

L'INTERMÉDIALITÉ À L'ŒUVRE : PERFORMANCE, POLYPHONIE ET INSCRIPTION CORPORELLE DANS *MESSAOUA* D'ABDELHAK SERHANE

Meryem DAHDOUD

Faculté des Lettres et des Sciences
Humaines d'El Jadida, MAROC,
mariama.dahdoud@gmail.com

Résumé

Cet article explore le roman *Messaouda* d'Abdelhak Serhane comme une œuvre où le déploiement du trauma se tisse par le truchement d'un puissant dispositif intermédial. Au lieu de se cantonner à un récit linéaire, le roman abrite une stratégie multi-sensorielle qui relate la violence par l'entremise de quatre médiums fondamentaux : le spectacle, la voix, le corps et l'espace. L'analyse crayonne une scène picturale, qui manifeste comment le roman transforme la violence en une performance publique. Le personnage de Messaouda est introduit comme une "silhouette" fragile, une image dont le corps devient la scène d'un spectacle de cruauté ritualisé pour une communauté transformée en audience.

Mots clés : Dispositif intermédial - la voix – le corps – l'espace – médium

Abstract

This article explores Abdelhak Serhane's novel *Messaouda* as a work in which the unfolding of trauma is woven through a powerful intermedial device. Rather than being confined to a linear narrative, the novel harbors a multi-sensory strategy that relates violence through four fundamental mediums: spectacle, voice, body, and space. The analysis sketches a pictorial scene, which manifests how the novel transforms violence into a public performance. The character of Messaouda is introduced as a fragile "silhouette," an image whose body becomes the stage for a ritualized spectacle of cruelty for a community transformed into an audience.

Key words: Intermedial device – voice – body – space - medium

Roman-phare de la littérature marocaine, *Messaouda* (1983) d'Abdelhak Serhane plonge le lecteur dans l'abîme d'une mémoire d'enfance mutilée par la violence. Le roman décèle le parcours d'un narrateur hanté par la figure d'un père tyrannique, d'une mère soumise et d'une communauté hypocrite dont la cruauté s'exerce sur Messaouda, femme-symbole et archétype de la société marocaine. Dès ses premiers mots, le roman *Messaouda* d'Abdelhak Serhane outrepassa les bornes de la narration littéraire pour se positionner comme une œuvre carrefour, un lieu où le texte écrit cherche sans trêve à explorer d'autres formes d'expression. Ce mouvement intermédial n'émane pas d'une rénovation stylistique, mais miroite une démarche essentielle pour montrer une réalité éclatée, une mémoire marquée par le traumatisme et une expression collective si violente qu'elle ne peut être retenue uniquement par le langage. Pour élucider cette réalité fragmentée et ce traumatisme indicible, Serhane fait vibrer les cadres du récit traditionnel. Il refuse la linéarité narrative au profit d'une écriture convulsive, sensorielle et profondément novatrice. Le noyau principal de cette innovation formelle est un recours constant à l'intermédialité. Face à un traumatisme indicible, Serhane érige un dispositif intermédial comme une stratégie formelle de

résistance. Se pose alors la problématique qui innervait notre étude : comment l'écriture romanesque peut-elle dire l'indicible et représenter un trauma qui défie le langage par le truchement de cet élan intermédiaire? Autrement dit, de quelle manière l'intermédialité dans *Messaouda* se positionne-t-elle comme une gageure poétique qui permet d'octroyer une forme et un sens à la violence, non pas en la décrivant, mais en la faisant vivre au lecteur par la mobilisation du visuel, de l'oral, du corporel et de l'architectural ?

Notre analyse s'articulera autour de quatre manifestations principales issues de cette stratégie. Nous examinerons d'abord comment le roman met en scène la performance de la violence (le médium du spectacle), avant d'étudier la polyphonie des voix qui le structurent (le médium oral). Nous nous pencherons ensuite sur la façon dont le corps devient le lieu d'une inscription corporelle de la souffrance (le médium corporel, avant de déduire que l'espace se déploie comme médium (le médium architectural) dont l'architecture organise l'oppression et la transgression. Ces quatre dimensions ne sont pas juxtaposées, mais forment un cycle de la cruauté sociale où le spectacle visuel mène au récit oral extorqué, qui s'inscrit in fine sur la chair du corps.

