

Le style tardif, poétique de la voix perdue chez Mohammed Khair-Eddine et Georges Perros

The late style, poetic of the lost voice in Mohammed Khair- Eddine and Georges Perros

Sanae GHOUATI

Enseignant chercheur

Faculté des Langues, des Lettres et des Arts

Université Ibn Tofaïl de Kenitra

Littérature, Arts et Ingénierie Pédagogique

Maroc

Tarik HILAL

Doctorant

Faculté des Langues, des Lettres et des Arts

Université Ibn Tofaïl de Kenitra

Littérature, Arts et Ingénierie Pédagogique

Maroc

Date de soumission : 09/07/2026

Date d'acceptation : 28/08/2026

Pour citer cet article :

GHOUATI. S. & HILAL. T. (2026) «Le style tardif, poétique de la voix perdue chez Mohammed Khair-Eddine et Georges Perros», Revue Internationale du chercheur « Volume 7 : Numéro 3 » pp : 990- 1003

Résumé

Le présent article s'inscrit dans le cadre des études autour de la notion de style tardif (Theodor Adorno, Edward Saïd, Antoine Compagnon) et se propose d'étudier le recours salutaire à l'acte d'écrire au crépuscule de la vie, selon une approche comparative de deux textes diaristiques ultimes, *On ne met pas en cage un oiseau pareil* (1995) de Mohammed Khaïr-Eddine et *L'ardoise magique* (1978) de Georges Perros. Ce travail tente d'explorer les zones d'intersection entre ces deux œuvres terminales dans lesquelles l'altération de la voix permet d'élaborer une poétique d'écriture où l'imminence de la mort ne signe pas la fin de la parole mais sa reconfiguration esthétique, et où l'écriture ne constitue pas uniquement un témoignage de la souffrance mais devient un acte par lequel l'écrivain reprend symboliquement possession de son existence. Cette écriture diaristique de la fin comme forme de conjuration de la finitude fait un usage particulier du temps ante-mortem qui, au contact de la mort, prend des proportions inhabituelles.

Mots clés : Style tardif / mort / écriture diaristique / temporalité / revirement esthétique

Abstract

This article situates itself within the field of late style studies, drawing on the work of Theodor Adorno, Edward Said, and Antoine Compagnon. It examines the redemptive turn to writing at the twilight of life through a comparative reading of two final diary-texts: *On ne met pas en cage un oiseau pareil* (1995) by Mohammed Khaïr-Eddine and *L'ardoise magique* (1978) by Georges Perros. This study explores the points of convergence between these two terminal works, in which the transformation of authorial voice gives rise to a poetics of writing in which the imminence of death does not mark the end of speech, but rather its aesthetic reconfiguration. Writing is thus not merely a testimony to suffering, but becomes an act through which the writer symbolically reclaims possession of their existence. This diaristic writing of the end, as a form of conjuration against finitude, makes particular use of ante-mortem time, which, brought into contact with death, takes on unusual proportions.

Keywords : Late style, death, diary writing, temporality, aesthetic reconfiguration

Introduction

Lorsque Georges Perros (1923/1978) écrit *L'ardoise magique* en 1978, il est atteint d'un cancer du larynx qui aura raison de lui le 24 janvier de la même année à l'hôpital Laennec de Paris. Pendant ce temps, Mohammed Khaïr-Eddine (1941/1995) connaît l'exil et l'errance en France. En 1993, il rentre définitivement au Maroc où il contractera un cancer de la mâchoire à cause de l'incompétence d'un dentiste. La mort le surprendra deux années plus tard alors qu'il rédige à l'hôpital militaire de Rabat un ultime journal intitulé *On ne met pas en cage un oiseau pareil*. Quelques différents que soient le parcours et l'esthétique de ces deux écrivains que la mort a pris par la gorge, ils présentent néanmoins une similitude essentielle : au voisinage de la mort et privés de la voix, ils ont été contraints au silence, obligés de « *parler autrement* » pour reprendre l'expression de Bernard Noël dans sa postface de *L'ardoise magique*. A la manière du cygne qui effectue son chant le plus savoureux au moment de son trépas, les deux diaristes mourants ont puisé dans l'écriture l'énergie nécessaire pour transformer le mal physique et la lutte contre la mort en un acte de création sublime.

