

Numéro 21 / Année 2014

Synergies Algérie

Revue du GERFLINT

L'Espace Littéraire :
plaisir et anxiété de lire

**Coordonné par Saddek Aouadi
et Jacques Cortès**



GERFLINT

Synergies Algérie

L'Espace littéraire : plaisir et anxiété de lire

**Coordonné par Saddek Aouadi
et Jacques Cortès**



REVUE DU GERFLINT
2014

POLITIQUE EDITORIALE

Synergies Algérie est une revue francophone de recherche en sciences humaines particulièrement ouverte aux domaines des sciences du langage, de la littérature, de la didactique des langues et des cultures.

Sa vocation est de mettre en œuvre, en Algérie, le Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone en Réseau du GERFLINT, Groupe d'Etudes et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie essentiellement des articles dans cette langue mais sans exclusive linguistique et accueille, de façon prioritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de son espace géographique dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants: défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, aide aux jeunes chercheurs, adoption d'une large couverture disciplinaire, veille sur la qualité scientifique des travaux.

Libre Accès et Copyright : © **Synergies Algérie** est une revue éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au Code de la Propriété Intellectuelle. La reproduction totale ou partielle, l'archivage, l'auto-archivage, le logement de ses articles dans des sites qui n'appartiennent pas au GERFLINT sont interdits sauf autorisation ou demande explicite du Directeur de publication. La Rédaction de **Synergies Algérie**, partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

Périodicité : Annuelle
ISSN 1958-5160 / ISSN en ligne 2260-5029

Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur émérite, Université de Rouen, France

Président d'Honneur

Mohktar Nouiouat : Professeur émérite, Université d'Annaba, Algérie

Rédacteur en chef

Saddek Aouadi, Université d'Annaba, Algérie

Rédacteur en chef adjoint

Boumédienne Benmoussat, Université de Tlemcen, Algérie

Rédactrice en chef adjointe

Latifa Kadi, Université d'Annaba, Algérie

Titulaire et Éditeur : GERFLINT

Siège en France

GERFLINT

17, rue de la Ronde mare

Le Buisson Chevalier

27240 Sylvains les Moulins - France

www.gerflint.fr

gerflint.edition@gmail.com

synergies.algerie.gerflint@gmail.com

Siège de la rédaction en Algérie

Université d'Annaba, B.P. 12

Annaba-23000, Algérie

Contact : synergies_dz@yahoo.fr

Comité scientifique

Samir Abdelhamid (Université de Batna, Algérie), Christine Barré-de-Miniac (Université Stendhal-Grenoble 3, France), Jacqueline Billiez (Université Stendhal-Grenoble 3, France), Serge Borg (Université de Franche-Comté, France), Farida Boualit (Université de Béjaïa, Algérie), Daniel Coste (ENS Lettres et Sciences humaines de Lyon, France), Danièle Manesse (Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, France), Hadj Miliani (Université Abdelhamid Ibn Badis de Mostaganem, Algérie), Assia Lounici (Université d'Alger, Algérie), Fouzia Sari (Université d'Oran, Algérie), Paul Siblot (Université Paul Valéry, Montpellier 3, France).

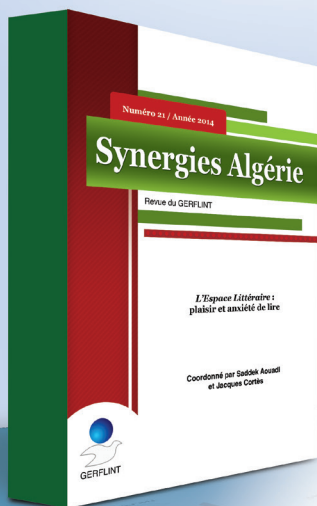
Patronages

Ministère Algérien de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique, Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris, Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche (DREIC).

Numéro financé par le GERFLINT.

PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Algérie
<http://gerflint.fr/synergies-algerie>



Indexations et références

Dialnet
DOAJ
EBSCOhost (Humanities Source)
Ent'revues
Héloïse
Index Islamicus
Linguistic Bibliography
MIAR
Mir@bel
MLA
ROAD
Scopus
SHERPA-RoMEO
Ulrich's

Synergies Algérie, comme toutes les *Revues Synergies du GERFLINT*, est indexée par la Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (*Pôle de soutien à la recherche*) et répertoriée par l'ABES (*Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur, Catalogue SUDOC*).

Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage, littératures francophones et didactique des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité

L'Espace littéraire : plaisir et anxiété de lire

Coordonné par Saddek Aouadi
et Jacques Cortès



Sommaire



Jacques Cortès	7
Préface	
<i>L'Espace littéraire : plaisir et anxiété de lire</i>	
Articles thématiques	
Dr. Assia Kacedali	17
<i>L'Amour, la fantasia</i> , une savante partition ou l'art de la composition	
Zineb Chih	29
<i>L'Amour, la fantasia</i> d'Assia Djebar : de l'écriture autobiographique à l'écriture des cris	
Soumia Chentouf	45
De l'éclatement des genres à la sémiotique des genres : le cas de l'œuvre d'Assia Djebar	
Faïza Baïche	59
La poéticité de l'épigraphe dans trois romans de Malika Mokkedem	
Yasmine Djafri	71
Le parcours d'une femme maghrébine dans <i>l'Interdite</i> de Malika Mokkedem et <i>La retournée de Fewzia Zouari</i>	
Nadjet Boukebbab	83
<i>A quoi rêvent les loups</i> de Yasmina Khadra ou l'émergence d'un espace apocalyptique	
Pr. Farida Boualit, Yazid Benchabane	93
L'espace et les hommes de « Bougie »/ Bejaia dans l'œuvre de Guy de Maupassant	
Dr. Aziza Lounis	105
<i>L'arbre à dire</i> de Mohamed Dib : une mise en abyme de l'œuvre	
Dr Abdelghani Remache	111
Errance et mémoire dans <i>le nez sur la vitre</i> d'Abdelkader Djemai	
Dr. Samira Souilah	123
L'écriture thématique	

Varia

Yahia Abdeldjebar Atmane	139
Bilingue et bilinguisme dans le discours épilinguistique des apprenants	
Naima Achouri	155
Au cœur des stratégies de communication de la téléphonie mobile en Algérie : du logo au slogan	
Fatima Zahra Bouthiba	165
Apprentissage de la grammaire : Erreurs morphosyntaxiques dans les productions écrites des élèves de 3ème année du secondaire	
Annexes	
Consignes aux auteurs de la revue <i>Synergies Algérie</i>	179
Le GERFLINT et ses publications	183

Préface
*L'Espace littéraire** : plaisir et anxiété de lire¹



Jacques Cortès
Fondateur et Président du Gerflint, France

*Auteur, lecteur, personne n'est doué, et celui qui se sent doué,
sent surtout qu'il ne l'est pas, se sent infiniment démuné,
absent de ce pouvoir qu'on lui attribue*
Maurice Blanchot²

Encore une fois³, les travaux rassemblés dans ce numéro sont un large ensemble d'essais sur la lecture d'ouvrages littéraires et poétiques. De nouveau, donc, car il est en perpétuelle évolution, nous pénétrons dans le complexe univers éthique de la réception/interprétation du texte dont le traitement scientifique, en France, a donné et donne toujours lieu à des travaux copieux depuis le milieu du siècle dernier où l'on a découvert, quoiqu'avec avec quelques décennies de retard, les ouvrages des formalistes russes⁴ dont l'influence a suscité les polémiques que l'on sait avec la socio-critique française (Lanson, Picard) mais en donnant aussi un incontestable coup de pouce régénérateur à la sémiotique littéraire.

Rappelons, toutefois, quelques idées élémentaires incontournables. Si, dans le monde de la littérature, le climat offensif et défensif (souvent âpre) des décennies qui nous précèdent, a été du plus grand intérêt, observons aussi qu'il n'a nullement anéanti les approches traditionnelles elles-mêmes bien assises (du type « *l'homme et l'œuvre* ») toujours pratiquées avec fidélité par les pédagogues de toute tendance, dans la mesure où les liens entre valeur et historicité n'ont été et ne sont en fin de compte niés par personne. Aaron Kibedi Varga a ainsi écrit, avec sagesse, en 1981, qu'il est « *impossible de réintroduire en littérature le problème de la valeur sans poser de nouveau celui de l'historicité*⁵ ».

Sur ce point, donc, accord parfait entre anciens et modernes pour reconnaître qu'il n'y a pas d'absolu dans la langue (qu'elle soit littéraire, véhiculaire ou vernaculaire), ce que Saussure⁶, dès le début du siècle dernier, exprimait avec toute la clarté désirable en soulignant qu'elle (la langue) « *est une forme et non une substance* », ce qui l'autorisait à mobiliser toute l'attention du linguiste et même, par anticipation, celle

*Titre emprunté au célèbre essai de Maurice Blanchot publié par Gallimard en 1955.

de son futur compère sémioticien, sur la notion capitale de **différence** sur laquelle repose, aujourd'hui comme hier et sans doute demain, tout l'édifice de n'importe quel système sémiologique, quel que soit l'angle sous lequel repose l'observation. Et Saussure de souligner : « *c'est la différence qui fait le caractère, comme elle fait la valeur de l'unité* ». C'est là un des grands principes fondateurs (sans doute même le plus important) des approches de la communication (sous toutes ses formes) qui se déclinent aujourd'hui - on le sait - en de nombreuses sous-disciplines en fonction du **point de vue** choisi. C'est ce dernier, en effet, et lui seul, disait encore Saussure, « *qui crée l'objet* » que l'on examine. On ne répètera jamais assez que l'épicentre de toutes les théories est là.

Mais après ce simple rappel, revenons à la lecture littéraire que, pour ce numéro - sans aucune intention provocatrice - nous envisagerons comme un espace de **plaisir et d'anxiété**. Les œuvres étudiées⁷ dans les pages qui suivent, sont une illustration diversifiée de l'oxymore sentimental (anxiété et plaisir) que nous avons choisi comme sous-titre générique de notre commentaire.

L'ambition générale de chacun des mini essais critiques ici rassemblés, peut être ramenée à quelques grandes préoccupations dont la majeure est très clairement le besoin compulsif de recherche identitaire. Ce besoin concerne autant les auteurs des œuvres analysées que, de toute évidence, les analystes eux-mêmes qui projettent immanquablement leur propre histoire dans celles des héros qu'ils découvrent, éprouvant même d'autant plus d'angoisse et de plaisir à fréquenter ces derniers que la fiction poétique rejoint et justifie plus ou moins leur vécu réel ou fantasmé, *i.e* leurs indignations, aversions, ressentiments, ou, *a contrario*, leurs ferveurs, attirances ou attentes sous l'influence latente, sous-jacente et même oubliée de toutes les « casquettes » qu'ils ont portées et/ou portent encore, et qui - éventuellement à leur insu - les gouvernent, les endoctrinent et les manipulent au point d'en arriver à les intoxiquer.

Maurice Blanchot, ainsi, évoque, traitée cliniquement par le grand psychologue Pierre Janet (1859-1947), une malade « qui ne lisait pas volontiers parce que, disait-elle avec une vraie répulsion, « *un livre qu'on lit devient sale* »⁸. La lecture, en effet, donne au livre son existence, le fait devenir une œuvre « *par-delà l'homme qui l'a produite, l'expérience qui s'y est exprimée et même toutes les ressources artistiques que les traditions ont rendues disponibles* »⁹. Mais, modifiant un peu le fameux aphorisme de Paul Watzlawick sur la communication¹⁰, disons qu'en matière de lecture (entre autres) « *on ne peut pas ne pas évaluer* ». Ce qu'il faut bien comprendre ici, c'est qu'il existe une police de la pensée dont l'épicentre est dans le lecteur lui-même. Chez la malade de Pierre Janet, cette police exclut totalement la lecture en tant que telle et c'est là, d'évidence, un cas limite relevant de la pathologie mentale pure et simple. Toutefois, symboliquement, la lecture, pour cette malade, entre bien dans le champ de l'anxiété

qu'évoque notre titre, mais aussi du plaisir défendu, car, comme la pomme tentatrice du paradis, ce plaisir est réputé « sale ». Nous sommes donc bien dans la moraline¹¹ asphyxiante d'une certaine conception spiritualiste du Bien et du Mal.