1. La scène picturale : de la silhouette à la performance de la violence

Le roman tire d'abord son inspiration de l'art pictural et théâtral, où le personnage de Messaouda reste davantage une représentation exposée à la cruauté collective qu'une élaboration psychologique. L'intermédialité, telle que nous la concevons, se transforme de la juxtaposition en une nécessité poétique qui cherche à multiplier les canaux sensoriels (visuel, oral, corporel, spatial) pour exprimer un contenu (le trauma) que le médium littéraire seul ne peut contenir. C'est la logique interne qui commande l'entremêlement des médiums. L'intermédialité, en tant qu'approche permet d'analyser comment les œuvres culturelles utilisent et combinent différents médias pour créer des expériences complexes et multi-sensorielles. Elle repose sur une reconnaissance de l'hybridation médiatique comme une caractéristique essentielle de la production artistique contemporaine et historique. Dans cette veine, Éric Méchoulan note à ce propos :

L'intermédialité étudie donc comment textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses. Ces matérialités de la communication font partie du travail de signification et de référence, de même que les productions symboliques, les Idées ne flottent pas dans un éther insondable ou ne sont pas seulement des constructions spirituelles étrangères à leurs composantes concrètes. (Méchoulan, 2003 : p.10-40)

À travers cette modalité définitoire, il est à noter que l'intermédialité dans *Messaouda* regorge d'une discipline ; un champ vaste à promouvoir puisque chaque composante dépend d'une entité concrète. De ce fait, elle allie les composantes symboliques et leurs matérialités, tel un système qui relie ses différents labels. Elle est le dispositif général qui englobe tous les autres concepts. Dans le roman, le narrateur amorce son histoire au moyen d'un acte de création visuel et d'un mouvement d'artiste qui tracent la douleur avant de l'identifier. Cette provenance graphique influence l'ensemble du déroulement du roman, qui se déploiera par le truchement de maintes scènes successives : « Au commencement étaient les ténèbres. Et au commencement, mes doigts avaient tracé la silhouette d'une femme déchue: Messaouda. Deux lignes parallèles mal tracées, une ligne transparente et puis, un cercle noir mal fermé avec quelques taches incertaines ». (p.11)

Cette citation examine l'étendue du roman à travers le prisme de l'image. *Messaouda* ne se borne pas à un personnage de mots, mais une entité polymorphe, une manifestation primitive et

dynamique. Cette pulsion picturale prend forme au moyen du texte, qui esquisse un lexique scénique et visuel pour illustrer les instants décisifs. On se confronte à des notions telles que « tableau » ou « séquences », qui segmentent le récit de la même façon qu'un film ou une pièce de théâtre.

Cette transformation du corps en scène et de la violence en spectacle, est consolidée par une parcelle théorique captivante dans la vision d'Antonin Artaud. Pour ce théoricien, le théâtre est amené à outrepasser la représentation psychologique pour regagner une expérience intégrale, viscérale, qui tisse des liens étroits avec le corps ainsi que les sens des spectateurs. Serhane, en décrivant la lapidation symbolique et physique de Messaouda, mobilise un dispositif littéraire qui s'apparente à ce "Théâtre de la cruauté", où le dessein n'est pas de raconter une histoire mais d'insuffler un choc organique. Artaud décortique cette ambition en des termes qui s'appliquent parfaitement à la scène de Messaouda :

Le Théâtre est le seul endroit au monde et le dernier moyen d'ensemble qui nous reste de toucher directement l'organisme, et dans les périodes de névrose et de sensualité basse comme celle où nous nous noyons, d'attaquer cette sensualité basse par des moyens physiques auxquels elle ne résistera pas. [...] Les images de certains peintres sont des cruautés viscérales. On peut de même imaginer une cruauté à base de gestes et de sons, comme on peut imaginer une cruauté technique.
(Artaud, 1964 : p.125)

Par le truchement de cette théorie, la scène de la rue est similaire à une action poussée à bout, un rituel violent conçu pour toucher directement l'affect des jeunes spectateurs. La cruauté réside dans la rigueur implacable du spectacle lui-même, qui grave dans la psyché des enfants une leçon brutale et physique sur le pouvoir, le désir et l'abjection, bien avant que les mots ne puissent le faire.