Ce phénomène s'inscrit dans le cadre des études menées autour de la notion de *style tardif*, études qui remontent aux premières intuitions de Georg Simmel au début du siècle dernier pour arriver aux récentes recherches d'Antoine Compagnon, en passant par les travaux de Theodor Adorno, de Gaëtan Picon et d'Edward Saïd entre autres. Pour tous ces chercheurs, avec quelques différences d'acception, l'écrit tardif ne constitue pas nécessairement le lieu de la clôture harmonieuse mais parfois celui « *des contradictions non résolues* » (Saïd, 2012. p.38-39) et des fins irréconciliables.

C'est dans cette perspective que s'inscrit le choix du corpus de cet article car, dans ces deux œuvres terminales écrites juste avant la mort mais dans la perspective de celle-ci, Mohammed Khaïr-Eddine et Georges Perros ont composé avec la douleur, lutté corps-à-corps avec la faucheuse et utilisé la plume comme unique moyen de survie. A travers une approche comparative des deux textes, le présent article tentera de répondre à la problématique suivante : Dans quelle mesure l'exposition à la mort et l'altération progressive de la voix modifient-elles, chez Khaïr-Eddine et Perros, les modalités de l'écriture diaristique et permettent-elles de penser une poétique propre au style tardif ? Cette problématique sera déclinée en deux questions principales : de quelle manière la perte progressive de la voix à cause de la maladie transforme-t-elle l'écriture en un espace de survivance de la parole comme ultime défi contre le spectre de la mort proche ? et comment l'imminence de la fin redéfinit-elle la perception du temps et réinvente-t-elle le processus créatif chez les deux auteurs ?

1. Cadre théorique

Pour ce faire, notre travail s'appuie sur la notion de *style tardif* qui nous paraît tout à fait pertinente pour analyser les textes qui forment le corpus. Conceptualisée par Theodor Adorno (*Moments musicaux*. 1964), Gaëtan Picon (*Admirable tremblement du temps*. 1970) puis Edward Saïd (*Du style tardif*. 2012), la notion de style tardif trouve ses premières ébauches dans les travaux du philosophe allemand Georg Simmel (*Esthétique sociologique*. 1896). C'est au professeur au Collège de France Antoine Compagnon que revient le mérite d'avoir réuni les recherches de ses prédécesseurs dans un ouvrage-synthèse (*La Vie derrière-soi*. 2021) qui retrace l'évolution de la notion de style tardif au fil du temps en se basant sur des exemples dans le monde de la littérature et de l'art.

Ayant fait l'objet d'acceptions diverses, cette notion désigne généralement une phase de la vie d'un artiste ou d'un auteur, caractérisée par une prise de conscience aiguë des contraintes physiques ou existentielles, notamment en relation avec la vieillesse ou la maladie, occasionnant un revirement esthétique notable dans sa carrière. Georg Simmel (1858/1918) affirme qu'au lieu de céder à la défaillance corporelle, l'artiste réussit à sublimer cette fragilité en la convertissant en une source d'excellence esthétique :

« Chez les artistes de très haut niveau le grand âge accomplit parfois une évolution qui fait ressortir, du fait même de la déchéance naturelle de la vieillesse, semble-t-il, ce qu'il y a en eux de plus pur et de plus essentiel. » (Simmel. 2007. p.53)

Tout comme Simmel, Theodor Adorno (1903/1969) estime que la vulnérabilité se révèle comme un moteur de créativité et une manifestation de libération artistique. Reprenant en partie les travaux du philosophe allemand pour les appliquer sur la production musicale de Beethoven notamment les dix dernières sonates du compositeur, Adorno recourt à une métaphore devenue célèbre, celle de la maturité des fruits à travers laquelle il laisse entendre que les œuvres terminales choisissent le plus souvent d'abandonner leur séduction formelle au profit d'une émancipation esthétique qui les prive de toute forme d'apaisement et de sérénité.

