d'attache sur lequel il va pouvoir projeter ses fantasmes pour nourrir ses rêves d'écrivain. Ce qui lui permet d'être à l'abri d'une implosion psychique : « Sidi Boussaid a dissipé les fantômes d'Alger ». Sur fond d'une familiarité confiante, il parvient à transcender ses tensions. Tout en entier en alerte, son corps, de nouveau en émoi, donne le sentiment d'entrer

en communion avec la musique du monde dont l'écriture renvoie, à même sa chair sensible, les ondes en forme d'échos, comme autant de signes extatiques d'une âme qui, enfin, se libère. Ceci est particulièrement perceptible dans l'allitération en « s » : « La brise caresse mon corps, l'enveloppe de sensualité », « les odeurs éveillent mes sens », « Tunis est la caresse ». Le narrateur donne l'impression de renouer avec l'expression vive originelle donnant ainsi l'impression de retrouver, en lui, les dispositions affectives propres à son activité d'écrivain qui vont lui permettre de colmater un tant soit peu la « faille » incurable de son être.

Le départ vers Tunis ne peut être, par conséquent, qu'un moyen pour le narrateur de se donner du recul par rapport au tumulte de sa ville car « l'appartenance ne se dit que dans la distance, en s'éloignant [du] sol identificatoire » (de Certeau, 1975 : 379) C'est justement à partir de son exil tunisien que le narrateur va essayer de renouer, par une sorte de miroir inversé, avec la mémoire de son pays ; ce qui atteste que même éloigné, les souvenirs de ce dernier ne le quittent pas :

C'est à Tipasa que je marche avec les fantômes, ils sont tous là, sortis des ruines. Les Noces de Camus défilent dans ma tête, les cartes postales jaunies accompagnent mes promenades, la terre rouge est appel littéraire, métaphore du sang. (39)

Le mot « fantôme » n'a rien, ici, de péjoratif et se trouve chargé d'un sens contraire à celui qu'on a signalé plus haut. Les « fantômes » désigneraient les grands esprits du pays natal avec lesquels le narrateur semble soulagé de faire ses retrouvailles virtuelles en sympathisant avec eux : « il marche en leur compagnie ». Ainsi, la référence à Tipasa prend-t-elle tout son sens. Ville dense et millénaire, celle-ci est connue notoirement pour avoir inspiré particulièrement l'illustre Camus qui, dans *Noces* avait fait aussi l'éloge des esprits divins du lieu : « Tipasa, écrit-il, est habitée par les dieux ». Plus que des repères ontologiques, les dieux ont vocation à procurer le fondement propice au réenracinement que recherche vainement le narrateur. L'attention qu'il porte aux « ruines » se donne à lire comme une volonté de partir sur la trace des dieux enfuis et de chercher à ressusciter les scènes littéraires du passé pour renouer avec la ferveur artistique qui va lui permettre à son tour, à l'instar de Camus, de célébrer ses noces avec le pays de son enfance perdue :

La liseuse boude, indifférente, face à la mer. Je me fonds dans la brise, à la recherche du repos éternel, mais les fantômes n'ont pas droit au repos, la brume de Tipasa devient les limbes. Errer dans les limbes, c'est réparer la faute, *daawssou*. (38)