Mais il serait naïf de s'en tenir là. La « police » peut, en effet, prendre aussi des aspects automatiques ou habilement calculés chez tout individu qui, naturellement, établit un choix extrêmement rigoureux de ses lectures en excluant soit les domaines estimés « sans intérêt » pour lui, soit ceux que condamnent des instances supérieures auxquelles il fait allégeance pour des raisons sincères ou par simple prudence (avec toutes les postures sociales d'innocence et de protection que nous pouvons imaginer). Les autodafés de livres dits « dangereux » et même d'êtres vivants estimés « nuisibles » parce que coupables de « comportements culturels » inacceptables, ont existé et existent toujours, hélas, et l'on constatera, en lisant les pages qui suivent, que la lecture d'ouvrages algériens **de langue française** peut amener certains analystes très talentueux à prononcer des verdicts sévères sur cette littérature estimée « greffée », donc aboutissant à transformer l'auteur jusqu'à faire de lui un sous-produit culturel artificiel, un EGM ou *Ecrivain Génétiquement Modifié*. Le débat posé par ce numéro, on le voit bien, se situe à une hauteur certaine et peut embrasser une multiplicité de domaines où s'affrontent, non le Bien et le Mal ou le Juste et le Faux, mais des opinions divergentes, des valeurs inconciliables, des fanatismes, des idéologies, des croyances... le seul crime de l' « AUTRE » étant finalement de n'être pas dans le « moule » adéquat pour avoir voix au chapitre ou même - dans le pire des cas - droit à la vie.

Ce sont là quelques observations sur l'acte de lecture dont on voit bien qu'il est le prolongement, dans la fiction romanesque ou poétique, de réalités, fantômes ou fragilités dont la source est dans le vécu de chacun : rêves, échecs, frustrations, renoncements, spoliations de tous ordres qui justifient le titre de cette préface soulignant symboliquement un sentiment réel d'angoisse inhérent à toute production de sens, qu'il s'agisse d'écriture ou de lecture poétique¹². Lire, en effet, est à bien des égards une épreuve avec tout ce que ce mot comporte de souffrance et de bonheur, de peine et d'espérance, de légèreté et d'endurance... car c'est un acte long, difficile, parfois pesant, et chargé d'ambiguïté dans la mesure où le sens que l'auteur souhaitait nous transmettre court tous les risques d'être perçu de travers. On n'entre pas dans un texte comme un âne dans un moulin.

Le sujet lisant est en effet placé devant un objet constituant « le point de départ d'une observation » complexe ayant pour visée implicite, *via* l'œuvre examinée, la personne même de l'écrivain, son évolution, sa psychologie, l'image globale - variable d'un lecteur à l'autre - qui est la sienne et qui permet, quelle qu'elle soit, de considérer le texte entier comme le *symptôme* d'une « œuvre déterminée¹³ » que chaque lecteur vigilant peut estimer identifiable à chaque époque de son cheminement historique. Le

danger de récupération est donc constant - comme le démontre abondamment, sur toutes sortes de sujets littéraires, politiques ou idéologiques, la chronique médiatique quotidienne - car il est clair que l'œuvre écrite n'appartient plus à son auteur et peut donner aux héros de naguère et même de jadis, une identité conceptuelle conforme aux points de vue de chaque tranche d'histoire et de chaque lieu considéré. Le personnage de *Tartuffe*, par exemple, a fait des « sauts et gambades » caractérielles du XVIIIème siècle à nos jours, adaptant les sublimes mots de Molière à la vision qui convenait :

- d'abord au Siècle de Louis XIV et à la Compagnie du Saint Sacrement,
- puis à celui « des Lumières »,
- puis au Romantisme,
- puis aux changements économiques et industriels de l'Europe en général, de la France en particulier (dans un XIXème siècle partagé entre deux empires autoritaires, trois régimes monarchiques et trois Républiques),
- puis à la « Belle Epoque » entre deux guerres mondiales d'une barbarie inouïe,
- puis à l'Existentialisme,
- puis à la Décolonisation,
- puis aux « Trente Glorieuses » suscitant la révolution culturelle de 68,
- puis au déclin du religieux ici et à son expansion là, faisant naître l'angoisse d'un « Choc des Cultures » induisant la nécessaire remise en question et revalorisation de la Laïcité dans tous les lieux où des affrontements idéologiques et spirituels risquent de se concrétiser au fil des années, notamment en raison des bouleversements démographiques qu'entraîne un phénomène migratoire endémique et permanent donc difficilement gérable, surtout en période de crise économique mondiale.

Selon l'orientation évaluative que l'analyste choisira en son âme, conscience et compétence, il pourra donc envisager - en enquêteur sérieux - les traces indicielles, dans le texte même, de plusieurs pistes¹⁴ explicatives possibles : sociologique, psychanalytique, biographique, historique, politique, religieuse, éthique etc. sous la seule réserve que, conformément à la phrase de Saussure (citée *supra*), le texte soit envisagé comme une forme et non comme une substance.

Ce qui importe, en effet, ce n'est pas de faire d'emblée de la métaphysique interprétative gratuite plus ou moins bavarde, mais de tenter de formuler, en symbiose étroite avec le texte, des constats probatoires aussi précis et donc fiables que ceux d'un huissier de justice, auxquels pourront être opposés, par un autre lecteur, d'autres constats tout aussi plausibles mais structurés sur d'autres indices textuels faisant autant système que les précédents mais dans une ligne démonstrative évidemment différente.

D'où la nécessité de la dialogique¹⁵ pour dénouer le nœud gordien des oppositions - si partiellement et imparfaitement que ce soit - autrement qu'à coups de sabre. Le lecteur peut effectivement adhérer (à) ou refuser ce que l'auteur propose. Il a même le droit de condamner l'écrivain et son œuvre entière si cela lui chante, mais le texte qu'il produira, s'il passe de l'impression fugitive à un positionnement écrit sur ce qu'il aura compris, deviendra à son tour objet de lecture et donc d'évaluation.

Un texte, en effet, est toujours pluriel. Un simple poème de Francis Ponge, *le FEU*¹⁶, par exemple, long d'à peine 6 lignes, apparaît comme le vecteur d'une série de symboles : *mobilité, hasard, instabilité, systémativité, destruction, métamorphose et régénération* sur lesquels peuvent prendre appui d'innombrables connotations potentiellement repérables, sous réserve de vigilance et de créativité pour lire et se former une idée, une jouissance ou un refus des 6 lignes de Ponge.

Les jeunes artistes de RAP - dont il est question dans les pages qui suivent - ne pratiquent certainement pas, eux, la litote, mais ils ont fort bien senti et compris que c'est par le rythme, l'intonation, la gestuelle et l'ambiance qu'ils peuvent très concrètement clouer publiquement au pilori une « Chose » non plus matérielle (comme chez Ponge) mais sociale cette fois : chômage, sentiment d'abandon, désir de revanche, colère, racisme et xénophobie, mépris à l'égard d'une société bloquée qui les ignore... Leur champ littéraire est là dans ces thèmes qu'ils exploitent fort habilement pour parvenir à cette union quasi mystique avec un public d'avance conquis et solidaire. Dans la salle qui écoute, passionnée, les mots du texte clamé ne sont pas obligatoirement perçus. Qu'importe ! On n'est pas là pour faire de la sémantique mais pour se défouler, se griser de bruits, mais aussi d'admiration pour les héros de cette bataille qui parviennent à « casser » enfin la morosité de la vie. Qu'il y ait dans ces dénonciateurs de tous les maux de la société des vertus chevaleresques est une hypothèse valable. Le revers de la médaille - pour marquer une différence avec le héros de Cervantès s'attaquant à des moulins à vent - c'est que le RAP est une « affaire » dont les vertus éthiques indiscutables sont inscrites - qui lui jettera la première pierre ? - dans une attente essentiellement commerciale. On est dans le « Show Business ».

La lecture de cette nouvelle collection d'essais proposés par de jeunes chercheurs algériens, est prometteuse - qu'on me permette de me répéter - d'anxiété et de plaisir. On y découvrira tous les espaces littéraires possibles : exil et errance ; cheminements identitaires au fil de narrations liées à l'évocation de déplacements dans l'espace d'un écrivain ; aventure poétique de l'identité algérienne ; confrontation linguistique et culturelle au sein d'un espace urbain contemporain ou revu historiquement au travers des impressions de voyage d'un touriste prestigieux (mais plus intéressé par les lieux que par leurs habitants) ; climat insurrectionnel tragique d'un pays déchiré par la guerre civile ; descente aux enfers d'un héros engagé d'abord malgré lui, mais pris

ensuite au piège de la barbarie en raison des responsabilités qu'il assume ; statut, rôle et image de la femme dans une société en recherche d'elle-même ; logique fictionnelle et réalité ... etc.

Qu'on nous permette de donner le dernier mot à deux grands écrivains :

- d'abord à Milan Kundera écrivant, dans *Les testaments trahis* « aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elle se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements. Seule une lecture lente, deux fois, plusieurs fois répétée, fera ressortir tous les rapports ironiques à l'intérieur du roman, sans lesquels le roman restera incompris ;
- mais rappelons aussi ce passage du *Premier Homme* où Albert Camus évoque l'émotion angoissée qu'il éprouvait à entendre lire par son Maître d'école, un livre de Dorgelès sur la « Grande Guerre » qui lui avait pris son père : « A la fin de chaque trimestre avant de les renvoyer en vacances, et de temps en temps, quand l'emploi du temps le lui permettait, il avait pris l'habitude de leur lire de longs extraits des Croix de feu de Dorgelès. Pour Jacques, ces lectures lui ouvraient encore les portes de l'exotisme, mais d'un exotisme où la peur et le malheur rôdaient, bien qu'il ne fût jamais de rapprochement, sinon théorique, avec le père qu'il n'avait pas connu. Il écoutait seulement avec tout son cœur une histoire que son maître lisait avec tout son cœur et qui lui parlait à nouveau de la neige et de son cher hiver, mais aussi d'hommes singuliers, vêtus des lourdes étoffes raidies par la boue, qui parlaient un étrange langage, et vivaient dans des trous sous un plafond d'obus, de fusées et de balles. Lui et Pierre attendaient chaque lecture avec une impatience chaque fois plus grande. »

L'espace littéraire, on le voit de façon lumineuse ici, est bien cet univers chargé d'angoisse et de plaisir où « chaque lecteur a sa propre lecture intrinsèquement semblable à son ego¹⁷».

Notes

1. Nous nous inspirons, pour ouvrir cette préface, de Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, VI, p.251, folio, essais, Gallimard, 1955.

2. Blanchot, *ibid*.

3. Cette locution adverbiale est tout à fait légitime ici car la revue *Synergies Algérie* a déjà consacré une bonne douzaine de numéros aux questions les plus diverses touchant à l'analyse du fait littéraire et poétique. Nous recommandons donc à notre lecteur, de se reporter au site du Gerflint, de cliquer (dans nos publications) sur *Synergies Algérie*, et il trouvera (dans la liste ci-dessous), en accès libre et gratuit, une base importante de données, assorties de multiples exemples d'illustration des grandes idées touchant à la sémiotique (numéros 3 - 6 - 7 - 10 - 11 - 13 - 14 - 15 - 16 - 17 - 18 et 19) :

<http://gerflint.fr/synergies-algerie> [Consulté le 15 mars 2014].

Mais il peut aussi, toujours en accès libre et gratuit, consulter toutes les autres revues du GERFLINT où des travaux considérables sont à sa disposition pour faciliter sa formation et ses recherches personnelles :

<http://gerflint.fr/Base/base.html#revues> [Consulté le 15 mars 2014]

4. Citons quelques noms particulièrement importants de savants russes qui ont fondé les cercles linguistiques de Moscou (1914) et de Saint Petersburg (OYOPAZ, 1916) et à qui l'on doit des avancées spectaculaires dans le domaine ici abordé : Ossip Brik (1888-1945) et Roman Jakobson (1896-1982) structures rythmiques et métriques au cœur aussi poèmes ; Vinogradov (1895-1969) faits de style ; Iouri Tynianov (1894-1943) dialectique des genres ; Vladimir Propp (1875-1970) typologie des contes ; Victor Chlovski (1893-1984) construction narrative des récits...