« La maturité des œuvres tardives ne se compare pas à celle d'un fruit. Elles sont rarement rondes et lisses, mais pleines de rides, voire déchirées ; leur goût n'est pas sucré, et avec leurs épines, leur amertume, elles se refusent à être simplement goûtées. » (Adorno. 2003. p.9)

Les travaux d'Adorno ont inspiré Gaëtan Picon - qui n'avait pas l'ambition de théoriser le style tardif comme le fera plus tard Edward Saïd dans *Du style tardif* – mais qui a le mérite d'avoir analysé quelques exemples représentatifs du phénomène à l'image de Nicolas Poussin, surtout les dernières œuvres du peintre et le tremblement de sa main en fin de vie. Pour Picon, ce tremblement ne constitue pas un indicateur de décadence ou de fragilité corporelle, mais devient la marque visible du génie des aboutissements et de la sublimité de la fin. Gaëtan Picon cite souvent Chateaubriand qui avait déjà montré son émerveillement esthétique devant les œuvres tardives en formulant sa célèbre réflexion dans *La vie de Rancé* :

« Souvent les hommes de génie ont annoncé leur fin par des chefs d'œuvre : c'est leur âme qui s'envole » (Compagnon. 2021. p.57)

Mais, la réflexion la plus aboutie autour du style tardif à nos yeux reste celle d'Edward Saïd (1935/2003), qui a repris l'idée chère à Adorno de l'intransigeance et de l'absence de sérénité dans le cas des œuvres tardives pour l'appliquer à ses travaux sur la littérature et la musique. Saïd trouve que le voisinage de la fin ne signifie pas nécessairement une absence d'action ou une démission, mais peut être considéré comme une irréductible tension qui se manifeste par une dernière résistance du créateur à son temps, au monde et à ses valeurs, comme si la proximité de la mort retirait à l'œuvre toute possibilité de compromission et de paix. Edward Saïd se demande à ce propos :

« Qu'en est-il des œuvres tardives d'artistes lorsque, loin d'être synonymes d'harmonie et de résolution des conflits, elles sont au contraire marquées par l'intransigeance, l'effort douloureux, et les contradictions non résolues ? » (Saïd. 2012. p.38-39)

Enfin, Antoine Compagnon qui a fait du style tardif l'élément central de ses récents cours au collège de France autour de la question des *Fins de la littérature*, pense que le style tardif n'est pas nécessairement un style apaisé ou testamentaire, ni une marque de déclin et de dégénérescence. La conscience du temps qui passe et la proximité de la fin n'altèrent pas toujours la création ni ne la gâtent, elles lui donnent au contraire une profondeur nouvelle en inscrivant dans la forme même de l'œuvre la vulnérabilité du créateur, transformant la fragilité tardive en « sublimité sénile » et en puissance esthétique :

« C'est un phénomène remarquable et souvent discuté que les grands artistes développent dans les dernières années de leur vie un style sublime qui se différencie de manière symptomatique du style de leur jeunesse et de leur maturité. » (Compagnon. 2021. p.50)

Le style tardif n'est pas forcément rattaché à l'idée de vieillesse ou de déclin - les deux auteurs de notre corpus n'ayant pas été séniles au moment de leur décès – mais il peut faire irruption de manière précoce dans la vie d'un écrivain si ce dernier montre un retournement esthétique particulier. L'article retiendra donc deux critères essentiels permettant d'identifier le style tardif, à savoir l'intransigeance et le refus de clôture d'un côté, et de l'autre la transformation de la vulnérabilité en souveraineté esthétique. Nous estimons que *On ne met pas en cage un oiseau pareil* de Mohammed Khaïr-Eddine et *L'Ardoise magique* de Georges Perros s'inscrivent parfaitement dans cette problématique du moment qu'ils illustrent une écriture de l'extrême qui se situe dans un espace de tension où le discours littéraire se mesure à ses propres frontières. Ainsi, appartenant à deux univers littéraires et culturels distincts, ces deux ouvrages proposent un cadre favorable à une analyse comparative, tant en raison de leurs choix esthétiques que des relations qu'ils établissent avec l'écriture et la mort. Il faudra donc analyser les modalités par lesquelles chacun des deux auteurs conçoit son ultime création littéraire, identifier les axes de convergence et de divergence issus de leur confrontation et s'interroger sur ce que le rapprochement de ces deux écritures permet de révéler sur la notion de style tardif.