La mer fait fonction de seuil à partir de quoi est appelée à se ressourcer la parole. Mais il importe, cependant, d'être précis quant à l'origine de cet appel car il ne faut pas que l'on se trompe. Le lieu d'où émane, en vérité, cette parole serait beaucoup plus éloignée et s'originerait dans l'être intime du narrateur, rendu métaphoriquement dans les « limbes de Tipasa », qui prend la dimension du moi proustien. C'est de ce lieu que parle le narrateur en disant qu'il constitue « l'appel littéraire », allant jusqu'à le qualifier de « métaphore de sang » pour signifier que c'est, là, où se dit l'existence vive, seule à même de générer l'œuvre à laquelle il se consacre corps et âme. La mer a pour vocation symbolique d'ouvrir l'espace-texte à la liseuse ; elle représente un lieu de passage entre un dehors (Sidi Boussaid) et un dedans (Les limbes de Tipasa). Le narrateur qui, jusque-là, était resté muré dans son silence, car n'ayant encore rien entrevu de notable qui puisse motiver, en lui, l'émergence d'un imaginaire poétique, va, à présent, chercher à se défaire de son mutisme. Il décide de se « fondre » dans la brise pour secouer son inertie. Il cherche, ainsi, à faire se mouvoir son écriture, à l'image de la brise, une façon pour lui, de réactiver la « liseuse » qui « boude », la tirer de son « indifférence » et lui donner de la sorte un nouveau souffle à même de conjurer les formes arrêtées, les sens figés car, n'est-ce pas à ce défi que se trouve confronté, tout le temps, l'écrivain ? C'est dans ce sens que le narrateur dit qu'il n'a pas « droit au repos » et se sent, de ce fait, condamné à « errer dans les limbes de Tipasa », dans une prospection sans relâche pour espérer capter le message des dieux. L'image du narrateur qui se fond dans la brise est particulièrement frappante comme si, avant de basculer dans « les limbes de Tipasa », il déchirait la trame du monde. Nous retrouvons, ici, ce que Ricœur appelle « la force *heuristique* de la fiction » qui, par un tour de passe-passe, se « dirige ailleurs » et arrive à « ouvrir » la voie vers l'autre côté (les limbes de Tipasa) et à « déployer » une nouvelle dimension de la réalité (Ricœur, 1986 : 246) qui s'annonce pleine de promesses pour le sujet de l'écriture :

Je suis un algérois fantôme, dans une ville [Tunis] sans ruines et je vous regarde, vous [algérois], si vivants au milieu des ruines.

C'est dans ces moments, qu'en moi le cri se forme. Les mots arrivent, j'écoute leur grondement, les mots m'encerclent, je commence à parler de moi. Le serpent s'éloigne, il desserre peu à peu les anneaux qui étouffent mon cri. Tellement de choses à dire [...] finalement, je n'ai pas réussi à écrire. (43-44)

Le narrateur donne l'impression de vaincre le sort et semble renouer, à la faveur de la distance qu'il s'est imposée à l'égard de sa ville, avec l'inspiration qui lui faisait tant défaut. Il recourt, comme d'habitude, à un langage mixte où il associe à son histoire un discours réflexif

sur l'écriture. Le « serpent », figure de la ville oppressante, s'éloigne ; s'ensuit un desserrement des « anneaux » [de l'écriture] qui étouffent [le] cri ». Une sorte de dé clic s'opère, alors, chez le narrateur ; l'inspiration lui revient : il sent les mots qui « arrivent », il « écoute leur grondement », ce sont autant de signes qui rappellent le rituel discursif par lequel se met en place l'énonciation. Mais contre toute attente, celle-ci tourne court : « Tellement de choses à dire [...] finalement je n'ai pas écrit », dit le narrateur dans un aveu d'impuissance. Le même scénario se reproduit un peu plus loin :

Seul le bruit des vagues berce la douleur du manque et amène le calme lorsque tout gronde à l'intérieur. Les mots reviennent alors, je le sens qui pourraient jaillir de la faille, loin tout au fond le raz de marée pourrait se former, la vague tout balayer, la lave bouillir de fureur. Hélas, les mots restent tapis à gronder là-bas, l'hih, au fond, tout au fond. (46)

Ce passage se décline en deux temps à travers lesquels on peut saisir de près la difficulté qu'éprouve le narrateur à libérer la parole poétique. Le verbe « jaillir » dans « je sens [les mots] qui pourraient jaillir » témoigne d'une poussée du fond de quelque chose, à l'état brut, provenant de dessous qui a vocation à assurer le transport des mots qui permettront au sujet d'accéder à l'ouvert rilkeén. Ce qui donne toute sa portée métaphorique à la vague. Le narrateur joue, ici, subtilement sur le dédoublement de l'image selon lequel la figure aquatique de la vague se trouve apparentée à l'acte d'écriture dont elle annonce, à première vue, symboliquement l'avènement. Tout comme la « vague », ce n'est qu'au terme de sa formation et de sa maturation stylistique que l'écriture peut acquérir la capacité et la force de « tout balayer » en inexprimant d'une certaine façon le réel en vue d'une nouvelle configuration de son ordre. Comme le dit si bien Pierre Fédida « [...] écrire, comme jouer, est *création de sens* par dé-signification des contenus ou des vécus de conscience sémantisés » (Fédida, 1978 : 117) C'est autour de cet enjeu que se cristallise tout le roman de Samir Toumi. On comprend alors qu'il fonde autant d'espoir sur les mots dont il annonce à grands bruits le retour, usant de métaphores tout aussi prometteuses les unes que les autres : il est question de « raz de marée », de « vague », de « lave qui bout de fureur ». Cependant toute cette tension métaphorique est, au fond, symptomatique d'un manque et montre, par son envers, la frustration d'un narrateur visiblement dans l'impasse et qui a l'air de vivre l'expérience de l'écriture comme un véritable drame. En effet, comme c'est souvent le cas dans le roman, cette ferveur métaphorique va finir en pure perte et se solder encore par un échec : « Hélas, les mots restent tapis à gronder là-bas, l'hih, tout au fond ». On sent, ainsi, un besoin pressant d'une subjectivité qui cherche à s'exprimer sans pour autant arriver à prendre