5. A. Kibedi Varga, *Théorie de la littérature*, Edit. A. et J. Picard, 1981, p.34.

6. Toutes les citations de Saussure sont empruntées au chap. IV du CLG.

7. Pour la plupart, ces œuvres ont été choisies par nos auteurs, dans le répertoire algérien contemporain, avec des auteurs comme Assia Djebar, Yasmina Khadra, Mohamed Dib, Abdelkader Djemai, Malika Mokeddem, Soumya Ammar Khodja ; mais aussi dans le répertoire tunisien avec Fawzia Zouari, et même français et africain (de façon très minimaliste) avec Maupassant et le théâtre noir francophone, mais sans omettre non plus d'autres textes de création poétique populaire, notamment le **RAP** (Rythm And Poetry) dans l'espace urbain où, nous le savons, il a pris une place « artistique » considérable depuis une ou deux décennies.

8. Maurice Blanchot *ibid.* p.251.

9. Blanchot *ibid.* p.255.

10. Paul Walzrlavick : « On ne peut pas ne pas communiquer ».

11. La moraline est un concept Nietzscheen pour marquer « *la simplification et la rigidification éthiques qui conduisent au manichéisme et qui ignorent compréhension, magnanimité et pardon* ». Cf Morin, *L'Éthique, Méthode n° 6*, p.57.

12. Le mot *poétique*, pour nous - mais nous suivons en cela un courant de pensée assez général - englobe toute forme d'écriture illocutoire (ou énonciative) donc chargée de valeurs liées à une situation de communication toujours complexe et évolutive.

13. L'œuvre, pour tout lecteur, est déterminée par des causes externes et par les choix implicites qu'en ferait l'auteur selon l'interprétation (subjective ou se voulant rationnelle) élaborée par le lecteur. Comme on le voit, la scientificité de la lecture est une question toujours ouverte sur laquelle pèse le contenu de la petite phrase de Blanchot que nous avons mise en exergue de cette préface.

14. Cf « les longues cohesives chaînes de Halliday et Hasan « qui sont moins constituées de pensée que de mots d'abord perçus, éprouvés et vécus dans leur matérialité articulatoire et sonore.

15. La dialogique telle que la conçoit Edgar Morin (*La Méthode 5, l'humanité de l'humanité*, p.347 ; *et, 6, L'Éthique*, p.234) ne doit pas être confondue avec la dialectique hégélienne où « *les contradictions trouvent leur solution, se dépassent et se suppriment dans une unité supérieure* » (thèse, antithèse, synthèse). « *Dans la dialogique, les antagonismes demeurent et sont constitutifs des entités et des phénomènes complexes* ».

16. Francis Ponge, *Le Parti Pris des Choses*, Poésie/ Gallimard, 1972, Le Feu, p.47.

17. Michel Déon, *Lettres de château*, Gallimard, 2009.

18. Ce texte intitulé *L'espace littéraire: plaisir et anxiété de lire* fera l'objet d'une 2^e édition imprimée en septembre 2014 dans la revue *Les Essentiels de Maqalid*, du Ministère de l'Enseignement supérieur et du Bureau Culturel Saoudien. Paris. France. Avec les remerciements du GERFLINT.

Synergies Algérie n° 21 / 2014



Articles thématiques



L'Amour, la fantasia, une savante partition ou l'art de la composition



Dr. Assia Kacedali

Université d'Alger 2, Algérie
assianice@yahoo.fr

« Écrire c'est procéder par tâtonnements, pas à pas, vers ce qui ne se laisse pas aisément formuler ; se remémorer le passé, de même, c'est tenter de retenir une image qui se dérobe ; ou bien imaginer cette image à partir du minuscule fragment qu'on en garde [...] A condition qu'on soit narrateur, c'est-à-dire qu'on sache tisser, de fil en aiguille, un texte anamnésique. »

Marie-Claire Kerbrat,
Leçon sur l'écriture de soi

Résumé : Avec *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar inaugure un nouveau cycle romanesque où la romancière, pour s'insinuer dans les zones d'ombre de l'Histoire et porter la lumière sur certains vécus, recourt à une esthétique de la fragmentation. Cet article s'attachera à montrer un aspect de la remarquable structuration de ce texte constitué de divers morceaux, en quête de mémoire.

Mots-clés : construction, voix, fragments, histoires

الحب، الفنتازيا، التقسيم العلمي أو فن التكوين

الملخص: دشنت آسيا جبار بعملها «الحب» و«الفنتازيا» حلقة جديدة من العمل الروائي للولوج إلى المناطق المنظمة للتاريخ الحديث عن بعض الجوانب من الواقع المعيشي وسيلتها في ذلك اللجوء إلى استنبطية تعتمد أساسا على التجزئة. يهدف هذا المقال إلى تبيان البنية المحكمة لهذا النص الذي هو بدوره يتكون من قطع مختلفة تبحث عن ذاكرة.

الكلمات المفتاحية: البناء - الصوت - القطع - القصص.

L'Amour, la fantasia, a scholarly partition or the art of composition

Abstract : With *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar starts a new cycle of novels where in order to creep into the darkness of History and to throw some light on personal experiences, resorts to fragmentation aesthetics. The aim of this article is to show one aspect of the remarkable structuring of the novel made of various pieces in search of memory.

Keywords: construction, voices, slices of histories

Qui n'a pas vécu l'expérience du lecteur partant à la rencontre d'une écriture, qui n'a jamais eu ce sentiment premier d'aller à la découverte d'une histoire, d'un personnage, d'un événement, tout simplement d'un sens ? C'est en effet au moment où l'on ouvre un roman et que l'on commence à se glisser entre les signifiants et les signifiés de cette successivité de mots, dans le labyrinthe des phrases, que l'acte de lecture s'enclenche sans que l'on sache véritablement au début les tenants et les aboutissants du texte qui se développe sous nos yeux. En fait, lecture et écriture se présentent toutes deux comme un mouvement, un déplacement d'un point vers un autre mais tout en ignorant si le point d'arrivée sera atteint d'une part et si, d'autre part, il répond aux attentes premières éventuelles. Lecture comme écriture sont toutes deux des aventures dont ni le lecteur, ni l'écrivain ne connaissent les itinéraires ni les péripéties ; entreprises donc risquées et à ce titre-là jouissives.

Voilà en quels termes l'écrivain Assia Djébar décrit l'aventure scripturaire :

« Texte de fiction ou texte autobiographique, pour moi, quand j'écris, l'essentiel au départ est la première phrase. Celle-ci se dresse soudain, suspendue, presque visible dans l'azur, mais c'est le rythme qu'elle dessine, qu'elle saisit, qui devient premier flux : je ne sais encore si ce début va se déployer sur vingt pages, ou sur cinquante, ou davantage. Mais c'est le départ, survient l'envol, la toute première respiration...

Sur quoi, ma voix se terre, s'infiltré en moi ; ainsi, j'écris. Dans ce vide où je me retrouve, d'autres voix familières ou inconnues, peuvent approcher. »¹.

Deux informations sont à retenir dans cette citation. La première qui confirme l'incertitude qui accompagne tout acte scripturaire et la seconde qui rappelle que toute écriture n'est pas le fait d'une seule voix. Ces constats renforcent l'idée de la complexité de l'écriture romanesque mais aussi celle de la difficulté parfois pour le lecteur de relever le défi de faire cette traversée.

C'est donc cette expérience de lectrice de l'imaginaire créateur de l'écrivain Assia Djébar que nous nous proposons de restituer à travers l'analyse de la structure composite de *L'Amour, la fantasia*.

Ce roman, entrelacs de multiples voix, empruntant diverses pistes pour entreprendre cette archéologie du savoir, ou plutôt des savoirs subtilisés, oubliés ou perdus, requièrent du lecteur une attention soutenue, une mémoire active, une disponibilité dé-lirante pour opérer les liaisons que l'auteur suggère dans ses textes puzzles mais ne dit pas. Lecture déroutante que celle qui nous est proposée, car elle nous sort des sentiers battus, de la sécurisante linéarité du récit classique habituel ; elle nous fait perdre nos repères.

L'écriture d'Assia Djébar, celle de sa production littéraire à partir des années quatre-vingt, s'inscrit dans la modernité, le changement. Elle rompt avec la chronologie, plonge dans différents temps, multiplie les discours, fait se télescoper le passé et le présent, emprunte à plusieurs genres.

Cette nouvelle façon de composer ses œuvres de fiction, puisant dans différentes techniques artistiques et sciences humaines distingue ce roman de ceux qui les ont précédés. Déjà, dans l'*Ouverture de Femmes d'Alger dans leur appartement*, l'écrivain mentionnait quelques éléments de cette technique d'écriture qui singularisera les œuvres qui suivront.

« *Conversations fragmentées, remémorées, reconstituées...Récits fictifs, visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent se cabrant sous l'intrusion d'un nouveau informel.* »²

L'hétérogénéité de ces textes qui met en évidence la pluralité des lire et des dits ne peut laisser le lecteur indifférent. Surprenante, voire troublante, elle suscite des interrogations. Agressive en quelque sorte, ne serait-elle pas l'expression d'une violence ? Non seulement violence du texte ou violence faite au texte mais aussi violence d'un vécu marqué par le manque, l'effacement, le silence, conséquences de conditions socio-historiques particulières : la colonisation mais également la condition particulière de la femme dans la société patriarcale algérienne, enfin la place réservée à l'intellectuel(le) écarté(e) des instances du pouvoir dans la période de reconstruction de l'Algérie indépendante. Finalement, si l'on tient compte des propos de l'écrivain lors d'un entretien sur l'écriture autobiographique, cette juxtaposition de morceaux d'histoires n'est-elle pas révélatrice de la difficulté à parler de soi et ainsi d'une violence sur soi qui se manifeste par le biais de l'écriture, « *celle qui est liée à un combat avec soi-même.* »³.

C'est cette écriture de la fragmentation que nous voudrions analyser. Comment celle-ci nous est donnée à lire ? Quelle est sa fonction dans l'œuvre d'Assia Djébar ?

***L'Amour, la fantasia* : La technique du patchwork**

Ce terme de « patchwork » n'est évidemment pas fortuit. Il fait référence à « un tissu fait de morceaux disparates cousus les uns aux autres » selon la définition du Petit Robert. Or le terme « texte » quant à lui a comme premier sens celui de « tissu » ou de « trame ». Ainsi, les œuvres d'Assia Djébar se présentent comme de véritables ouvrages résultant d'un assemblage de divers éléments, révélateurs d'un souci créatif et esthétique. Dans un entretien avec Mireille Calle-Gruber, elle confirme l'idée de construction qui préexiste au début de chaque œuvre :

« J'avais dit que la construction était l'essentiel pour moi au départ, c'est-à-dire que quand je commence à avoir le rythme de la première phrase, j'ai déjà l'échafaudage⁴. ».

Elle témoigne par ailleurs de « [son] exigence de rigueur ou pour le dire autrement de [son] besoin d'architecture⁵. ».

L'entrechoc des dire

L'amour, la fantasia est le roman dont la structure à première lecture désespère le lecteur. La table des matières elle-même ne nous permet pas de suivre le déroulement du développement romanesque. Ce dernier s'articule sur trois parties dont l'amplitude de chacune va crescendo jusqu'à la dernière qui s'étire sur plus de cent pages. Les deux premières parties intitulées respectivement *La prise de la ville ou l'amour s'écrit* et *Les cris de la fantasia* sont subdivisées en sous-parties titrées entre lesquelles s'intercalent d'autres sous-parties indexées celles-là, mais signalées seulement par des points de suspension dans la table des matières. Que pourrait signifier l'élosion de l'intertitre ? Peut-être un silence pudique sur ce dont on a du mal à parler, sur certains sujets tabous comme l'amour, le désir, le viol. En effet les sous-parties non mentionnées dans la première partie décrivent précisément le moment de la conquête, le premier face à face comme une scène de séduction : « amants », « coup de foudre mutuel » (p. 17), « baiser de la mort » (p. 26), « embrassement », « étreinte figée » (p. 27), ces expressions font courir dans le texte l'idée d'un corps à corps violent, passionné et sidérant.