Nous mobilisons le concept de théâtralité parce qu'il est question de l'acte qui parvient à transformer la violence en une mise en scène ritualisée, destinée à produire un choc organique chez le spectateur (les enfants) et, par extension, chez le lecteur. Elle est la manifestation visuelle et spatiale de l'intermédialité.

Le roman devient une scène sur laquelle la souffrance est jouée. De même, le texte ne fait pas que décrire la violence ; il la met en acte devant le lecteur. Le regard des spectateurs devient un patron actif de la violence, le voyeurisme des enfants métamorphose leur initiation à la vie en une leçon remarquable. Ce processus transforme la scène en une agression sensorielle directe, répondant à l'appel d'Artaud de toucher directement l'organisme.

De plus, l'auteur transforme le roman en un univers dynamique où l'image, la scène et la voix dialoguent afin de reconstruire les jalons d'une identité morcelée. La conversion du texte en reconfiguration visuelle, miroite la nature rituelle de la violence sociale. La polyphonie orale prône les voix marginalisées et défie toute autorité unique en matière de récit. Finalement, l'interaction avec le texte sacré remet en question les bases du pouvoir patriarcal. En fin de compte, si *Messaouda* cherche à transcender le simple mot, c'est dans le but d'accéder à une vérité plus profonde et authentique, qui doit être lue, observée, écoutée et vécue dans toute sa complexité brute.

La dimension picturale se mue en dispositif théâtral où la violence infligée à *Messaouda* n'est jamais un acte privé ; c'est un spectacle, une scène rituelle dont les enfants sont les témoins

L'INTERMÉDIALITÉ À L'ŒUVRE : PERFORMANCE, POLYPHONIE...

pervertis, métamorphosant leur initiation à la vie en une leçon de voyeurisme. Le texte use d'un vocabulaire essentiellement scénique, qui fait jaillir maintes séquences grinçantes en structurant le récit en tableaux afin de consolider cette théâtralisation de la cruauté. Cette démarche concrétise que la violence sociale trouve son écho dans un rituel organisé, une performance collective qui symbolise l'hypocrisie et la sauvagerie latente de la communauté.

Ce dispositif théâtral est amplifié par la place primordiale du regard. La rue devient une scène où le corps de Messaouda est manifesté à la vue de tous, et le cercle forme autour d'elle, une sorte d'arène. Le regard des spectateurs demeure un patron actif de la violence. Pour les enfants, cet acte de voir est une forme d'apprentissage, une éducation perverse du désir qui lie indissociablement la sexualité à l'humiliation et à la cruauté. Le narrateur est explicite sur la réaction physique que ce spectacle provoque : « Nous avons la berlué et nos doigts se resserraient davantage autour de notre sexe. C'était irrésistible ». (p.11). La performance ne s'arrête d'ailleurs pas à la scène publique ; elle se prolonge et se métamorphose. Après avoir été l'objet du spectacle, Messaouda est sommée d'en devenir la narratrice. Les femmes du quartier, formant un autre cercle, cette fois dans l'espace domestique, lui demandent de raconter sa propre douleur pour leur divertissement : « Raconte ! Qu'est-ce qu'ils t'ont fait aujourd'hui ? », (p.12) lui ordonnent-elles. De ce fait, la performance visuelle se métamorphose en récit oral forcé, où la victime doit revivre et verbaliser son supplice dans le dessein de promouvoir la circulation et la pérennité du spectacle de sa déchéance. Ce cycle, allant du corps exposé dans la rue à la parole extorquée dans les maisons, affirme comment les dimensions picturale et théâtrale serpentent le mécanisme même par lequel la cruauté sociale se produit, se consomme et se perpétue.

2. La polyphonie orale : le roman comme espace de voix multiples

Messaouda est un récit qui mérite d'être écouté. Serhane propose une véritable polyphonie qui remet en question l'exclusivité de la voix narrative pour faire entendre le murmure de la ville, ce qui permet de générer un paysage sonore doté d'une richesse impressionnante. Cette inclination vers l'oralité se révèle d'abord dans la dimension antinomique entre la parole restreinte et la parole publique. D'une part, le roman saisit la réprimande personnelle de Mi, la mère, dont l'expression devient le moyen d'un gémissement récurrent et presque cérémoniel. C'est une parole de l'intime, cyclique et douloureuse : « La nuit des noces, ta goule de père entra dans ma chambre, arracha mon voile et mon pantalon » (p.37). C'est dans la confidentialité de son foyer qu'elle partage à son fils l'histoire orale de la souffrance des femmes, une voix répétitive et douloureuse qui reconstruit le fondement d'une mémoire personnelle fragmentée. En revanche, et en opposition diamétrale, s'éclate la proclamation publique de Hammada. En tant que personnage excentrique et de crieur public, son discours est véritablement une performance de rue, une harangue destinée à crier les vérités inconfortables que la collectivité tente de réprimer. Il rompt le silence et fustige les injustices au moyen d'une voix qui n'est pas destinée à être lue, mais à être proclamée avec la puissance d'un oracle populaire.