2. Présentation des deux textes

On ne met pas en cage un oiseau pareil de Mohammed Khaïr-Eddine et *L'Ardoise magique* de Georges Perros sont deux œuvres ultimes et posthumes d'écrivains confrontés à l'expérience de la maladie et de la mort, et qui se rejoignent par leur appartenance à ce qu'on peut appeler « l'écriture de l'extrême » ou « l'écriture de l'urgence ». Le premier point de convergence entre les deux textes est d'ordre factuel, il réside dans les circonstances dans lesquelles la maladie a été révélée pour chacun des deux écrivains.

Tout a commencé par une simple visite médicale des plus banales qui ne laissait prévoir aucune anomalie. Pour Georges Perros, la banalité supposée des symptômes explique le renversement brutal des attentes de l'auteur devant un examen médical présenté au début comme une formalité routinière. Mais, l'examen ne tarde pas à virer au cauchemar et conduit paradoxalement à la révélation d'une maladie mortelle. Voici ce que Perros écrit à propos des circonstances de la découverte inopinée de son cancer :

« Rien, ce n'était rien, même pas une angine, quelques rougeurs, pas de quoi fouetter un chat, puis, comme par distraction plongeant plus profond, le voilà [parlant de son médecin] qui blêmit, verdit. Il se lève, gagne son bureau en titubant, frappe dessus en grommelant des « nom de dieu » qui réveilleraient le diable. » (Perros. 1978. p.15)

L'expression « *plongeant plus profond* » possède ici une double valeur car elle décrit le geste médical du praticien, mais désigne en même temps une descente métaphorique vers une vérité cachée, celle d'un mal suggéré sans être nommé. De son côté, Khaïr-Eddine décrit par ces mots la scène qui va transformer une simple intervention médicale en un véritable moment de bascule existentielle, à cause de la maladresse d'un dentiste :

« Tout a commencé par une extraction de molaire qui a mal tourné. Le chirurgien-dentiste, un incompetent notoire, au lieu d'extraire la molaire malade, s'est attaqué à l'os de la mâchoire qu'il a fêlé. »

(Khaïr-Eddine. 2001. p.9)

A partir de ces scènes incommensurables qui relatent le premier face-à-face avec la maladie fatale, les deux textes racontent la douloureuse expérience qui s'en est suivi. Nous pouvons à priori croire qu'il s'agit de simples récits nosographiques ou pathographiques, des notes d'hôpital dans lesquelles les diaristes procèdent à la description clinique de leur état ou font le récit de l'expérience vécue de la maladie. Or bien plus que cela, ces deux œuvres terminales transforment la voix qui se retire en une nouvelle modalité de création et font de la fragilité physique un motif de transcendance esthétique. Khaïr-Eddine y croit fermement lorsqu'il affirme avec assurance : « *On lira ce livre en temps voulu. On appréciera.* » (Khaïr-Eddine. 2001. p.12)

Écrire à la limite du souffle et sous la contrainte d'une mort imminente fait de l'expérience de la fin un espace de création où la disparition de la voix physique donne lieu à l'apparition d'une voix nouvelle, la voix scripturale. La souffrance et la prémonition de la mort rendent urgente la formulation d'un point de vue concluant sur la vie comme sur la mort. Comment donc, face à l'irruption de la maladie et la conscience aiguë de la finitude, l'écriture peut-elle apparaître comme un acte de résistance, un moyen de défier symboliquement la mort et de lui envoyer un magistral pied de nez en lui opposant la permanence de la parole ?

3. L'écriture comme résistance à la finitude

L'écriture quand elle se fait dans des circonstances « habituelles » est le fruit d'une décision d'ordre esthétique, intellectuel ou existentiel. Le temps s'y présente alors comme un horizon ouvert permettant l'hésitation, la rectification et même le report. En revanche, rédiger à l'article de la mort confère à l'écriture une signification radicalement différente du moment que celle-ci se déploie dans un contexte d'urgence sous la contrainte de la mort imminente, constituant un moyen de maintenir une présence, de transmettre une parole ultime et d'opposer une résistance symbolique à la disparition.