Le non-dit est répété dans la deuxième partie où de nouveau les intertitres sont supprimés. Ces sous-parties non affichées évoquent successivement le caractère clandestin des premières lettres d'amour, l'indécence de parler tendrement avec le frère, la nuit de noces de la narratrice, en résumé, des situations dont il est difficile de témoigner, des sentiments qu'il est gênant de formuler, une intimité dont il est inconvenant de parler.

Nous ne pouvons donc savoir à la seule lecture de la table des matières que d'autres sous-parties sont bien présentes dans le texte. Et seule, l'immersion dans le texte nous permet de découvrir l'alternance régulière entre des séquences autobiographiques et des séquences historiques dans la première partie et inversement dans la seconde, des séquences historiques et des séquences autobiographiques, « formant chiasme entre elles » comme le souligne Mireille Calle-Gruber dans sa remarquable analyse de l'œuvre⁶. Par ailleurs, les titres principaux réfèrent à l'Histoire mais laissent entendre que violence et amour se confondent, « la prise » pouvant être entendue comme la conquête (territoriale ou amoureuse).

En outre, chacune de ces deux parties s'achèvent sur deux textes poétiques différents des autres fragments par leur écriture en italique, le premier intitulé « Biffure », le second « Sistre ».

Le caractère savant de ces deux termes distingue ces titres de ceux qui les précèdent. Ceux-là relèvent en effet d'un lexique spécialisé, celui du tissage pour le premier, la biffe étant un tissu rayé, et celui de la musique pour le second, puisqu'il réfère à un instrument de musique en usage dans l'Égypte antique et associé au culte d'une déesse. Mais « biffure » signifie aussi rature, suppression de mots dans un écrit, opération par laquelle l'écrit devient un texte fragmenté, voire incomplet. N'est-ce pas cette idée-là que nous repérons au travers des images égrenées par l'écrivain dans ce passage final ?

« *Images érodées, délitées de la roche du Temps* » (p. 69), « *lettres arabes [...] redévidées* » qui « *se délavent ensuite en dessins d'un Hoggar préhistorique* » (p. 69)

Le texte-tissu est donc pareil à un palimpseste qui selon la définition du dictionnaire est « un parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte »⁷. Juxtaposition ou superposition de diverses écritures, le texte djebarien relève bien de la fragmentation ; il s'écrit à partir des traces des écrits passés. Il résulte d'un travail raisonné de l'écrivain-historienne mais aussi du délire visionnaire de l'artiste qui affleure même dans les passages documentaires de son œuvre.

Revenons à la première envolée poétique « Biffure ». Elle vient à la suite de témoignages historiques écrits par les agents de la conquête et leurs accompagnateurs. Elle rompt avec l'aspect documentaire de ces écrits dont les non-dits enclenchent une rêverie réflexive chez la narratrice qui réapparaît dans le texte avec le retour de la première personne du singulier. Travail d'exploration, de creusement, de tension de tout le corps, d'éveil de tous les sens pour pouvoir retrouver des bribes d'un passé occulté.

« *Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocaïlle ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. Quel magma de sons pourrait là, quelle odeur de putréfaction s'en échapper ? Je tâtonne, mon odorat troublé, mes oreilles ouvertes en huîtres, dans la crue de la douleur ancienne. Seule dépouillée, sans voile, je fais face aux images du noir.* » (p. 69)

Les nombreux points de suspension présents dans ce passage, à commencer par le titre, signifient les errements de la pensée de la narratrice qui cherche ce que cet amoncellement d'écrits dissimule, ce que cet excès de mots s'efforce de conjurer. Ils figurent les coupures, les silences qui trouent ces relations. Mais dans le même temps, ils creusent une brèche pour permettre à un autre discours de s'infiltrer soit

pour infléchir ces premiers dits soit pour les compléter, soit pour laisser libre cours à un onirisme fécond. Ainsi, les textes lus par la narratrice, textes qui se veulent historiques, sont eux-mêmes à considérer comme fragmentaires et la quête de la narratrice ne peut prétendre également à l'exhaustivité.

L'autre morceau poétique intitulé « Sistre » ne s'oppose au fragment précédent que sur le plan de la forme. En effet, il se situe sémantiquement dans le prolongement de la séquence précédente qui raconte le mariage en exil de la narratrice et sa nuit de noces. Il décrit l'accouplement comme un instant suspendu, hors du temps, où plaisir et sensualité se mêlent à la violence de l'acte sexuel. Ce texte se démarque du texte narratif précédent par sa forme poétique. Constitué de six paragraphes qu'on pourrait assimiler aux strophes d'un poème, il est comme une respiration puissante au début, au rythme haletant et qui au fur et à mesure que le plaisir se consume, diminue, ralentit jusqu'à la halte finale. Chaque strophe, excepté la première est constituée d'une seule phrase. Au début longues et bruyantes, bruissant par tout un jeu sur les sonorités des termes employés, (allitérations en « s »), elles vont s'amenuisant et substituant aux sifflements premiers, des sons plus étouffés et plus feutrés :

1^{er} paragraphe :

« *Long silence, nuits chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de sons précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soulerie ancienne.* » (p. 156)

5^{ème} et 6^{ème} paragraphes :

« *Silence rempart autour de la fortification du plaisir, et de sa digraphie.* »

« *Création chaque nuit. Or broché du silence.* » (p.157)

La construction en chiasme de ces deux derniers paragraphes ou strophes apparente ce texte à un véritable poème.

Il est une autre particularité de ce passage qui clôt la deuxième partie du roman, c'est la recherche lexicale qui le travaille de bout en bout et qui se manifeste par l'emploi de mots rares énumérés sans relâche, à en perdre le souffle comme si la langue ne parvenait pas à proposer le terme juste, celui qui traduirait au plus près la nuit d'amour. Le lecteur se trouve confronté à une sorte d'hermétisme du texte à cause des termes pourtant très expressifs mais dont l'usage n'est pas familier. Peut-être que cette langue travaillée, cette immersion dans une langue élitaires visent moins à maintenir le voile sur cette scène érotique qu'à forcer le lecteur à ne retenir que la musique qui

se dégage du rythme des phrases. D'ailleurs, l'allusion à la musique contenue dans le titre est développée par un certain nombre de termes référant à divers sons de voix humaine et à la façon dont un morceau musical doit être joué. Ainsi, nous voici face à une véritable composition musicale où se superposent parties vocales et instrumentales conformément à la définition de la partition⁸.

- Relevé des noms référant à la voix : râles, murmures, chuchotements, chuintements, voix, souffles, soupirs rires, plaintes, chant.
- Champ lexical de la musique : silence, échos, cymbale, rythme, « forte », « staccato ».

Assia Djebar précise lors d'un entretien avec Mildred Mortimer⁹ que ces morceaux en italique correspondent « volontairement mais brièvement, [à] une écriture lyrique » qui se réalise sous la forme d'une « espèce d'envolée poétique ». Ils sont le lieu d'une subjectivité latente qui, n'en pouvant plus d'être contenue, éclate alors en ces endroits ultimes du texte.

Aux séquences historiques et autobiographiques succède la troisième partie conçue comme une ample composition musicale en cinq mouvements. Aux écrits des conquérants et aux récits autobiographiques, l'écrivain va adjoindre les témoignages des femmes maquisardes qu'elle fait alterner encore avec des tranches de vie de la narratrice. En fait chaque mouvement réitère les mêmes variations, schématisées comme suit :

- Souvenirs autobiographiques : énonciation à la 1^{ère} personne
- Voix de femmes anonymes dont les fils sont montés au maquis ; militantes s'exprimant à la première personne (« *Voix* », « *Voix de veuves* ») du singulier ou du pluriel.
- Morceau en italique référant à des hauteurs de voix différentes
- Souvenirs d'enfance dans lesquels le « je » de la narratrice est fortement impliqué.
- Voix de maquisarde qui raconte toujours la même histoire de spoliation et de dépossession. (alternance du « je » et du « nous ».
- Dernière sous-partie intitulée invariablement « *Corps enlacés* » dans laquelle la narratrice nous fait part de son rôle de lectrice du passé et de conteuse relayant les aïeules qui se sont tuées. Le « je » veut prolonger le cri étouffé de ces femmes, tente de retrouver la révolte endiguée, ce « je » qui ne sait s'il pourra réduire la distance qui sépare la narratrice de ces femmes aujourd'hui.

Nous noterons que, sur le plan de la langue, les témoignages des paysannes se démarquent nettement des relations de la conquête des deux premières parties ainsi que des séquences en italiques. Assia Djebar a tenté de traduire le caractère oral de

leur parler et de rendre la retenue de leur expression. Elle s'en explique en ces termes :

« ...J'ai voulu une sobriété du style quand il y avait rappel de la souffrance. Quand j'écoutais des femmes de ma région, j'ai remarqué que plus les femmes avaient souffert, plus elles en parlaient sous une forme concise, à la limite presque sèchement. Pour moi la voix de ces femmes est l'opposition voulue à tout le style officiel. »¹⁰

Dans cette dernière partie plusieurs voix se juxtaposent : voix du passé et voix du présent, voix des femmes de la tribu et voix de la narratrice. Voix en cascades qui se succèdent sans aucune transition. Ainsi, par exemple dans le premier mouvement, passe-t-on d'une narration à la première personne, celle de la narratrice adolescente, à une narration à la première personne mais cette fois référant à une jeune maquisarde. Puis l'histoire de cette dernière est reprise dans la sous-partie qui suit (*Clameur*) dans une narration à la troisième personne qui transfigure la fillette en héroïne épique l'élevant même au rang d'un personnage de tragédie, « nouvelle Antigone » (p. 75). Cette séquence en italique comme dans les parties précédentes marque une rupture de style. En reprenant l'histoire de la sœur des maquisards, variation sur le même thème que celui de la séquence précédente, l'écrivain va faire de ce personnage de la vie ordinaire, de cette petite fille dont le vécu est celui de milliers d'autres enfants dans la guerre, un être exceptionnel sur lequel elle attire l'attention du lecteur, qu'elle met en relief par la description qu'elle en fait dès l'ouverture de la séquence qui lui est entièrement consacrée. On notera qu'à la fin, l'anonymat est levé sur la fillette qui s'appelle Chérifa, prénom que l'auteur n'a vraisemblablement pas choisi au hasard (Chérifa signifie en arabe : celle qui est grandie ; élevée, noble) et par lequel il assure la reconnaissance de celle-ci.

Ainsi, le propre témoignage de Chérifa adulte aujourd'hui donne lieu à une reprise, par l'écrivain, de la même histoire amplifiant ce qui avait été pudiquement éludé : la souffrance. En fait, « Clameur » vient donner corps et voix à la dernière petite phrase qui clôt le discours de Chérifa sur la mort de son frère : « *Et ma voix chavira* ».

Or, c'est ce chavirement qui nous est conté sur une page et demie et qui emplit l'espace du texte, le déborde, et opère ce renversement :

« *Elle que les cousins, les voisins, les alliés, les oncles paternels accusent de se prendre pour un quatrième mâle, en fuyant le douar et les soldats français, au lieu de se terrer comme les autres femelles !* » (p. 175),

s'est désormais imposée en élevant sa voix et en portant aussi celles de toutes les autres femmes :

« *Celle de la mère que les soldats ont torturée sans qu'elle gémisses, des sœurs trop jeunes, parquées mais porteuses de l'angoisse aux yeux fous, la voix des vieilles du*

douar qui, bouches béantes, moins décharnées, paumes en avant, font face à l'horreur du glas qui approche ? » (p. 176-177)

La douleur de la fillette se transmue en délire sur lequel elle garde le silence lors de son témoignage. C'est alors la narratrice qui va laisser libre cours à son imaginaire délirant pour restituer cette douleur dans laquelle s'enveloppent les femmes depuis des générations.