forme et à s'articuler. Ce qu'illustre bien le conditionnel posé en substitut de l'indicatif dans « je les sens qui pourraient jaillir », « le raz de marée pourrait se former » et qui marquent, ici, le ratage pur et simple de l'acte d'énonciation, signes d'une œuvre qui a du mal à trouver sa voie. Faute de quoi ? Le narrateur nous suggère lui-même une réponse : « Alger m'a terrassé, elle ne veut pas me parler, je n'arrive pas à parler. Je deviens un pantin muet ». L'acte de communication suppose deux interlocuteurs. Or il y a, ici, à en croire le narrateur, défection d'un locuteur, en l'occurrence Alger présentée sous des traits anthropomorphiques. C'est apparemment elle qui fait obstacle. En faisant subir une terreur intérieure si violente au narrateur, elle en arrive à étouffer toute possibilité d'expression en lui comme si elle exerçait sur sa personne une force d'inhibition. Quand on est privé de parole on est du coup privé d'âme et de corps, et sans corps, on est dénué de sensibilité ; on est réduit à l'état de chose inerte et on ne peut aller, donc, à la rencontre de l'autre. Le fait de se comparer à un « pantin muet » en dit long sur le désespoir qui affecte le narrateur qui se sent totalement déshumanisé par le monde de la ville à tel point qu'il ne se reconnaît plus. Ecrire dans ces conditions devient une épreuve cruelle :

Mes mots sont inaptes au bonheur, ils sont algérois [...] mes mots sont timides souvent taciturnes, je les sens en moi, je sens leur frayeur, ils ont des peurs irraisonnées, existentielles ; ils sont si fragiles, si peu sûrs d'eux. Mes mots se replient tête basse, honteux de ne pouvoir affronter la lumière, ils s'excusent, se justifient, finissent par se taire, ils n'ont plus de force de crier, je n'ai plus la force de les secouer. (74-75)

Le narrateur se lance dans un violent réquisitoire contre les mots ; il doute de leur pouvoir à dire le monde. On dirait qu'il les tient pour responsables de tous ses maux : « ils sont inaptes au bonheur », « timides », « fragiles », « peu sûrs d'eux » et dépourvu de « force ». En fait, toutes ces considérations qu'il porte sur les mots ne font que traduire la façon dont le narrateur endure l'expérience de l'écriture, celle-ci étant loin d'être une entreprise de tout repos. Bien au contraire dans la débâcle des mots, se profile aussi celle de l'écrivain en proie à ses drames existentiels qui le mettent en péril puisqu'il est menacé même dans ses assises : « Je n'ai plus de force de les secouer ». La description de la soirée ramadhaneque montre tout le mal qu'éprouve le narrateur à s'arracher à la gangue du langage quotidien :

Je reste assis, le dos bien droit comme pour répondre à l'immobilisme de l'orchestre, j'entends des youyous échapper d'un balcon yelmeknineezine, et je m'envole loin de mon corps sagement assis sur la chaise plastique ...

A l'idée de l'envol, on s'attendrait à ce que le narrateur fasse monter la muse sur son piédestal et la porter à son firmament comme le laisse suggérer, du moins, l'enchaînement successif des visions qui suivent juste après...