La maladie insoupçonnée pour l'un comme pour l'autre laisse deviner, sous la trame des jours, la texture de la mort proche. Quand bien même cette mort ne serait pas encore là, son décor est planté d'avance à travers un entre-deux inconfortable, un état intermédiaire entre la vie et la mort que Mohammed Khaïr-Eddine décrit avec ces mots :

« On est à la fois vivant et mort. Vivant, parce qu'on est là, on respire, on bouge un peu. Mort parce qu'on ne peut plus faire ce qu'on avait l'habitude de faire : manger correctement (mâcher), sortir, s'asseoir à table avec les autres. » (Khaïr-Eddine. 2001. p.63)

Laryngectomisé afin de traiter son cancer, Georges Perros a souffert d'aphonie, d'extinction définitive de la voix. Il n'en a gardé qu'une *« voix d'outre-tombe, détimbrée, celle du mort qu'[il] trimbale en sursis. »* (Perros. 1978. p.53). Son entourage pouvait voir s'articuler les mots sur ses lèvres sans en entendre la résonnance, comme si la parole quittait le domaine de l'audible pour rejoindre l'ordre du visible :

*« ... les mots montent jusqu'à mes lèvres
Sans pouvoir en franchir l'ourlet
Elles restent en tremblement
Faites pour être regardées »* (Perros. 1978. p.29)

Dans ce contexte, chaque geste devient laborieux, chaque mot est extirpé avec peine. L'écriture se transforme en une manière de convertir la souffrance en conquête sur le corps défaillant et en défi lancé au spectre de la mort. L'Ardoise magique, ce jouet pour enfants qui donne la possibilité de dessiner et d'effacer à volonté et que Perros a utilisé pour communiquer avec son entourage dans ses jours derniers, devient le seul moyen de communication possible et se convertit en un objet métaphorique qui condense les paradoxes de l'écriture, faisant référence à la substitution de la parole par l'écrit. L'auteur *« ouvre désespérément la bouche. Rien n'en sort [hormis] un bruit pire que celui de la mort »* (Perros, 1978, p.33-34). Par voie de conséquence, il se trouve contraint de transcrire sa parole, de lui donner une forme scripturale. C'est d'ailleurs ce que nous explique son postfacier Bernard Noël lorsqu'il dit :

« Perros, quand il devient l'homme qui parle avec une ardoise, n'a plus d'autre choix que d'écrire ce qu'il parle. » (Perros. 1978. p.62-63)

Grâce à cet instrument qui évoque l'idée de la fragilité de l'existence et de la fugacité de la vie, le langage devient momentané et éphémère. En effet, cet outil d'écolier qui ne permet d'écrire un mot qu'après suppression du précédent fixant ainsi provisoirement la parole tout en l'exposant à un effacement certain, devient l'allégorie de la vulnérabilité de la parole, de

l'annulation de l'être, de l'abrégement du temps à vivre et de la prémonition de la fin proche. Cette forme d'écriture, en dépit de son caractère momentané, est plus un moyen de « vaincre - un peu - la mort, que de faire durer – un peu – la vie. » (Perros. 1978. p.37)

Ce désir de tromper la mort par l'écriture se trouve également chez Mohammed Khaïr-Eddine qui, de son côté, a donné le témoignage d'un homme qui meurt et qui le sait. Ayant fait de la contestation un principe de vie et une position intellectuelle assumée, l'ancien agité, le vagabond insaisissable perd sa vigueur et sa rage d'antan suite à son traumatisme manducatoire et son « brutal dépérissement » (Khaïr-Eddine. 2001. p.35). Voici ce qu'il confie à son cahier :

« Je perdais du poids et je m'affaiblissais à vue d'œil. J'étais allongé constamment sur le lit (...) je ne sortais plus, je m'irritais facilement contre tout et rien. J'avais perdu la voix (elle n'est toujours pas revenue) » (Khaïr-Eddine. 2001. p.10)

Entravé de faiblesse et de douleur, sentant que son heure est venue au moment où le mal devient insupportable et la mort presque souhaitable, Khaïr-Eddine dont la parole est désormais menacée d'extinction ne conçoit d'asile que dans l'acte d'écrire. En effet, l'écriture constitue une réelle thérapie aux yeux du dernier Khaïr-Eddine qui affirme que « l'inspiration balayait la douleur, l'inconfort physique et tout le reste » (Khaïr-Eddine. 2001. p.64). Tant que l'auteur est capable de tracer des mots et de noircir ses cahiers d'écolier, il rejette toute forme de clôture signant de sa plume sa présence au monde, dans un défi lancé à la maladie et à la mort :