Le passage à l'autre séquence se fait brutalement. Apparemment, on ne décèle aucun lien entre la mise en spectacle de la douleur de Chérifa, moment d'intense émotion et de virtuosité littéraire incontestable pour revisiter le passé, et l'évocation des souvenirs personnels de la narratrice et ses réflexions sur les impossibilités de dire l'amour en français. De même entre ce dernier passage « *Aphasie amoureuse* » et le suivant qui redonne la parole à la petite maquisarde qui raconte ses activités au maquis, son arrestation, la torture, les interrogatoires, la prison. La dernière séquence ramène le lecteur au présent, celui de l'après-guerre, du témoignage de Chérifa « vieillie » (p. 202), recueilli par la narratrice qui veut se faire tant bien que mal l'écho de cette voix. Cette dernière sous-partie montre inlassablement la narratrice à l'œuvre dans son entreprise d'entremetteuse, de marieuse du passé et du présent rapportant à son tour ce que les paysannes ne peuvent lire, parce qu'analphabètes, invitant ces dernières à écouter ce que les autres ont dit puis écrit, ravivant les mémoires.

En fait, c'est bien le travail d'anamnèse qui est à l'œuvre dans le roman et qui justifie l'aspect discontinu de cet ensemble. « *La mémoire*, comme l'écrivait Kateb dans *Le Polygone étoilé*, *n'a pas de succession chronologique.* » (p. 176) Les souvenirs ne reviennent pas d'un seul bloc : des éclats de voix, des flashes de l'enfance, des lectures éparées, se côtoient et donnent à lire diverses versions d'une histoire et de l'Histoire. Elles ne sont pas nécessairement différentes mais chacune a sa façon de la dire ou de la taire.

Architecture ou échafaudage ?

La question que nous nous posons est de savoir si cet assemblage de morceaux discursifs est synonyme d'incohérence ou au contraire, révélateur d'une quête formelle. On a vu que la disjonction structurale pouvait correspondre à l'impossibilité pour la narratrice de dire son histoire, sans passer par l'autre car « je » est aussi une autre. L'écriture de la dislocation met alors en évidence que l'écriture de soi est une écriture partagée et qu'elle est constamment en construction.

Cette notion de construction est toujours présente chez Assia Djebar. Nous l'avons déjà soulignée. Les deux termes qu'elle-même invoque pour décrire l'élaboration de

son œuvre nous interpellent. Architecture, ses romans le sont assurément. Fidèles à la définition de ce terme, ils allient technique et esthétique. Mais le terme d'échafaudage nous semble plus pertinent car sa définition, dans *Le Petit Robert*, précise qu'il renvoie à « une construction temporaire, essentiellement constituée de passerelles destinées à conduire en tous points d'un bâtiment à édifier ». Cette définition nous permet de décrire l'œuvre, conçue par l'écrivain, comme un texte jamais fini, dont la structure peut toujours changer et qui donne la possibilité au lecteur de se déplacer d'une partie à une autre, de lire chaque séquence de façon isolée. L'œuvre ainsi conçue garantit la mouvance du sens et l'errance de l'écriture.

D'une passerelle à l'autre

Nous avons comparé le texte d'Assia Djebar à une sorte de puzzle, ce qui laisse entendre l'aspect ludique mais laborieux de son écriture. Celle-ci requiert du lecteur de la concentration pour retrouver les mots qui, dans les deux premières parties, font nœud au double sens du terme. Effectivement, il y a des mots sur lesquels l'auteur s'arrête et qui plus que d'autres, notamment lorsqu'ils réfèrent à l'amour, à l'intime, entravent la parole. Mots tabous, de l'ordre de l'indicible, ils représentent une difficulté inextricable. Mais, dans le même temps, le nœud est le lieu de l'entrelacement de deux brins, de deux fils et symbolise dans ce cas-là l'action de faire lien, de raccorder ce qui semblait dissocié.

Ainsi le texte d'Assia Djebar nous invite à lire dans le corps de son texte ce jeu de l'écriture fondé sur un enchaînement lexical, sur la reprise à la partie suivante du mot de la fin de la partie précédente. Ce procédé n'est pas sans rappeler un jeu de l'enfance, ces espèces de comptines fonctionnant sur associations lexicales et qui nous faisait construire ainsi une chaîne d'expressions, jeu de mots, qu'on peut prolonger à l'infini.

PREMIERE PARTIE	
Fin de la sous-partie	Début de la sous-partie suivante
p. 13 - <i>Je suis partie à l'aube</i>	p. 14 - <i>Aube de ce 13 juin</i>
p. 24 - <i>un étrange combat de femmes</i>	p. 25- <i>Le combat de Staoueli</i>
p. 32 - <i>les bruits d'une copulation obscène</i>	p. 33 - <i>histoire du flirt de la jeune française</i>
p. 44 - <i>quelque soudaine explosion</i>	p. 45 - <i>Explosion de Fort L'Empereur</i>
p. 58 - <i>s'aimaient ouvertement</i>	p. 59- <i>Ouverte la Ville plutôt que prise</i>
p. 68 - <i>envahisseurs qui croient prendre la Ville Imprenable</i>	p. 69- <i>La prise de l'Imprenable...</i>

Certes, cette technique de la reprise dans le texte d'Assia Djébar est beaucoup plus réfléchi. Elle met en place des canaux de signification qui vont parcourir l'œuvre l'irrigant et la fertilisant ; cette dissémination du sens accroît la densité de l'œuvre. Ces reprises soulignent le travail de couture du texte auquel a travaillé l'auteur pour assembler les différents morceaux et harmoniser le tout.

Dans la deuxième partie, on devine le même souci de relier les fragments de l'histoire discontinuée pour les faire dialoguer entre eux. Mais cette fois le procédé est quelque peu différent : la passerelle établie entre les deux sous-parties ne repose pas essentiellement sur un mot mais sur le thème abordé.

DEUXIEME PARTIE	
Fin de la sous-partie	Début de la sous-partie suivante
p. 85 - <i>mouvement de séduction censé se dérouler</i>	p. 86 - <i>Premières lettres d'amour</i>
p. 115 - <i>la passion calcinée des ancêtres</i>	p. 116- <i>les montagnes qui flambaient</i>
p. 119 - « <i>La mariée nue de Mazouna</i> »	p. -145 <i>Le couple emménagea pour célébrer la noce</i>
p. 155 - <i>Il n'y a pas eu le sang exposé les jours suivants</i>	p. 156 - <i>long silence, nuits chevauchées</i>

La communication entre histoire passée et histoire présente, entre les femmes des différentes générations, est ainsi rétablie. La confrontation des dires et des faits est une façon de montrer que le présent est intimement inscrit dans le passé et que le passé a des prolongements dans le présent malgré les ruptures. Le travail de l'écriture sera précisément par juxtaposition de ces divers fragments, à la façon d'une peinture impressionniste procédant par petites taches de couleurs mises l'une à côté de l'autre, de faire surgir de la lumière sur ce qui était resté dans l'ombre.

Notes

1. Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, Paris, 1999, p.115.
2. Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Editions des Femmes, Paris, 1980, p.7.
3. Alfred Hornung, Ernstpeter Ruhe, « Discussions », in *Postcolonialisme et autobiographie, Studies in Comparative Literature 20*, Amsterdam, Atlanta, 1998, p. 183.
4. Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture, Regard d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, p.186.
5. *Ces voix qui m'assiègent*, p.40.
6. Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture, Regard d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, p.45.
7. Dictionnaire *Le Petit Robert*, 2011.

8. Ibid.

9. *Research in African literatures*, vol.19, n°2, University of Texas Press, 1988, p. 203.

10. *Ces voix qui m'assiègent*, p. 202.

Bibliographie

Calle-Gruber, M. 2001. *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture, Regards d'un écrivain d'Algérie*. Paris : Maisonneuve & Larose.

Djebar, A. 1995 [1985]. *L'Amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel.

Djebar, A. 1999. *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : Albin Michel.

Hornung, A., Ernstpeter, R. 1998. *Postcolonialisme et autobiographie, studies in comparative literature 20*, Amsterdam : Atlanta.

L'Amour, la fantasia d'Assia Djebar : de l'écriture autobiographique à l'écriture des cris



Zineb Chih

Université de Médéa, Algérie

zinabesra@yahoo.fr

Résumé : Dans la présente contribution nous tenterons de suivre l'évolution de l'écriture autobiographique dans *L'Amour, la fantasia* qui s'est transformée en écriture de cris. Nous tenterons d'explicitier les raisons de cette mutation due en premier lieu à l'impossibilité de la narratrice de dire l'expérience amoureuse dans la langue française. C'est ce qui la mènera à créer une nouvelle forme d'écriture, qui est l'écriture des cris, plus apte à rendre compte de ses émotions du moment que les deux langues dont elle disposait, la trahissait quand il s'agissait de parler de sa vie amoureuse et de ses sentiments.

Mots-clés : écriture, autobiographie, oralité, cris, voix

الحب، الفنتازيا لأسيا جبار: من كتابة السيرة الذاتية إلى كتابة الصرخات

الملخص: في هذه المساهمة نحاول تتبع تطور كتابة السيرة الذاتية في رواية 'الحب، الفنتازيا'، إلى كتابة الصرخات. سنحاول شرح أسباب هذا التطور الذي يرجع أساسا إلى عدم قدرة الراوية عن التعبير عن تجربة الحب باللغة الفرنسية. هذا ما أدى إلى خلق شكل جديد من أشكال الكتابة، وهو كتابة الصرخات التي لها القدرة على التعبير عن عواطف الراوية بما أن اللغتين اللتان تملكهما خانتها في التعبير، وخاصة عندما يتعلق الأمر بالحديث عن تجربة الحب والمشاعر. **الكلمات المفتاحية:** الكتابة، السيرة الذاتية، الشفوية، الصراخ، الصوت.

The Love, the fantasia by Assia Djebar: From autobiographical writing to a writing of cries

Abstract: In this present contribution, we will try to follow the evolution of autobiographical writing in Assia Djebar's novel the *Love, the fantasia* that in the course of narration becomes a writing of the cries. Thus, we will try to clarify the reasons of this change due mainly to the impossibility of the narrator to say the experiment of love in the French language. It is what will lead her to create a new form of writing, which is the writing of the cries; more suitable to give an account of her actual emotions since the two languages she had at her disposal betrayed her when it came to raising matters such as love life and feelings.

Keywords: writing, autobiography, orality, cries, voice

Introduction

L'Amour, la fantasia, est selon la déclaration de son auteur un roman « qui se veut quête d'identité et qui s'avoue semi-autobiographique. » (Djebar, 1995 : 44). L'autobiographie y est présente sous forme de souvenirs d'enfance, d'adolescence, souvenirs des cousines et des voisins ayant peuplé la vie de la narratrice. Ainsi que des souvenirs de la période d'âge adulte, marquée par le mariage et la vie de couple.

L'auteur de *L'Amour, la fantasia* a voulu écrire sa vie, comme elle a essayé d'écrire l'Histoire de son pays. Mais, elle se heurte au problème épineux se rapportant essentiellement à son identité hybride. Appartenant à deux cultures différentes, arabo-musulmanes et européennes, la narratrice est tiraillée entre ces deux mondes opposés. En écrivant en français ses souvenirs, elle se trouve de plus en plus portée par le désir d'écrire dans sa langue maternelle. Plus elle s'approche des souvenirs de son mariage et de sa vie de couple, plus elle se heurte à la difficulté de les décrire, les mots d'amour ne peuvent s'écrire pour elle en français. C'est pour cette raison qu'elle se met à la recherche des traces de son identité d'origine, de sa langue maternelle.

Ainsi, la langue d'écriture dans *L'Amour, la fantasia* devient inapte à rendre compte des élans du cœur de la narratrice et de ses sentiments. Quand elle entame le récit de sa nuit de noce, elle se trouve incapable de décrire son amour par des mots français. Cette incapacité est traduite dans le texte, par l'alternance de la narration autodiégétique et hétérodiégétique, la narratrice oscille entre l'utilisation du «je» et du «elle» pour raconter ses souvenirs.

Dès lors, l'écriture autobiographique se retourne vers les souvenirs d'enfance pour évoquer les femmes de sa région natale, leurs réunions, leurs murmures et chuchotements, leurs cris de joie ou de peine : « Ecrire en la langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale [...] écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. » (p.285). La narratrice veut alors s'identifier aux femmes de son pays, elle veut atteindre l'oralité qui caractérise leur communication. Elle va exercer sa voix aux cris, cris qui peupleront toute la dernière partie du roman.