...je vois les bateaux au large, bien alignés, je vois la foule des fourmis minuscules déambulant sur les esplanades, je frôle la coupole de madame l'Afrique puis je glisse le long des corniches de Saint Eugène. Je caresse le Casino en suffoquant dans l'air de la cimenterie de Pointe Pescade, je vois les rochers dolmen de la plage de Franco, la baraque bleue du Roi de la frite, la maison de Jean Sénac, je vole jusqu'à la ville Tipou située au fond de l'impasse. (103-104)

...et puis, sans pouvoir se l'expliquer, le narrateur découvre à son grand dam qu'il est toujours resté sur terre :

Je m'envole sans pouvoir m'échapper tandis que l'orchestre chante *encore yelmeknineezzine*. Alger est ma cage, peuplée de souvenirs silencieux. (104)

A bien y regarder, en effet, on se rend compte que le narrateur n'arrive pas à donner à ses mots une impulsion suffisante, susceptible de le propulser dans la rêverie. On sent qu'il n'y met pas du sien et n'investit pas à fond sa subjectivité dans l'écriture. Ainsi, il s'accommode, un peu facilement, des mêmes schèmes phrastiques sans trop varier son expression (sujet+verbe+complément) : « je vois la foule », « je frôle la coupole », « je vois les rochers ». Plutôt que d'oser ouvrir « les trappes intérieures des choses », il se contente de les « effleurer » et de rester, pour ainsi dire à leur surface, et renonçant trop vite à leur exploration, se contente de contemplations statiques.

Mais on peut aussi soutenir l'idée que le fait que le narrateur en arrive à taire et à passer sous silence les « souvenirs d'Alger » serait en soi significatif de l'ostracisme qui frappe la ville comme il le laisse entendre clairement dans la dernière phrase : « Alger est ma cage peuplée de souvenirs silencieux ». Dans ce cas, l'« impasse de l'écriture » serait, pour reprendre les termes de Barthes, « l'impasse de la société même » (Barthes, 1953-1972 : 64) Toujours est-il, il y a, là, un signe patent de résignation au sens où le narrateur donne le sentiment de renoncer à la bataille, à savoir celle qui se mène sur le terrain de l'écriture et du livre, compromettant ainsi ses chances d'échapper aux pesanteurs de l'existence. Le narrateur n'arrive pas à « toucher [ce] sixième sens purement littéraire » dont parle Barthes qui fait dire par ailleurs à Bachelard que dans « le rêve on ne vole pas pour aller aux cieux, on monte aux cieux parce que l'on vole » (Bachelard, 1943 : 80). Visiblement le narrateur arrive difficilement à trouver ses marques, une voix propre à lui. Il manquerait d'« ailes oniriques »

à même de le trans-porter et de lui ouvrir le ciel de la fiction. La suite du récit va confirmer ce fait :

Les jours passent, je marche de plus en plus dans Alger [...] j'arpente ma cage selon le même itinéraire. Descendre le boulevard Mohamed V, remonter la rue Didouche Mourad, arriver au Sacré Cœur, jeter un œil à l'étonnante cathédrale, en forme de centrale nucléaire, remonter vers le Palais du peuple, prendre le boulevard du Télémly, *passer le Pont des Suicidés*, rejoindre Saint-Elisabeth, rebaptisée *Zeineb Oum El Massakine*, passer par les Sept Merveilles, redescendre vers la Place du gouvernement par la rue du docteur Saadane, traverser le tunnel des facultés pour retrouver le boulevard Mohamed V, périmètre bouclé. (106-107)

On ne peut s'empêcher de penser ici, aux correspondances établies par Michel de Certeau entre « les figures verbales et les figures cheminatoires » (de Certeau, 1990 : 152). Selon l'auteur la marche pour s'accomplir dans sa dynamique suppose « l'écart » par rapport au « sens littéral » défini par le système urbanistique » (de Certeau, 1990 :151-152) tout comme l'écriture implique aussi un acte différentiel qui oblige le sujet à faire « l'épreuve de sécession » pour s'ouvrir les chemins de la création. La geste cheminatoire et celle de l'écriture débouchent sur le même échec. Expliquons-nous :