Cette première dualité est approfondie par l'incorporation d'autres marques vocales qui complètent la trame sonore du roman. La polyphonie ne se cantonne pas à la narration et à l'énonciation ; elle s'étend vers des formes plus esthétiques et culturelles. Le texte incorpore donc l'envoûtement poétique et mystérieux du Fakir, dont les vers apportent une touche mystique et inéluctable à l'oralité environnante. L'une des manifestations discursives de l'intermédialité est l'oralité qui gratifie les romans, Magali Vion explique que le terme média agit comme « *moyen de diffusion* » (Vion, 2003: p.5), indépendamment de sa forme qui constitue un élément fondamental. L'oral et l'écrit semblent se superposer par le truchement de la vocation intermédiaire. De même, L'oralité et l'écriture ont manifesté des associations remarquables ; elles prodiguent de nouvelles pistes vers l'étude de l'intermédialité littéraire. Elle se distingue par sa capacité à préserver et à

transmettre les trésors culturels et les valeurs héritées, souvent à travers des récits variés et diversifiés. Abdelhak serhane concrétise cette richesse de l'oralité pour créer un lien vivant entre le passé et le présent.

L'auteur s'attache à des formes d'oralité populaire, telles que la « ronde enfantine » (p.2) qui incorpore le récit dans un héritage commun et une mémoire collective. Le roman agit comme un réel écho, à travers à la mise en scène complexe de multiples voix. Serhane rejette intentionnellement l'autorité d'un unique narrateur afin de montrer que la vérité ne découle que du choc de ces discours variés, fréquemment en marge. Le texte se transforme alors en un faisceau primordial d'une culture orale dynamique où l'histoire est entièrement annoncée, chantée et pleurée, ce qui confère au roman une authentique intensité poignante. Le dessein est de nous inviter à partager les profondeurs de la mémoire collective et à apprécier la beauté et la complexité des traditions orales. Cette gageure met en lumière l'importance de la compréhension des codes et des contextes culturels pour une appréciation authentique et complète de son récit.

Cependant, cette polyphonie ne se restreint pas aux mots prononcés ; elle englobe également les silences chargés de sens et les bruits corporels affligés, les cris, les hurlements et le rire amer de Messaouda elle-même, qui forment une sorte de communication pré-vocale. La théorie de Kristeva fournit un éclairage puissant sur cette tension entre le langage organisé et les impulsions physiques. Elle fait la distinction entre l'ordre symbolique (lié à la loi, à la grammaire, à la société) et l'ordre sémiotique (associé aux pulsions, aux rythmes, au corps). Selon la théoricienne, l'apparition de la sémiotique dans le symbolique donne naissance au langage poétique et subversif. Dans son livre *La Révolution du langage poétique*, elle dépeint cet espace d'origine.

Nous désignons par sémiotique [...] ce qui dans le langage se rapporte à la chora (réceptacle) et à sa mobilité. La sémiotique est donc un domaine articulé par des frayages et leurs stases, qui sont autant de marques de l'effet, dans le corps, de la relation du sujet naissant à sa famille et à ses objets. [...] C'est une disposition que la théorie psychanalytique situe au niveau des pulsions primaires (orale, anale) et de leurs stases ; une disposition motrice qui précède l'instauration du signe. (Kristeva, 1974 : p.23 - 24)

Le roman de Serhane se transforme en l'arène de ce conflit. La voix du père, avec ses formules autoritaires et récurrentes, représente l'ordre symbolique dans son aspect le plus inflexible, celui de la loi patriarcale. En réponse à cette situation, les hurlements de Messaouda, l'expression poétique du Fakir et les déclarations de Hammada, sont conçus comme des explosions authentiques de la sphère sémiotique. Ces manifestations pulsionnelles transgressent la structure logique du langage pour exprimer la violence et la folie que l'ordre social tente de réprimer, conférant au roman une intensité poignante.