1. Exil de la langue-mère : exil de l'écriture

Dans le texte de *L'Amour, la fantasia* il y a une claire distinction entre l'écrit et l'oral, le premier relève du territoire de l'homme, le second de celui de la femme. La narratrice, ayant pu fréquenter l'école française a pu s'emparer de l'écrit, elle s'est initiée à la culture française, cette dernière l'a épargnée de la claustration à laquelle sont condamnées ses sœurs dès leur âge nubile. La liberté dont jouissait la narratrice

lui a été accordée par le père qui a tranché pour l'avenir de sa fille, il lui a choisi « la lumière plutôt que l'ombre » (p. 261).

L'écriture française est ainsi synonyme de liberté, liberté d'expression et du corps, la narratrice ne peut que savourer cette liberté et en profiter. Toutefois, un obstacle s'éleva ; la langue française est inapte à dévoiler l'amour, à l'exprimer, qu'il s'agisse de l'écrit ou de l'oral une aridité de l'expression s'installe chez la narratrice. Cette aphasie de langue est inhérente à des circonstances particulières ; (la mémoire de la colonisation, les mots proférés par Marie-Louise (p.33-43) et les images de couples qui ont hanté l'enfance de la narratrice).

Depuis son enfance, la narratrice s'est confrontée à une manifestation secrète de l'amour, comme s'il s'agissait d'un péché impardonnable. Tout le monde, dans sa société, doit dissimuler son amour même entre époux. La lettre envoyée par le père à sa femme suscite une indignation de la part des autres femmes. Les filles cloîtrées entretiennent secrètement une correspondance intime avec des amis lointains. La narratrice elle-même va entrer dans ce jeu ; adolescente, elle se met à échanger des lettres d'amour avec un correspondant, lointain également. Comme si l'amour ne pourrait exister pour elles que dans la séparation.

Cette initiation à l'écriture amoureuse, avoue en fait son échec. La narratrice s'aperçoit que ces mots écrits voilaient l'amour plus qu'ils ne l'exprimaient, ils n'exprimaient point ses sentiments, ils lui permirent seulement d'échapper à son enfermement provisoire. Ainsi, l'écrit ne peut qu'accroître la séparation d'avec l'aimé. D'autant plus, les mots d'amour reçus par la narratrice ne lui sont pas destinés exclusivement, il y a toujours un regard voyeur, espion, se posant sur ces lettres.

D'abord, il y a eu le regard du père, lui, qui a interdit à sa fille de lire la première lettre qu'on lui a adressée, cela explique l'implication de sa fille dans l'histoire d'amour, le père en déchirant le premier billet destiné à sa fille, n'a fait que donner naissance à une correspondance secrète. C'était comme par défi au père que l'adolescente s'engage dans l'écriture secrète et dangereuse. Cependant, l'ombre du père continue à veiller sur sa fille, son œil contrôleur guette chaque mot d'amour qui lui est destiné, de la sorte, le père empêche sa fille de déclarer son amour, de l'exprimer par crainte de ce regard paternel.

Ce dernier, continue à peser sur la narratrice, de la hanter même lors de sa nuit de noce. En célébrant son mariage loin de la terre natale, loin du père, la future mariée se laisse envahir par le souvenir du père, elle lui envoya un télégramme, pour lui assurer son amour. Au lieu de réserver cette déclaration amoureuse pour son mari, la jeune femme se surprend tenant ces propos pour son père absent-présent : « Peut-être me fallait-il le proclamer : « je t'aime-en-la-langue française » ouvertement et sans

nécessité, avant de risquer de le clamer dans le noir et en quelle langue, durant ces heures précédant le passage nuptial ? » (p. 151). Le père s'insinue donc, au milieu de la vie amoureuse de sa fille, intrusion incestueuse qui va la perturber, et contribuer à l'échec de son expérience amoureuse, d'abord en se tenant constamment en veilleur sur ses écrits, ensuite en s'insinuant entre elle et son époux.

Il y a eu ensuite, un autre regard épieur qui s'est posé sur une lettre adressée par le mari au cours d'une séparation d'avec lui. Cette lettre qui détaillait le « corps-souvenir » (p. 88) de la narratrice, ces mots haletants de l'époux ont suscité un regard de deux étrangers. Un homme, ami de la jeune femme qui, en l'absence de celle-ci, s'est introduit dans sa chambre, a fouillé son sac et a lu la lettre :

Les mots écrits les ai-je vraiment reçus ? Ne sont-ils pas désormais déviés ?... [...] le regard de ce voyeur m'a communiqué un malaise. Cet homme fasciné par les mots nus de l'autre, qui parlent de mon corps, cet homme me devient voleur, pire, ennemi. N'ai-je pas fait preuve d'étourderie, de grave négligence ? Une culpabilité me hante : le mauvais œil, est-ce donc cela, l'œil voyeur ?... (p. 90).

Le deuxième regard étranger, est celui d'une femme mendicante qui a volé la lettre du sac qui bâillait :

Un mois plus tard, je me trouve dans un marché de ville marocaine. Une mendicante aux yeux larges m'a suivie [...] elle me demande une pièce de monnaie, que je lui donne en m'excusant. Elle s'éloigne. Je m'aperçois, peu après, qu'elle a emporté mon portefeuille, tiré de mon sac qui bâillait. Elle m'a pris la lettre ! Constatai-je aussitôt. (p. 90).

La destinataire de la lettre finit par conclure que les mots d'amour écrits ne pourraient lui être destinés, puisqu'il y a toujours un regard étranger qui s'y pose. Le regard du père, celui de l'homme intrus et celui de la mendicante vont tomber comme une malédiction sur la vie de couple de la narratrice pour y mettre fin. L'écrit puisqu'il est toujours épié ne peut dorénavant protéger l'amour ni l'exprimer.

Cette impossibilité à communiquer l'amour, à l'exprimer en la langue française, engendre chez la narratrice frustrée, un sentiment profond de nostalgie à sa langue maternelle, au son arabe de son dialecte. Cette langue associée à une sensibilité attendrissante pourrait-elle être l'alternative à la langue française ? Lui permettrait-elle d'exprimer, de dire son amour ?

Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a bondonnée sur le trottoir et s'est enfuie ?... Langue-mère idéalisée ou mal-aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls geôliers !... Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe.

Est-ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie ? (p. 298).

La langue maternelle, dans *l'amour, la fantasia*, renvoie à l'affect, à l'intimité et à l'amour, elle est donc censée pouvoir exprimer les sentiments de la narratrice. Mais cette dernière est séparée de sa langue mère en raison de sa fréquentation de l'école française, elle est arrachée au monde maternel, et à sa chaleur. C'est pour cette raison qu'elle est aussi incapable de proférer des mots d'amour, « les vocables de tendresse » de ses montagnes d'enfance. Le mot « hannouni » prononcé par le frère de la narratrice lors d'une rencontre avec lui, provoque chez elle une nostalgie grandiose au parler de sa tribu d'origine. Elle est paradoxalement embarrassée en entendant ce vocable, ne pouvant que détourner le sujet :

J'ai dévié. J'ai rappelé le passé et les vieilles tantes, les aïeules, les cousines. Ce mot seul aurait pu habiter mes nuits d'amoureuse... Au frère qui ne me fut jamais complice, à l'ami qui ne fut pas présent dans mon labyrinthe. Ce mot, nénuphar élargi en pleine lumière d'août, blanc d'une conversation alanguie, diminutif brisant le barrage de quelle mutité...J'aurais pu... (p.118).

Le vocable si expressif si chéri n'est cependant pas prononcé par la sœur, elle désire le dire mais elle en est incapable : « Dire que mille nuits peuvent se succéder dans la crête du plaisir et de ses eaux nocturnes, mille fois, chaque fois, et qu'aux neiges de la révolusion, le mot d'enfance- fantôme surgit[...], je vais l'épeler, une seule fois, le soupirer et m'en délivrer, or, je le suspends. » (p.118). Quelle solution dès lors concevoir à cette aphasie ? Comment la narratrice pourrait-elle se délivrer de cette aridité de l'expression ? Incapable de proférer ou d'écrire des mots d'amour, dans les deux langues, la narratrice n'a plus de solution que le renoncement à l'écriture de l'amour, à l'écriture de soi. Elle oriente son écriture vers les scènes et les souvenirs d'enfance qui exaltent ses tantes et ses aïeules ainsi que leur monde d'oralité et de langue arabe.

2. La nostalgie de la langue-mère

« En fait, je cherche, comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère. Contre la ségrégation de mon héritage, le mot plein de l'amour-au-présent me devient une parade-hirondelle. » (p. 92).

La nostalgie de la langue maternelle se fait sentir quand la narratrice se heurte à la difficulté de s'exprimer et de dire l'amour. En effet, dans les deux premières parties de *l'Amour, la Fantasia* nous assistons à une apparente progression de l'écriture autobiographique ; la première partie étant consacrée à des souvenirs d'enfance, la

seconde à des souvenirs d'adolescence et le début de la maturité en fin de cette partie. S'attendant à ce que cette évolution se poursuive dans la troisième partie, l'attente du lecteur est déjouée car, c'est le retour à la période d'enfance. Ceci en raison de l'incapacité de l'autobiographe à écrire sa vie de couple amorcée à la fin de la deuxième partie avec la description faite de son mariage avec un jeune étudiant.

La narratrice élucide son rapport à la langue maternelle dans la dernière partie du roman, par l'évocation des souvenirs d'enfance relatifs à cette dernière. Deux chapitres autobiographiques se greffent sur la description du son arabe, sur la poésie de cette langue et sur la sensibilité qu'elle a laissé graver dans la mémoire de la narratrice fillette qu'elle était. Dans son enfance, cette dernière a fréquenté simultanément l'école française et l'école coranique, mais elle fut privée de celle-ci dès son âge nubile. La langue arabe, apprise à l'école coranique se liait surtout à la voix et au son :

Anonner en se balançant, veiller à l'accent tonique, à l'observation des voyelles longues et brèves, à la rythmique du chant ; les muscles du larynx autant que du torse se meuvent et se soumettent à la fois. La respiration se maîtrise pour un oral qui s'écoule et l'intelligence chemine en position d'équilibriste. Le respect de la grammaire, par la vocalise, s'inscrit dans le chant. (p. 260).

La langue arabe est liée à tout ce qui est émotionnel, à tout ce qui est sensation douce et tendre, la langue arabe c'est le son qui pénètre dans les profondeurs de la narratrice et la plonge dans une émotion frileuse. C'est dans le chapitre intitulé : *La complainte d'Abraham* que le caractère sensoriel de cette langue nous est transmis à travers l'évocation des souvenirs religieux vécus ou appris durant l'enfance de la narratrice. Dans ce chapitre, est évoqué « le jour de la fête du mouton », ce jour est exceptionnel, la radio présentait en l'honneur de la fête un chant arabe reprenant le récit d'Abraham et de son fils ; « la complainte d'Abraham ». L'écoute de ce chant laisse la fillette frissonnante, entraînée dans une émotivité si tendre :

Suspendue au drame biblique qui commençait, je ne sais pourquoi ce chant me plongeait dans une émotion si riche : la progression du récit à la fin miraculeuse, chaque personnage dont la parole rendait la présence immédiate, le poids de la fatalité et de son horreur qui pesait sur Abraham, contrait de voiler sa peine...Autant que la tristesse du timbre (mon corps, entre les draps, se recroquevillait davantage), la texture même du chant, sa diaprure me transportaient : termes rares, pudiques, palpitants d'images du dialecte arabe que le ténor savait rendre simple, frissonnait de gravité primitive. (p. 242).

C'est ainsi que s'installe au plus profond de la narratrice un sentiment religieux d'une sensibilité et d'une émotion si grave, si riche, inhérent surtout aux mots arabes choisis dans le chant. La narratrice constate à travers ce récit le pouvoir de la langue

arabe à décrire somptueusement les sentiments les plus divers.