« Si je n'écrivais pas, qu'aurais-je fait ? Là, je n'ai besoin que de ma plume et d'un cahier pour faire la nique à la maladie » (Khaïr-Eddine. 2001. p.59)

Pour l'un comme pour l'autre, « écrire devient nécessaire » (Perros. 1978. p.30), synonyme de parler, de communiquer et de rester en vie, car si le cancer détruit l'organe de la parole ou l'entrave, il ramène l'écrivain à cette autre forme de communication qu'est l'écriture. Jusqu'au dernier souffle, écrire reste l'unique issue à même d'affranchir les deux auteurs de leurs souffrances, de les « sortir de ce corps douloureux pour souffler un moment » (Khaïr-Eddine. 2001. p.10), de leur permettre de prendre une distance vis-à-vis de leur condition pour cesser d'en être uniquement les prisonniers.

Écrire a donc un rôle cathartique qui apporte une forme d'apaisement ou de dépassement en convertissant une expérience douloureuse en un objet de réflexion et de création. Toutefois, à la question de savoir si l'écriture permet de conjurer la mort ou simplement d'en différer symboliquement l'échéance, il convient de noter que les approches des deux écrivains sont

légèrement différentes. Si l'écriture pour Khaïr-Eddine est envisagée comme une énergie ultime et un dernier sursaut de vie, elle constitue pour Perros un moyen de laisser une trace et de préserver ce qui tend à s'effacer. Mais en dépit de cette divergence, les deux écrivains représentent parfaitement la notion de style tardif comme la conçoit Antoine Compagnon, c'est-à-dire cette énergie tardive qui permet aux auteurs, dans leur désir impulsif de faire face à la maladie et à l'angoisse de la mort, de transcender les limites de la mortalité et de dépasser les contours de la finitude par le moyen de l'écriture, avec toute l'indépendance que permet l'approche de la fin. Comment donc cette conscience de la mort à venir impacte-t-elle la notion du temps dans l'écrit tardif, et de quelle manière participe-t-elle à modifier la structure temporelle du récit ante-mortem chez les deux écrivains ?

4. La question de la temporalité dans le récit ante-mortem

Heureusement qu'avec la maladie, la mort ne surprend pas et ne vient pas subitement comme un trouble-fête, elle permet cet avertissement préalable qui laisse le temps nécessaire à l'écrivain pour rédiger son texte terminal, son ultime journal. Pierre Pachet définit ce dernier comme « *un écrit dans lequel [l'auteur] manifeste un souci quotidien de son âme* ». (Pachet. 1990. p.13). Philippe Lejeune et Catherine Bogaert le présentent comme « *une écriture au jour le jour : une série de traces datées* » (Lejeune et Bogaert. 2006. p. 22).

Contrairement à l'écriture autobiographique qui présente un caractère rétrospectif se référant constamment à une époque révolue, le texte diaristique se caractérise par une utilisation particulière de la temporalité narrative de par la dimension déictique de son écriture qui ne cesse de renvoyer à son contexte d'énonciation. Cette différence entre autobiographie et journal est explicitée dans cette réflexion de Paul Ricoeur qui pense qu'une autobiographie

« *repose sur l'écart tantôt bénéfique, tantôt nuisible, entre le point de vue rétrospectif de l'acte d'écrire, d'inscrire le vécu, et le déroulement quotidien de la vie ; cet écart distingue l'autobiographie du journal.* »
(Ricoeur. 1995. p.11)

De son côté, Maurice Blanchot affirme à ce propos qu'« *écrire son journal intime, c'est se mettre momentanément sous la protection des jours communs* » (Blanchot. 1959. p.252). Pour lui, le journal intime se construit au fil du temps car l'auteur écrit au jour le jour sans aucune promesse de complétude ni de clôture, ce qui distingue le journal des autres formes narratives rétrospectives. Toutefois, l'expérience de la maladie ou de l'agonie que vit l'auteur est à même d'affecter la cohérence temporelle du récit et de rompre ainsi cet « *assujettissement au calendrier* » (Rousset. 1986. p.163).