En plus de ces voix appréciées, personnelles ou prédictives, on note une ultime modalité d'oralité, la plus pesante de toutes : celle du discours sacré, que l'autorité patriarcale pervertit en le transformant en outil. Dans le texte, les formules divines ne sont plus un guide spirituel, mais un instrument d'effroi psychologique, une vérité intangible qui légitime sa dictature domestique. Cette parole religieuse est détournée de sa fonction première pour ne servir qu'à maintenir l'obéissance et un ordre hiérarchique absolu.

Le roman entre dans une conversation conflictuelle avec le Coran, considéré comme un instrument dont l'autorité est constamment contestée. Si Serhane affirme d'abord la suprématie de la parole sacrée en citant le pouvoir créateur du « calame » divin, cette sacralité est instantanément profanée par la figure paternelle. Pour elle, l'expression « Dieu a dit » ne représente plus une expression de croyance, mais un outil d'effroi psychologique, une formule

répétée qui justifie sa dictature.

Cette parole, détournée de sa fonction spirituelle, devient ce que le philosophe Michel Foucault nomme un « discours de pouvoir » (1971 : p.11), un énoncé qui ne vise pas à communiquer une vérité mais à produire de l'obéissance et à maintenir un ordre hiérarchique. Cette manipulation atteint son acme lorsque, l'hypocrisie de la communauté rend la voix divine inefficace, « *Dieu ne disait plus rien du tout* ». « *Il devenait sourd et muet* ». Confronté à ce verbe sacré dévalorisé, le narrateur oppose sa propre création profane et corporelle, issue non de l'instrument divin, mais de ses « *doigts* » humains esquissant la figure de Messaouda. L'écriture romanesque se métamorphose donc en un geste de résistance, une tentative pour instaurer une vérité parallèle, issue de la chair, contre une oralité sacrée confisquée et dénaturée. Nous pouvons déduire qu'elle est la manifestation auditive et structurelle de l'intermédialité.

3. L'inscription corporelle : quand le corps devient un texte

En plus des expressions artistiques extérieures, la stratégie intermédiaire la plus profonde de *Messaouda* se concrétise dans sa manière d'aborder le corps humain comme un texte originel. C'est la finalité de cette violence : le corps est transformé en un texte ou une toile sur laquelle la société inscrit ses lois. L'inscription corporelle signifie que les blessures, les mutilations et les gestes de Messaouda et du narrateur deviennent le langage le plus éloquent du trauma, un langage pré-verbal qui ne peut être saisi. Le corps transcende désormais sa simple fonction de sujet à décrire pour devenir une toile sur laquelle la société inscrit ses lois, ses désirs et ses violences. *Messaouda* en constitue le cas le plus tragique : c'est un texte public, exposé et malmené par tous, son « sexe tatoué par les chauves-souris » (p.11) agissant comme un signe d'une emprise collective. Ainsi, le corps du narrateur incarne un texte en évolution constante, un espace de tension où il cherche à définir sa propre virilité pour rompre avec le récit pesant, hérité de son père. Le roman, avec sa structure fragmentée, saccadée et truffée de convulsions narratives, mime la désarticulation d'un corps martyrisé.

Dans cette veine, le corps dans *Messaouda* est un pourvoyeur de signification. Il est porteur de marques capables de dire ce que le langage verbal ne dit pas et c'est la raison pour laquelle il est un instrument d'alchimie magique, de détournement ou au contraire de dévoilement de la vérité. Il est également une allégorie qui symbolise les crises sociales et culturelles et présuppose une scission entre ce qui est et ce qui paraît être, entre le réel et une version du réel, entre en somme l'être et le paraître. Modeler la réalité à sa guise, afficher les profondeurs de l'être et cacher son être réel sont des éléments prégnants dans le roman.