Cette sensibilité s'est enrichie par un autre souvenir, toujours religieux, raconté cette fois-ci par une vieille tante, ce récit éveille chez la narratrice, en cette période d'enfance, une émotion semblable à celle éprouvée à l'écoute du récit d'Abraham. La tante, entreprenant une biographie du Prophète, rapporte un détail très significatif qui suscite l'attention de la fillette ; le Prophète, bien après la mort de sa première épouse Khadidja, est troublé, bouleversé à cause d'un bruit de pas de la sœur du défunte, la sœur avait le même bruit de pas que Khadidja. A ce bruit de pas, « le Prophète se retenait mal de pleurer » (p. 243). « L'évocation de ce bruit de sandales me donnerait par bouffées un désir d'Islam. Y entrer comme en amour, un bruissement griffant le cœur : avec ferveur et tous les risques du blasphème. » (p. 243).

C'est à ces souvenirs religieux très émouvants que se trouve associée la langue arabe. Cette langue est riche en émotion et en affectivité, mais dont la narratrice s'est privée, comment chercherait-elle donc à rendre compte de ses émotions par des « mots qui ne se chargent pas de réalité charnelle. » (p. 261). Cette privation de la tendresse du monde maternel, et de sa langue arabe qui caresse, va conduire la narratrice- autobiographe à détourner son écriture, son projet de se dire vers ce monde maternel idéalisé et tant envié. Ce monde regorge de voix féminines, de sons et de chants, de cris et hululement. La quête identitaire est dans ce sens, une quête des origines perdues, une quête d'une oralité fondatrice.

3. De l'écriture aux cris

La thématique du cri est présente dans *l'Amour, la Fantasia* en fin de deuxième partie, et domine toute la troisième. La narratrice se met à décrire ses propres cris ou des cris poussés par les femmes de son enfance et qui habitent ses souvenirs. L'écriture dans la dernière partie du roman se transforme en une description de ces cris. Le texte se peuple de cris ; cri de défloration, cri de désespoir, cri dans le rêve, cri des aïeules et cri de fantasia.

La narratrice a trouvé dans le cri l'alternative à l'impossibilité de se dire, de dire l'amour. L'expérience du cri va pouvoir la libérer d'une longue histoire amoureuse et douloureuse qui ne peut plus se dire par des mots. L'évocation de cette histoire se limite à quelques mots insinuant l'échec de la vie conjugale et la séparation avec l'époux, qui surviendra quelques années après le mariage. De cette expérience amoureuse n'est décrit dans le texte que le cri de défloration, qui subsiste dans la mémoire de la jeune mariée vingt ans après sa première envolée.

3.1. Cri de la défloration

Le dernier chapitre de la seconde partie du roman est consacré à la description du mariage de la narratrice, un mariage qui s'est déroulé hors des rituels de son village natal parce qu'il est célébré en France, loin de la terre natale. En décrivant les préparatifs hâtifs pour la célébration de cette noce, la narratrice manifeste sa nostalgie pour son village d'origine. Elle se laisse envahir par le souvenir du père absent de la fête (pourtant très présent dans l'esprit de sa fille), du frère « *muré dans des prisons successives* » (p. 152).

La future mariée imagine le déroulement de la fête si elle avait été célébrée chez elle, elle pense aux protocoles de sa tribu ; le moment où le père de la mariée doit envelopper celle-ci de son burnous. Elle imagine le chant andalou qui aurait accompagné sa nuit de noce, aux vieilles qui auraient lancé en son honneur leurs hululements admirables, elle songe aux cris de la fantasia qui auraient secondé son propre cri. Pourtant ses noces parisiennes ne lui réservèrent aucun de ces détails auxquels rêve la narratrice, seule la présence de la mère et de la sœur a pu joindre la jeune femme à son pays natal et « aux souvenirs lent du passé » (p. 152).

De cette nuit de noce ne persiste que le cri de la défloration, un cri qui a inauguré une nouvelle vie pour la jeune femme, séparée définitivement du monde de son enfance, de la fillette qu'elle était :

Et j'en viens précautionneusement au cri de la défloration, les parages de l'enfance évoqués dans ce parcours de symboles, plus de vingt ans après, le cri semble fuser de la veille: signe ni de douleur, ni d'éblouissement... Vol de la voix désossé, présence d'yeux graves qui s'ouvrent dans un vide tournoyant et prennent le temps de comprendre [...] Le cri affiné, allégé en libération hâtive, puis abruptement cassé. Long, infini premier cri du corps vivant. (p. 152).

Ce cri annonce en fait, l'entrée de la jeune femme dans une nouvelle vie, la vie de couple. C'est le cri de refus des traditions et de l'homme : « Ce cri, douleur pure, s'est chargé de surprise en son tréfonds, sa courbe se développe. Trace d'un dard écorché, il se dresse dans l'espace; il emmagasine en son nadir les nappes d'un «non» intérieur. » (p. 153).

La jeune mariée a réussi à lancer ce cri de déchirure, parce qu'en fait, elle se trouvait loin de la terre natale, loin de chez elle, loin surtout des yeux et des oreilles des curieuses, des indiscrettes de chez elle. Le cri est perçant parce qu'il est lancé dans une demeure que la narratrice a veillé à ce qu'elle soit à elle seule et à son époux dans cette nuit importante, pour justement, pouvoir lancer son cri et pour qu'il « se déroula les voulûtes du refus et parvint jusqu'aux linteaux du plafond. » (p. 154).

Le cri de la défloration signale la naissance de la narratrice, une fois lancé, expulsé hors d'elle, il marque sa victoire de femme qui a pu dire le refus de l'homme, refus de sa domination. Ce cri va plonger la nouvelle mariée, quelques jours après sa noce, dans une réflexion grave, sur l'expérience de ce cri chez toutes les autres femmes qui cependant, ne reconnaissent jamais la réalité à laquelle se heurte la narratrice. La réalité de l'amour, du cri de la défloration « Pourquoi ne disent-elles pas, pourquoi pas une ne le dira, pourquoi chacune le cache : l'amour, c'est le cri, la douleur qui persiste et qui s'alimente, tandis que s'entrevoit l'horizon de bonheur. Le sang une fois écoulé, s'installe une pâleur des choses, une glaire, un silence. » (p. 154).

L'amour qui ne se dit pas dans *l'Amour, la fantasia*, se trouve au moins crié, le silence des mots d'amour qui ne se disent, ni en langue française ni en langue maternelle, cède la place aux cris. Ces cris vont rapprocher la narratrice de son monde maternel, de leurs cris rythmés non maîtrisés par sa gorge.

En effet, la deuxième partie du roman se termine par un texte en italique— l'italique étant le signe réservé, dans le roman, aux pensées intimes et intérieures de la romancière— intitulé *Sistre*, qui va prolonger l'effusion des cris amorcés dans le dernier chapitre de cette partie. Cris de protestation et de refus mais également, de victoire parce que la narratrice réussit, à l'encontre des autres femmes dont elle parle, à l'exhaler en diverses circonstances.

Sistre par définition (selon *Larousse* 2013.) vient du latin *sistrum* et du grec *seiston*, le terme garde de ces origines, le sens de saccade et de secousse, il désigne un ancien instrument de musique. La narratrice va tenter de se saisir de cet instrument pour que son chant accompagne ses cris (écrits) d'amour. *Sistre* est donc un extrait fort poétique, qui trace le passage de la voix, du silence des nuits d'amour aux cris de protestations. Ce qui frappe l'attention du lecteur dans ce texte est la pléthore des sons qui s'offre à lui. La lecture de cet extrait crée l'impression que l'intérêt est accordé plus aux sons des mots qu'à leurs sens. Un inventaire de son est établi par l'auteur à travers le choix des mots et des sons; des consonnes chuintantes, occlusives et fricatives viennent au secours de cette sonorité :

Long silence, nuits chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de sons précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintement, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soulerie ancienne. (p. 156).

Dans ces nuits d'amour silencieuses, le corps cherche sa voix, ses cris. L'effusion de cette voix est comparée à un mouvement d'eau. En effet la voix sourde, laisse la place à une plainte, puis à un chant, finalement la voix explose dans la chambre conjugale.

Chaque nuit, le cri s'exhale pour dire toute la souffrance féminine, qui doit rester pourtant prisonnière de cette chambre voire, de la gorge de la femme :

De nouveau râles, escaliers d'eau jusqu'au larynx, éclaboussures, aspersion lustrale, sourd la plainte puis le chant long, le chant lent de la voix femelle luxuriante enveloppe l'accouplement, en suit le rythme et les figures, s'exhale en oxygène, dans la chambre et le noir, torsade tumescence de « forte » restés suspendus. (p. 156-157).

Bien que la voix féminine crie chaque nuit, le silence domine en maître sur la vie conjugale de la narratrice: « Silence rempart autour de la fortification du plaisir, et de sa digraphie. Création chaque nuit. Or broché du silence. » (p. 157).

La thématique du cri, entamé par la description du cri de la défloration en fin de la seconde partie, va donc se poursuivre dans les chapitres autobiographiques de la dernière partie, du moment que l'écriture de soi se transforme en écriture des cris.

3.2. Cri de désespoir

Les deux inconnus, est un chapitre autobiographique qui nous transporte à Paris. La narratrice revenant sur son adolescence, nous décrit un moment de désespoir qui l'avait poussé à une tentative de suicide :

Après une querelle banale d'amoureux que je transforme en défi, que je lance en révolte dans l'espace, une secrète déchirure s'étire, la première...Mes yeux cherchent au loin ; une poussée étrange propulse mon corps, je crois tout quitter, je cours, je désire m'envoler. Il fait soleil sur la ville bourdonnante, la ville des autres...Fièvre, impatience, délire d'absolu ; je dévale la rue. Alors que je n'ai rien formulé, sans doute rien projeté, sinon cet élan dans sa pureté seule, mon corps se jette sous un tramway qui a débouché dans un virage brusque de l'avenue. (p. 161).

Sauvée, car « le conducteur avait pu freiner de justesse la machine» (p. 162). L'adolescente ne se souvient que du cri long de cet homme, que du timbre de sa voix. Le son, la voix semblent, ce qui importe le plus chez la narratrice dans cet incident qui, témoigne de la densité de son désespoir. Le cri de l'adolescente se confond avec celui du conducteur, ces cris l'ont, en quelque sorte, libérée de la douleur dont elle souffrait, et lui ont permis de surmonter son désespoir pour pouvoir reprendre « le cours de l'histoire d'amour » (p. 163).

La vie de couple impossible à s'écrire dans le texte n'est en fait que déception, que malheur et douleur se succédant au bonheur des premières années de mariage, ce malheur ne peut qu'engendrer le silence : « Longue histoire d'amour convulsif ; trop longue. Quinze années s'écoulent, peu importe l'anecdote. Les années d'engorgement

se bousculent, le bonheur se vit plat et compact. Longue durée de la plénitude ; trop longue. Deux, trois années suivirent ; le malheur se vit plat et compact, failles du temps aride que le silence hachure... » (p. 163).

Néanmoins, le silence est pesant et oppressant, la femme désespérée cherche le moyen de se libérer de cette oppression, le moyen de quitter le silence. Les mots qui la trahissent, ne peuvent lui être d'aucun secours. Incapable de parler, de dire ou, d'écrire ses années d'amour malheureux, la narratrice, une fois de plus, opte pour le cri en vue de rompre son silence : « Tandis que la solitude de ces derniers mois se dissout dans l'éclat des teintes froides du paysage nocturne, soudain la voix explose. Libère en flux toutes les scories du passé. Quelle voix, est-ce ma voix, je la reconnais à peine. » (p. 164).

Ce cri rejoint le cri de la défloration puisqu'il est également lancé en terre d'exil, la terre des autres. Chez elle, elle n'aurait jamais pu l'expulser, car là-bas les femmes « se meuvent fantômes blancs, formes ensevelies à la verticale, justement [...] pour ne pas hurler ainsi continûment » (p. 164). Ce cri est toutefois libérateur d'une grande histoire d'amour. Il se distingue de celui de la défloration, parce qu'il quitte les murs de la chambre nuptiale pour se dérouler librement dans l'espace où les regards des étrangers ne peuvent en réprimer la ferveur. Ce cri est décrit dans le texte telle une personne libre et indépendante, il est en réalité personnifié. La narratrice dépassée par sa voix ne la reconnaît pas, elle lui devient étrangère, plus forte qu'elle, elle s'explose soudainement, la narratrice ne peut plus ainsi maîtriser sa propre voix. Surprise, elle-même, de cette lancée de sa voix, la jeune femme est soucieuse de décrire minutieusement cet élan de sa personne.