Par essence, le journal intime se démarque des autres écritures du Moi parce qu'il ne propose pas d'histoire close ni de chronologie maîtrisée. Le diariste ne contrôle pas l'ensemble de son propre récit et avance aveuglement dans l'acte d'écrire à mesure que la vie se déroule sous sa plume. Le récit développe une temporalité inachevée, vécue et exposée dans toute la liberté et le désordre de la pensée qui se construit progressivement, à plus forte raison quand on a le pied au bord de la fosse. Dans *Le livre à venir*, Maurice Blanchot souligne la grande liberté formelle qu'offre le genre du journal intime qui échappe selon lui aux contraintes de composition propres aux autres formes d'écriture. Il pense à ce propos que le journal intime épouse le mouvement discontinu de la vie dans son déroulement incertain :

« Le journal intime qui paraît si dégagé des formes, si docile aux mouvements de la vie et capable de toutes les libertés, puisque pensées, rêves, fictions, commentaires de soi-même, événements importants, insignifiants, tout y convient, dans l'ordre et le désordre qu'on veut. »

(Blanchot. 1959. p.224)

Sous le prisme de l'urgence, le pressentiment de sa propre mort reconfigure l'écriture, repousse les limites du texte, dérègle le calendrier et pousse les deux diaristes à abandonner le caractère linéaire des faits et à privilégier plutôt la fluidité des idées évoquées et le jet spontané de la pensée. Le récit ante-mortem confine son auteur dans une temporalité singulière qui se présente de manière désordonnée et se refuse à toute forme de chronologie comme l'explique Khaïr-Eddine dans la première phrase qui ouvre son journal :

« Rien ici ne sera chronologique. Je ne suis pas très à l'aise dans la chronologie. » (Khaïr-Eddine. 2001. p.9)

La temporalité ante-mortem ne se manifeste pas uniquement dans le rejet de la chronologie, elle fait également partie de la matérialité de l'écriture elle-même en ayant une incidence importante sur l'agencement structurel du discours. Pour illustrer notre propos, nous pouvons relever les indices suivants dans les deux textes :

- Le resserrement autour du présent d'énonciation qui, dans le cas du journal intime, coïncide avec celui de l'expérience relatée : *« ça va beaucoup mieux (...) l'oreille ne me fait plus mal. »* (Khaïr-Eddine. 2001. p.77) / *« Je fais le ménage dans ma turne. Si je claque, qu'on ne retrouve pas certains cahiers remplis de conneries. »* (Perros. 1978. p.18). Le présent d'énonciation n'offre ici aucune perspective future, sinon sous forme de supposition (si je claque) qui laisse ouverte la possibilité d'un départ à venir. Le temps de la mort contamine le temps de l'écriture et le confine dans un présent sans aucun avenir.

- La fréquence des déictiques temporels qui, associés au temps du présent, permettent d'ancrer profondément l'écriture dans le moment immédiat de l'énonciation : (chez Khaïr-Eddine : « *maintenant* (p.12) / *aujourd'hui* (p.14) / *depuis quelque temps* (p.17) / *ce matin* (p.27) » et chez Perros : « *ce matin* (p.26) / *chaque nuit* (p.28) / *tous les jours* (p.32) / *avant ... maintenant* (p.42) »). Au lieu de considérer la maladie et la mort depuis une distance rétrospective, les deux auteurs donnent l'impression de les saisir au fur et à mesure qu'elles sont vécues.