Le narrateur semble subir de manière implacable l'ordre spatial et se trouve pris, malgré lui, dans un cercle vicieux - ce que montre bien la forme circulaire de la phrase - dont il n'arrive pas à sortir. Etant incapable d'imaginer des « lignes de fuite<sup>2</sup>», il ne peut s'ouvrir d'autres spatialités et se trouve, ainsi, confiné dans son « immobilisme », réduit à reprendre, la mort dans l'âme, le même itinéraire. Le narrateur a la sensation d'être pris comme dans un étau. Cette situation fait pendant à celle de l'écriture et peut s'interpréter comme l'expression d'un manqué d'espace intérieur qui le prive, du coup, d'un espace poétique. Ce qui revient à dire que ce manque n'est pas seulement inhérent à l'espace de la ville mais il se ressent aussi dans la fonction effective de l'œuvre et dans sa capacité à s'espacer elle-même. Le sort poétique qui est fait à la « Cathédrale du Sacré Cœur » est de ce point de vue assez significatif. Le lecteur s'attendrait par exemple à ce que la perception de la « cathédrale » donne lieu à une envolée lyrique comme le laisse suggérer fortement l'adjectif « étonnante » en signe d'éveil de la conscience poétique. Le narrateur aurait pu être tenté de jouer, sous l'enchantement de l'orchestre, à son tour sa propre partition des mots, une occasion pour lui de se libérer du poids étouffant du réel. Mais il n'en sera rien de tout cela, bien au contraire, il

---

<sup>2</sup>Selon l'expression de Deleuze.

succombe à la dictature des métaphores morbides comme l'atteste le rapprochement avec la « centrale nucléaire ». Par un violent contraste, celle-ci vient mettre en échec l'expérience épiphanique qui vire en hallucination négative et, pour citer à l'envers Malherbe, on peut dire que les fruits n'auront pas passé la promesse des fleurs. Entre la cathédrale du Sacré Cœur et « la centrale nucléaire », reconnaissons qu'il n'y a pas photo. La comparaison finit en catastroph(h)e et tiendrait presque du sacrilège. Elle est symptomatique de l'état d'âme du personnage devenu, par la force des choses, indifférent au monde.

Ce sentiment dysphorique s'accompagne d'une désindividualisation sur le plan énonciatif, rendue notamment dans le recours récurrent au mode infinitif : « descendre », « remonter », « arriver », « marcher », réduisant la parole à sa plus petite expression. Curieusement c'est à travers le syntagme « *le Pont des fusillés* » transcrit en italiques que se manifeste la présence du narrateur comme si celle-ci ne pouvait prendre que la forme de la mort.

Cet effacement énonciatif peut s'interpréter doublement. Il peut exprimer la volonté du narrateur - dans ce cas il répondrait à une stratégie discursive - de se démarquer d'un réel dont il refuse l'ordre. Il peut, aussi, se lire comme le signe d'un sujet qui n'arrive pas à produire, en compensation à sa crise existentielle, du symbolique. Beaucoup de passages dans le roman témoignent des dé-faill-ances de l'activité créatrice, laquelle se trouve, à chaque fois mise à mal. : « Mes mots n'ont plus de force de crier, je n'ai plus la force de les secouer ». (75) Le narrateur s'exerce alors, à la manière d'un géologue, à un travail de prospection pour tenter de mener la bataille des mots : « Entrer en moi, oublier le serpent, glissement dans l'hypnose, descendre peu à peu vers la clairière ». (75) En replongeant dans son intimité, le narrateur tente d'organiser la relance de son récit à la faveur de laquelle il va pouvoir se frayer une issue vers la « clairière » de la parole au sens où celle-ci fait accéder au jour. Une aubaine pour le narrateur d'accomplir une percée en dehors du chaos et de se libérer de ses sensations anarchiques. Ce dont se plaint, en effet, le narrateur c'est de ne pouvoir disposer d'un langage capable de transformer ses mots informes, sans voix, en mots décisifs qui, sous sa plume, retrouveraient la fécondité de la parole disante. Il réalise qui lui faut, alors, lutter non seulement contre soi mais aussi contre le monde mortifère qui entrave ses élans poétiques : « La mort fait de vous un roc, l'amour détruit le roc, l'amour libère le cri enfermé dans le roc ». L'illusion, cependant, c'est de croire trouver dans la « destruction pure et simple la clé qui ouvrirait la voie de la parole car il ne suffit pas de défaire ce qui est pour que, par enchantement, le cri se « libère ». Faut-il encore que le sujet fasse l'épreuve de cette dissolution et consente à s'impliquer de tout son être dans le processus de création. Tel est l'enjeu crucial du roman de Toumi qui se ressent au détour de chaque phrase. La question qui

taraude le narrateur est comment accéder à l'ouvert pour pouvoir accoucher, enfin, du « cri » en lui donnant un prolongement dans une parole sienne ? En d'autres termes comment donner figure et forme à ce qui est sans voix ? Ainsi, ressent-il la nécessité de faire retour à la scène du drame dans l'espoir de recoller les épaves de son être déchiré :