L'émanation d'un langage qui découle du corps et qui vise à se défaire des discours dominants, trouve un puissant écho dans les théories de l'écriture féminine, particulièrement chez Hélène Cixous. Bien que Serhane soit un homme, il prête sa voix à des corps féminins blessés (Messaouda, Mi) et à un corps masculin féminisé par le traumatisme, dans une tentative de leur « restituer » la parole. Dans *Le Rire de la Méduse*, Cixous plaide pour une écriture qui jaillit directement du corps afin de fracasser le mutisme imposé par l'ordre patriarcal :

Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps [...]. Écrire, acte qui non seulement « réalisera » le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être-femme, lui rendant accès à ses propres forces ; qui lui rendra ses biens, ses plaisirs, ses organes, ses immenses territoires corporels qu'on lui a tenus sous scellés ; qui, du même coup, foudroiera les structures conventionnelles de l'échange social. (Cixous, 1975: p.41 - 42)

Dans cette perspective, Le roman *Messaouda* peut être lu comme une tentative de faire parler

les "territoires corporels" tenus sous scellés. Cette ambition se déploie par la truchement de la description de la violence ; le roman s'inscrit dans sa forme même, faisant du texte littéraire le miroir direct des cris, des blessures et des spasmes des corps qu'il met en scène. Cette inscription formelle regorge de plusieurs manières. Premièrement, la structure narrative fragmentée du roman, avec ses ruptures temporelles, ses chapitres courts et ses changements de perspective abrupts, miroite la dislocation d'une mémoire traumatisée et d'un corps supplicié.

Le récit ne suit pas une ligne claire, mais évolue par convulsions, à l'image des spasmes de Messaouda ou de l'angoisse du narrateur. Deuxièmement, le style de Serhane est lui-même une agression. Le langage est charnel, violent et viscéral, l'écrivain use des termes crus qui refusent toute mise à distance. Des expressions comme « son liquide sale dégoulinait toujours entre ses jambes et les doigts continuaient à s'égarer dans ses dédales [...] Pour nous, elle était la femme transparente, la vierge éternelle et aussi, la chair tuméfiée, saccagée. », (p.12) ou « Il s'enivrait, poussait des cris imbéciles, dansait grossièrement, tournoyait, se grattait le cul, dégueulait ses tripes, se roulait par terre... » (p.25), sont dotées d'une double vocation : décrire la souffrance et ils la font ressentir au lecteur. Ce qui permet de transformer la prose en un acte physique. Enfin, l'obsession pour les sons non-verbaux, les « hurlements et le "rire âcre" (p.11) de Messaouda, les "sanglots étouffés" (p.97), fait du texte un terrain fertile où le langage articulé, cède la place aux modalités brutes du corps. Ainsi, en stimulant un dialogue entre la blessure du corps et la fragmentation du texte, Serhane ne se contente pas de raconter une histoire de violence ; il forge une langue qui est elle-même l'émanation de cette violence.

Le roman force le lecteur à l'expérience physique de la douleur, transformant la prose en une matérialisation de la souffrance. L'écriture de Serhane achève alors son projet : faire du texte un territoire de réappropriation, où le langage, en se faisant charnel et agressif, réussit enfin à libérer et à faire crier ces corps réduits au silence et à l'indicible.

Le corps lui-même se déploie comme le médium ultime du dispositif intermédial, transformé en une toile sur laquelle la société inscrit ses lois et ses violences. Il est à noter que l'inscription corporelle devient le pivot de la narration, postulant que le corps excède sa fonction de simple sujet décrit pour se muer en un texte originel, lisible par ses marques et ses mutilations. La violence, d'abord déployée dans la sphère publique, s'internalise profondément : la chair se fait le lieu d'une sémiotique brute. Cris, spasmes, et blessures constituent un langage pré-verbal et insurrectionnel, une forme d'expression qui échappe et résiste au discours organisé et répressif de l'ordre patriarcal pour regagner un espace protéiforme et significatif.

4. L'espace comme médium : architecture de l'oppression et de la transgression

Un autre aspect intermédial, tout aussi essentiel, est intimement lié à la façon dont le roman gère l'espace architectural en tant que médium dynamique qui structure et influence l'existence. La rue, la maison, le hammam sont des structures qui ont leur propre langage et imposent leurs propres lois de communication et d'autorité. La rue sert de canal à l'extériorité et au spectacle public, le lieu où la violence manifeste les fondements de la sphère picturale et où s'exprime la voix prophétique. Au contraire, la maison relate le médium de l'isolement, un lieu fermé où la voix de la mère se cantonne à une lamentation et où l'intervention du père impose sa volonté. Par ailleurs, certains de ces espaces agissent en tant que « contre-espaces », des espaces où les normes sociales sont momentanément suspendues ou inversées. Dans sa conférence « Des espaces autres », le philosophe Michel Foucault a octroyé une conceptualisation à ces endroits qu'il a appelés hétérotopies. Il est question d'espaces tangibles, situables, qui s'échelonnent d'une manière distincte par rapport au reste de la société. On peut considérer le hammam ou le bordel à

L'INTERMÉDIALITÉ À L'ŒUVRE : PERFORMANCE, POLYPHONIE...