- Le recours répétitif aux phrases saccadées et fragmentées qui participent à morceler l'expérience vécue en notations brèves, presque instantanées : « *Réveil depuis 4 h. J'avais pourtant pris un somnifère. Café, cigarette ... rêveries ...* » (Khaïr-Eddine. 2001. p.73) et « *Je me réveille. Où suis-je ? Le temps a basculé.* » (Perros. 1978. p.27). Nous remarquons que la conscience désorientée chez les deux diaristes se trouve incapable d'organiser le réel dans une syntaxe étendue et continue. Tous ces indices textuels et d'autres impriment à la parole de la dernière heure un rythme précipité qui modifie sensiblement la perception du temps. L'auteur n'écrit plus depuis une temporalité stable, mais le fait contre une échéance inéluctable dans une sorte de compte à rebours de plus en plus pressant. Le temps se resserre, la parole se précipite et la syntaxe se brise au fur et à mesure que le terme approche. Lorsque le temps de l'œuvre se réduit au temps de la vie restante, le souffle se fait court, la pensée discontinue et la perception réduite à l'instant présent. L'écriture suit alors l'expérience du vécu dans son désordre, dans sa fragmentation et dans son inachèvement.

Conclusion

Face à l'expérience extrême de la mort, la vie qui s'achève semble prendre une signification nouvelle que seul l'acte d'écrire est à même de consigner et de sublimer dans un ultime défi lancé à la finitude. Le corps mourant devient la mesure du texte qui s'écrit, le rythme de la phrase se fait le reflet du souffle qui s'épuise, la langue paraît manquer de temps et le fragment laisse apparaître une pensée morcelée qui se développe dans des conditions douloureuses.

Au terme de ce travail, nous pouvons affirmer que *On ne met pas en cage un oiseau pareil* de Mohammed Khaïr-Eddine et *L'Ardoise magique* de Georges Perros constituent une remarquable illustration de ce qu'est l'écriture tardive dans la mesure où les deux textes cessent d'être un simple réceptacle du quotidien pour devenir une véritable poétique du style tardif, où se mesure l'écart entre le temps biologique qui se meurt et le temps de l'écriture qui résiste à la clôture, donnant naissance à une écriture fragmentaire et discontinue qui se refuse à toute linéarité chronologique.

En revanche, si Khaïr-Eddine et Georges Perros ont en commun une écriture placée sous le signe de la maladie et de la mort imminente, et si les considérations biographiques rapprochent leurs expériences de vie respectives qui semblent s'achever de manière presque identique, leurs styles tardifs engagent deux esthétiques plus ou moins divergentes. Chez Khaïr-Eddine, la proximité de la mort provoque une essentialisation et une simplification de l'écriture qui s'opposent à la violence formelle, à l'éclatement et à la guérilla linguistique de ses années de jeunesse, mais cette conciliation apparente ne signifie pas du tout l'apaisement, car elle est toujours traversée par une colère retenue et un élan de résistance qui essaye encore de soustraire quelque chose à la mort. Chez Perros, au contraire, la maladie n'entraîne pas une rupture esthétique aussi franche mais son écriture tend vers la fragmentation, l'inachèvement et le retrait. L'exemple de ces deux auteurs montre qu'il n'existe pas un style tardif unique, commun et applicable à tous, mais autant de styles tardifs qu'il y a d'écrivains. Chacun vit l'expérience de la fin selon sa sensibilité, son parcours esthétique et son rapport singulier à l'écriture.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno. T. (2003). *Moments musicaux*. Traduction et commentaire de Martin Kaltenecker. Contrechamps, Genève.
- Blanchot. M. (1959). *Le Livre à venir*. Gallimard, Paris.
- Compagnon. A. (2021). *La vie derrière-soi*. Les Equateurs, Paris.
- Khaïr-Eddine. M. (2001). *On ne met pas en cage un oiseau pareil*. William Blake & Co, Bordeaux.
- Lejeune. P. et Bogaert. C. (2006). *Le Journal intime. Histoire et anthologie*. Éditions Textuel. Paris.
- Pachet. P. (1990). *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*. Hatier, Paris.
- Perros. G. (2014). *L'ardoise magique*. L'œil ébloui, Nantes.
- Picon, G. (2015). *Admirable tremblement du temps*. L'Atelier contemporain. Strasbourg.
- Ricoeur, P. (1995). *Réflexion faite*, Esprit, Paris.
- Rousset. J. (1986). *Le lecteur intime de Balzac au journal*. José Corti, Paris.
- Saïd. E. (2012). *Du style tardif*. Traduction de Michelle-Viviane Tran Van Khai. Actes Sud. Arles.
- Simmel. G. (2007). *Esthétique sociologique*. La Maison des sciences de l'homme. Collection Philia. Paris.