Je suis fait du roc de la montagne d'Alger. Je suis un infime morceau de roc, je porte les stigmates de la ville, de son histoire, je suis un fantôme parmi les fantômes. (96)

Si le narrateur se revendique, avec autant de ferveur, comme partie prenante de la ville, c'est parce qu'il a le sentiment que celle-ci s'est séparée de lui et lui est devenue totalement étrangère. C'est donc pour remédier à cette coupure qu'il réaffirme de manière solennelle - nous retrouvons ici la tonalité du discours de Lakhdar dans la rue des Vandales - sa filiation avec le lieu. Celle-ci s'incarne à la fois dans la chair du sujet (transformé en corps-cosmos) et les mots comme le montrent les nombreux recours à l'article partitif « de » (je suis fait **du** roc **de** la montagne d'Alger) qui résonnent comme autant de marques par lesquelles le sujet tente de réarticuler son être sur la ville pour se redonner un ancrage existentiel. On a, ainsi, le sentiment que tout en apposant le sceau de son corps sur le lieu natal, le personnage s'évertuait en somme à se reconstruire « une identité narrative ». On y voit, en effet, comment en procédant à une suite de « variations imaginatives » (Ricoeur, 1990 : 178), il s'emploie à retisser son histoire démembrée. Il arrive alors que dans de rares moments d'euphorie, le narrateur retrouve un élan d'espoir furtif et se laisse porter par son imagination : « Et si c'était vrai ? Et si ce cri annonçait la fin du silence ? ». Mais il ne résistera pas, tout compte fait, face à la brutalité du réel et son ardeur aura vite fait de retomber révélant encore une fois au grand jour le conflit entre le livre et le monde :

Nos cris restent silence, absorbés par les murs d'Alger comme des ballons crevés par les antennes paraboliques. (153)

On pourrait restituer par une approche phénoménologique la façon dont se trouve court-circuitée, dans le processus de son avènement, l'évènement de la parole. Je dis bien « évènement » de la parole car c'est ainsi qu'elle est annoncée en amont comme en témoigne la solennité de la proposition hypothétique qui ouvre par sa tension la voie au rêve : « Et si c'était vrai ? ». Mais cette tension sera aussitôt annihilée puisque le verbe « rester » dans « nos cris restent silence », vient marquer l'enrayement du processus, signe de l'incapacité du « cri » à percer les digues du réel et à se mettre en œuvre au sens livresque du terme. Les « cris » sont comparée à des « ballons crevés » qui viennent telles des bulles mourir à la surface, contre les

murs qui les vident, pour ainsi dire, de leur force de représentation : « Le cri n'a rien libéré », lâche le narrateur sous le ton de la résignation comme s'il avait du mal à atteindre cet état d'exaltation à même de soulever des profondeurs de son moi le cri qui va défaire la « pelote infernale », « la boule de mots » afin que soit réactivée leur signifiante au sein de l'espace du livre et redonner sa chance au récit.

Tout au long du roman, le narrateur aura misé, en effet, sur le livre ; il en fait même un enjeu primordial au sens où il projette sur lui son destin d'écrivain. Ceci explique le fait qu'il se sent parfois frustré par son inexpérience : « Je suis le meknine qui ne chante pas, celui qui ne sait pas crier ». On aura compris que ce n'est pas tant le chant qui pose problème au narrateur que sa méconnaissance en matière d'expression stylistique. Il sait, au fond de lui, que pour faire œuvre d'écrivain, il doit délaisser « l'usage empirique » de la langue et s'approprier son « usage créateur » (Merleau-Ponty, 1960 : 72). C'est pourquoi il rage - c'est dans ce sens qu'il y a lieu d'interpréter le verbe « crier » - de ne pas avoir encore cette maîtrise de l'expression par laquelle s'affirme le pouvoir des mots. De là procède cette inquiétude qui traverse de part en part l'écriture de l'auteur constamment à la recherche du commencement décisif qui va le faire renouer avec la puissance du verbe :