Messaouda comme des hétérotopies. Foucault les caractérise de la manière suivante :

Il y a [...] des lieux qui sont absolument autres, des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies. (Foucault, 1994: p.755)

Dans Messaouda, le hammam est une hétérotopie par excellence. C'est un médium de la transgression où la nudité forcée et la promiscuité, instaurent un ordre social différent qui procure au jeune narrateur la possibilité d'accéder visuellement à un savoir interdit sur le corps des femmes, mais l'expose aussi à la menace d'un désir masculin prédateur. Ainsi, le bordel de la Kechla est un contre- espace où les hiérarchies morales sont inversées et où le corps se transforme en une marchandise. Le déploiement de la description littéraire pour faire parler "le langage de l'architecture", Serhane montre comment l'environnement physique le premier médium qui façonne, contraint et reflète les dynamiques d'une société.

On peut affiner cette perception de l'espace en étudiant les micro- architectures issues du quotidien, qui deviennent des médiums encore plus intimes de l'humiliation et du désir refoulé. L'espace ne borne pas à une entité publique (la rue) ou privée (comme la maison), il se décline en recoins et en objets qui acquièrent une charge symbolique intense. Le « coin sombre » ou l'impasse sert donc de médium privilégié pour la transgression, un vide architectural où peuvent se réaliser les actes de sexualité prohibée (les interactions entre Hafid et Abdou, le viol de Saïd) à l'abri des yeux vigilants qui régulent la rue. Ces espaces non identifiés servent de toile de fond à la scène principale, ils procurent des zones d'expression pour tout ce que la communauté refoule.

D'une façon encore plus viscérale, le pot de chambre est converti en un puissant médium de pouvoir. Pour le père, exiger que son fils le vide chaque matin est une performance de domination, une manière d'inscrire son autorité sur le corps de l'enfant à travers l'abjection. Cet objet trivial se transforme en un texte doté d'une domination sadique. En mettant en exergue ces espaces infimes et altérés, Serhane affirme que l'architecture de la répression outrepassa les murs qui captivent pour englober également les objets et les recoins qui structurent les rituels quotidiens de la soumission et de la transgression. L'espace devient ainsi un langage liminaire de l'oppression.

Par ailleurs, l'architecture de la ville, avec la rue comme théâtre public et la maison comme prison patriarcale, regorge d'un dispositif actif qui impose un ordre social et distribue les rôles. La géographie de la ville devient ainsi un langage liminaire de l'oppression. L'espace miroite la dimension sonore du roman à travers sa polyphonie orale. Le texte est axé sur un chœur discordant où s'entremêlent les lamentations intimes, les proclamations prophétiques et le discours oppressif de l'autorité.

Enfin, l'espace se déploie comme le quatrième médium fondamental et agit comme le cadre initial et la matrice de toute la violence. Le roman transforme l'architecture de la maison à la rue en un médium actif qui structure la domination. En écho aux concepts d'hétérotopies de Michel Foucault, Serhane déploie des lieux qui sont des espaces-autres, où les lois sociales sont concentrées et appliquées avec une rigueur remarquable. La rue devient la scène de la performance et de la lapidation symbolique, tandis que l'intérieur de la maison est le lieu du confinement et du rituel sadique. Ce médium est double : l'architecture de l'oppression (la clôture, la surveillance) génère paradoxalement des lieux de transgression et d'évasion nécessaires aux personnages. L'espace est ainsi le lieu qui met en mouvement la performance visuelle (spectacle), qui confine

et façonne la polyphonie des voix (oralité) et qui délimite le territoire sur lequel s'inscrit le corps supplicié.