L'adulte seul retournera à l'odeur de la terre, au pied de la montagne blessée. Et là, au milieu des oliviers sauvages, il poussera un cri qui, porté par le vent, chevauchera le dos du serpent et glissera le long des rues tortueuses de la ville. Le cri sera happé par l'escalier d'Alger comme un appel vers l'espoir, il survolera la baie, rejoindra l'entre-deux pour souffler sur les ruines de Carthage. Et dans la brise chargée des odeurs de musc, le cri dansera avec les éoliennes de Haouaria. A l'issue du voyage, le cri rejoindra enfin le silence, dans un dernier soupir. (164)

Ce passage tranche, par sa tonalité, avec le début du roman. Il y a ici comme une volonté de la part du narrateur de reprendre l'initiative de l'énonciation et d'agir sur son écriture, une façon en somme d'en reprendre le contrôle. Le futur simple de l'indicatif (« retournera », « poussera ») traduit le désir avide de s'arracher à la loi de l'ordre temporel et de se projeter de tout son être vers l'origine aux fins de se ressourcer et de donner l'impulsion au cri pour faire sortir « les mots qui [le] brûlent de l'intérieur ». (28) Le narrateur s'imagine du coup entrer dans une connivence ontologique avec le lieu natal et retrouver, « au milieu des oliviers sauvages » et au sein de « l'odeur » vivifiante de la « terre », incorporant avec les éléments, son expressivité originelle. L'espace d'un moment, le rêve reprenant ses droits, il voit son cri, « porté par la brise et chargée des odeurs de musc » en train de danser avec les éoliennes en

signe de libération de la parole comme si celle-ci, désormais, avait renoué avec sa vocation d' « appel ». On se dit alors que l'on va assister à l'éveil de la conscience poétique du sujet. Mais le présent, plus pesant que jamais, vient encore faire avorter cette lueur d'espoir, rappelant le narrateur à la dure réalité des choses :

Alger n'a pas crié, la faille ne s'est pas réveillée. L'adulte seul a retrouvé les mots. De sa terrasse, il écoute aux aguets, les grondements de sa ville. (165)

Même s'il prétend avoir retrouvé les mots, le narrateur n'est pas pour autant sorti d'affaire. Etant donné que ces derniers n'ont pas voix au chapitre, il ne peut sortir de son isolement. Il ne peut alors que faire le constat amer en réalisant, au terme de son récit, que rien n'a changé dans son existence comme si, en somme, il avait parlé pour ne rien dire. Il est resté, en effet, sur sa soif pour n'avoir passé peser de tout son poids sur les mots et à leur faire tenir un discours capable de leur « faire rendre gorge <sup>3</sup> » puisqu'au final ni Alger n'aura « crié » ni la « faille » n'aura été réveillée.

*Alger, le cri* nous raconte, par son écriture, sa naissance impossible et nous montre que pour exister, une œuvre doit se frayer sa voie et traverser à la fois le langage et le monde. « L'être, écrit à ce propos Merleau-Ponty, est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience » (Merleau-Ponty, 1964 : 248).

## Bibliographie

BACHELARD, G., (1943) *L'air et les songes*, Paris : José Corti.

BARTHES, R., (1953-1972) *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, « Point ».

BONNEFOY, Y., (1992) *Rue traversière*, Mercure de France, 1987, Paris : Gallimard, « Folio ».

CERTEAU (de), M., (1975). *L'écriture et l'histoire*, Paris : Gallimard, « Folio ».

CERTEAU (de), M., (1990) *L'invention au quotidien*, Paris : Gallimard, « Folio ».

FEDIDA, P., (1978) *L'absence*, Paris : Gallimard.

HEIDEGGER, M., (1976) *Acheminement vers la parole*, Paris : Gallimard.

MALDINEY, H., (2003) *L'art et l'éclair de l'être*, Paris : Comp'Act.

MERLEAU-PONTY, M., (1960) *Signes*, Paris:Gallimard, « Folio ».

---

<sup>3</sup> Selon l'expression de F.Ponge

MERLEAU-PONTY, M., (1964) *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard.

M'UZAN(de), M., (2015) *L'inquiétude permanente*, Paris : Gallimard.

RICŒUR, P., (1986) *Du texte à l'action*, Paris : Seuil.

RICŒUR, P., (1990) *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil.

### **Corpus**

TOUMI, S., (2013) *Alger, le cri*, Alger : Barzakh.