Somme toute, l'élan intermédial dans *Messaouda* est la clé de voûte d'un projet littéraire qui cherche à transcender les frontières du roman traditionnel pour mieux rendre compte d'une réalité convulsive. Le roman aspire à illustrer, à faire percevoir et à visualiser la souffrance. Afin d'y parvenir, Serhane a usé de la puissance de l'image, l'effet de la parole et le caractère subversif du dialogue avec le texte sacré. Le récit s'apparente alors à un spectacle intégral, une représentation où l'écriture se mêle au dessin d'une silhouette, à la mise en scène d'une tragédie, ou bien la retranscription d'une proclamation publique qui fait appel à l'acte de psalmodier une prière blasphémée. La force motrice de *Messaouda* jaillit de ce jeu constant entre le verbal et le visuel, l'écrit et l'oral qui métamorphose la lecture en une expérience sensible et viscérale de la décadence d'un monde.

En faisant de son texte une scène de théâtre, une galerie de portraits esquissés, une myriade de voix populaires et un champ de bataille théologique, Abdelhak Serhane crée une œuvre captivante et évanescence. Chaque recours à un autre médium à travers le dessin, la scène, la voix, le verset, est une réponse à l'incapacité du seul langage narratif à révéler l'horreur, l'hypocrisie et la complexité d'un monde en décomposition. Le roman ne se lit pas seulement, il se regarde et s'écoute, plongeant le lecteur dans une expérience polyphonique qui le place au cœur de la tragédie comme un témoin principal de la performance de la mémoire et de la souffrance. Cette cacophonie trouve sa concrétisation la plus majestueuse dans le corps lui-même, considéré comme le lieu d'une inscription corporelle. Le corps devient le terreau fertile sur lequel la violence s'écrit, et les cris, les blessures et les spasmes forment un langage pré-verbal. La structure narrative fragmentée du roman mime elle-même ce corps supplicié. Dans ce firmament, cet article montre que l'intermédialité chez Serhane est une démarche préliminaire pour exprimer l'indicible. En combinant vision, voix, corps et espace, il fait ressentir le trauma pour générer une expérience de lecture viscérale qui expose les ressorts profonds de la violence et de la domination.

En définitive, Il est à noter que le dispositif intermédial déployé par Serhane dans *Messaouda*, concrétise une réponse critique et épistémologique à l'incapacité du récit classique à sonder les profondeurs du trauma sociétal et de la mémoire mutilée. En érigeant un espace où le texte se fait image, où la voix est une explosion sémiotique et où le corps est le palimpseste de l'oppression, Serhane procure au lecteur une expérience sensorielle et politique totale. L'intermédialité s'y révèle comme une poétique de la survie et de la résistance qui offre une voie pour instituer une vérité parallèle face à l'oralité sacrée confisquée et au discours autoritaire. La force de *Messaouda* réside ainsi dans cette conversion du roman en un lieu de témoignage intégral, prouvant que l'héritage de la violence ne peut être appréhendé qu'à travers la cacophonie et la complexité des médiums qui s'affrontent et se complètent. Ce faisant, Serhane pose les jalons d'une littérature maghrébine d'avant-garde qui refuse la linéarité pour se confronter directement à la brutalité du réel

Références

- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
 Bonn, Charles, *Le Roman maghrébin de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985.
 Cixous, Hélène, « Le Rire de la Méduse », in *L'Arc*, no. 61, 1975.
 Foucault, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

L'INTERMÉDIALITÉ À L'ŒUVRE : PERFORMANCE, POLYPHONIE...

Foucault, Michel, « Des espaces autres », dans *Dits et Écrits IV*, Paris, Gallimard,

1994. Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

M'Barki, Rachid, « Abdelhak Serhane ou l'écriture en sursis », in *Expressions maghrébines*, vol. 3, no. 1, 2004.

Méchoulan, Éric, *Le temps des illusions perdues*. In : *Naître / Birth of a concept*, n° 1, printemps, Montréal, 2003.

Mezgueldi, Zohra, *La ville dans le roman maghrébin*, Casablanca, Afrique Orient, 2003.

Serhane, Abdelhak, *Messaouda*, Paris, Seuil, 1983.

Tenkoul, Abderrahman, « Le Discours de la dénonciation dans *Messaouda* de A. Serhane », dans *Le Roman marocain de langue française : Poétique du discours*, Casablanca, Toubkal, 1999.

Vion, Magali, *Generación X : une genèse de l'intermédialité*. In: *Litter@ Incognita*, n°8, Toulouse, 2017, [En ligne], URL : <http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/files/2017/10/article-n%C2%B08-wordpress->