La description faite de l'explosion du cri de désespoir, son éruption timide, son écoulement, puis son lancement déchirant, perçant est comparée à une explosion d'un volcan, tout un vocabulaire relatif à une éruption volcanique et au registre de la mort est mis en œuvre par l'auteur : « Comme un magma, un tourteau sonore, un poussier m'encombre d'abord le palais, puis s'écoule en fleuve rêche, hors de ma bouche, et pour ainsi dire, me devance. » (p. 164). La narratrice nous décrit la mort de son ancienne voix, sa voix silencieuse et tue pour annoncer la naissance de cette nouvelle voix libre de toute contrainte, forte parce qu'elle dépasse la narratrice, mais qu'elle va libérer par la suite de la douleur :

Un long, un unique et interminable pleur informe, un précipité agglutinée dans le corps même de ma voix d'autrefois, de mon organe gelé ; cette coulée s'exhale, glu anonyme, traînée de décombres non identifiés...Je perçoit en témoin quasi indifférent, cette écharpe écœurante de sons : mélasse de râles morts, guano de hoquets et de suffocations, senteurs d'azote de quel cadavre asphyxié en moi et pourrissant. La voix, ma voix [...] ne peut s'interrompre. (P. 164).

Trois cris, sont donc poussés par la narratrice, les trois à cause de l'expérience amoureuse qui ne se dit pas par les mots. Le premier au début de cette histoire (le cri de l'adolescente), le second au milieu (le cri de la défloration) et le troisième au terme de cette longue histoire d'amour (le cri de désespoir). A chaque fois, le cri vient au secours de la narratrice, il la libère d'un sentiment de douleur intense.

Libérée et purifiée de ses propres malheurs, de ses propres cris l'autobiographe qui s'est assignée la tâche de libérer ses sœurs, ses aïeules de leur silence, va essayer de faire réentendre les cris des femmes de son enfance.

3.3. Cris d'aïeules

Les souvenirs que la narratrice nous rapporte de l'univers féminin sont fortement liés à l'oralité, à leurs voix et à leurs cris. Les réunions féminines, leurs conversations ainsi que tout leur mode de vie obéissent à des rites et des protocoles bien déterminés, leur transgression provoque l'exclusion ou du moins le mépris. C'est, par exemple, le sort réservé à « la femme qui crie », c'est-à-dire, qui expose son malheur ou sa douleur aux autres. Ainsi la femme doit souffrir en silence, elle doit se taire durant toute sa vie. Le devoir d'Assia Djebar est de permettre à ces malheureuses de s'exprimer et de dire leurs vies. Dans la dernière partie de *l'Amour, la fantasia* le retour se fait à l'enfance, aux tantes, aux aïeules disparues et à la langue maternelle : « La langue arabe : celle de la mère, langue de départ et de retour, au village, aux gynécées— cousines, voisines, parentèles des « sœurs voilées »—, retour au maquis, aux traditions orales » (Calle-Gruber, 2001 :38).

Le retour au monde oral a pour objectif de ressusciter les sœurs oubliées, ensevelies, de faire ressurgir leurs voix étouffées et muselées. La narratrice va s'appliquer à faire réentendre les cris des femmes pour les libérer du joug du silence trop pesant sur elles.

Un chapitre autobiographique intitulé *Transex* évoque le souvenir de la grand-mère de la narratrice, cette aïeule est ressuscitée par le souvenir de ses cris lors des séances de transex qu'elle organisait régulièrement. La narratrice, en témoin attentive, s'intéresse à la description des cris, elle suit attentivement leurs évolutions :

Un tambour scandant la crise, ils arrivaient : du fond du ventre, peut-être même des jambes, ils montaient, ils déchiraient la poitrine creuse, sortaient enfin en gerbes d'arêtes hors de la gorge de la vieille. [...] les cris se bouscullaient d'abord, se chevauchaient, à demi étouffés, puis ils s'exhalaient gonflés en volutes enchevêtrés, en courbes tressés, en aiguilles. Obéissant au martèlement du tambour de l'aveugle, la vieille ne luttait plus : toutes les voix du passé bondissent loin d'elle, expulsées hors de la prison de ses jours. (p. 207).

Cette crise que s'offre volontairement l'aïeule, d'habitude silencieuse, ces cris d'inconsciente ou de somnambule semblent être la seule façon de protester, de se plaindre. C'est le seul moyen de bannir le malheur, d'expulser la douleur hors d'elle. Ce souvenir de cri de l'aïeule ancrée chez la narratrice, lui permet d'entrevoir la solution conçue par les femmes à leur souffrance : « La voix et le corps de la matrone hautaine m'ont fait entrevoir la source de toute douleur : comme un araselement de signe que nous tentons de déchiffrer, pour le restant de notre vie. » (p. 208).

Le cri dans le rêve poursuit cette réflexion sur le cri, cette fois-ci ce n'est pas l'aïeule qui va le proférer mais, c'est sa petite fille rêvant du jour de mort de sa grand-mère paternelle. Dans ce rêve, la narratrice est à la fois la fillette qui a vécu cet événement et la femme qui en rêve. Cette dernière va tenter de redonner voix à sa grand-mère. La narratrice en rêvant le jour de cette mort, revit l'émotion de la fillette, elle crie dans le rêve, crie non de douleur mais pour « venger le silence de l'aïeule » : « Je crie à présent et le rêve, profus comme un brouillard, ne semble jamais finir. Un cri d'épaisseur océane. Ma grand-mère je la porte comme un fardeau sur mes épaules ». (p. 272).

La narratrice prise d'un sentiment de compassion pour les femmes silencieuses de son pays, qui souffre en silence, puisque c'est le sort que l'on leur réserve dans leur société, tente de leur donner le droit à l'expression, au cri. La grand-mère paternelle est l'une de ces femmes qui « a perdu sa voix » dans la mémoire de sa petite fille, celle-ci va recréer sa voix, voire la faire sienne, en criant interminablement dans le rêve qui perce ses nuits : « Ce rêve me permet-il de rejoindre la mère silencieuse ? Je tente plutôt de venger son silence d'autrefois, que sa caresse dans le lit d'enfant adouci... » (p.273).

La narratrice est donc, déterminée à ressusciter ses aïeules, à leur redonner voix et droit à l'existence, elle s'applique à une tentative de faire ressurgir leurs voix oubliées, à faire réentendre leurs cris, autrement dit, à libérer ces femmes du poids des traditions qui les contraignent à étouffer leurs plaintes. C'est à ces cris qu'a aboutit le projet d'écriture de la romancière : « Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale - le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville - écrire m'a ramené aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille pour ressusciter tant de sœurs disparues. » (p. 285).

N'est-ce pas un aboutissement idéal pour le projet autobiographique, qui justement est quête et recherche des origines, des racines, de la langue maternelle et de son oralité incarnée dans les voix des femmes, dans leurs cris et chants. Désormais, la narratrice s'est renouée avec ses origines grâce aux voix et aux cris des femmes qu'elle a tentées de faire réentendre par le biais de son écriture.

3.4. Cris de fantasia

Le roman se clôt en effet, sur un cri pessimiste. Après avoir essayé de redonner voix à des femmes de son enfance et à faire ressurgir leurs cris, la narratrice se confronte à la réalité amère de son pays qui s'obstine et s'entête à réprimer toute tentative de rébellion ou de révolte de la part des femmes contre l'injustice et la domination masculine. C'est ainsi que les femmes héroïnes de la guerre d'hier, une fois l'indépendance acquise, se sont retournées chez elles, pour s'emmurer, pour s'enterrer à vie et enterrer avec elles la Mémoire de leur pays.

L'auteur de *l'Amour, la fantasia* consciente de cette réalité, laisse apparaître son inquiétude pour l'avenir des siennes, le cri qui achève le roman traduit cette crainte :

Dans la gerbe des rumeurs qui s'éparpillent, j'attends, je pressens l'instant inmanquable où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser ! Oui, malgré le tumulte des miens alentours, j'entends déjà, avant même qu'il s'élève et transperce le ciel dur, j'entends le cri de la mort dans la fantasia. (p. 314).

La fantasia dans le roman, semble porteuse des cris de la mort, cri de Haoua, la jeune femme venue pour assister à la fantasia des Hdjouts, qui fut tuée par un cavalier Hdjout quitté, elle reçoit à la face le coup du sabot, dont parlait justement l'auteur qui s'interroge : « Est-ce qu'inévitablement, toute histoire d'amour ne peut être évoquée sur ses lieux, autrement que par son issue tragique ? » (p. 311).

Ces cris de fantasia font écho à ceux de la fantasia de Mazouna, interpellée pour la célébration du mariage de la jeune Badra, fille du caïd de la ville (La mariée nue de Mazouna, (p. 119-144)). La fête se transformait en une razzia et la fantasia dissimulait les cris de la mort que l'ennemi allait provoquer. En effet il y a eu une trahison, l'ennemi a surpris le cortège de la mariée et a semé l'horreur et les cris de morts parmi les nombreux habitants venus pour assister à la fête.

4. Rôle des cris

L'écriture des cris est l'aboutissement de l'écriture autobiographique dans *l'Amour, la fantasia*. Nous avons vu comment l'impossibilité de se dire, de dire l'amour par les mots a engendré chez la narratrice un sentiment de frustration et d'angoisse, qui l'a poussée à la recherche d'un moyen plus efficace pour exprimer sa douleur et rompre son silence. Le cri était cette solution miraculeuse, il a mis terme à sa longue souffrance.

La solution que la narratrice concevait à sa souffrance, est la même solution pour laquelle ont déjà opté les autres femmes de son pays. Elles aussi, condamnées au

mutisme, n'ayant pas le droit à la protestation, ne voient d'issue à tous leurs malheurs que le cri. Ecrire les cris a donc ramené la narratrice à l'écoute des siennes, les enfermées, les bâillonnées. « Elle retrouvait, écrit Denise Brahimi, le sens du cri chez les femmes de son peuple, dont l'expression la plus forte est souvent condamnée à rester en deçà de la parole articulée. » (Brahimi, 1990 : 122).

En fait le texte de *L'Amour, la fantasia* décrit différents cris, que nous venons de citer, lancés en diverses circonstances. Ce sont les femmes qui s'en emparent comme d'une arme salvatrice à toutes sortes de douleurs ou de malheurs frappant leur existence. La narratrice, en reprenant le récit de Chérifa, insiste sur le cri lancé par la sœur en l'honneur du frère. Elle n'évoque aucun ensevelissement pour le frère, seul le cri glorifiant, accompagne le corps du frère comme seul linceul. Ce cri va se reproduire dans les récits des autres femmes dont l'époux, le frère, le père ou le fils est tombé pour l'indépendance du pays. Au lieu de les pleurer, elles les crient ; ce qui s'avère pour elles plus significatif, plus expressif. Seul le cri a ce pouvoir magique d'exprimer l'intensité de leur douleur et de l'expulser hors d'elles. Le cri de l'aïeule maternelle est aussi salubre, lancé lors de ses séances de transes, il lui permet de dire sa contestation, sa protestation contre l'homme, contre le sort, contre le destin.

Ainsi le cri a un effet libérateur, bienfaiteur pour les femmes, c'est pour cette raison que la narratrice tente de rejoindre ses aïeules dans cette ultime solution. Sa gorge, ne pouvant maîtriser le cri ancestral, elle donne libre cours à sa voix d'exploser, de s'exhaler pour pouvoir se libérer de sa longue histoire d'amour. Les cris lancés par la narratrice, ou entendus des autres femmes, lui ont permis, en outre, de renouer avec ses origines, avec sa culture orale « en perdition » chez elle.

Bibliographie

Brahimi, D. 1990. «*L'Amour, la fantasia*, une grammatologie maghrébine», In : *Littératures maghrébines: Colloque Jacqueline Arnaud, les 2-3-4- décembre, 1987* Tome II, L'Harmattan, Paris. N° 11, p.119-124.

Calle-Gruber, M. 2001. *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*. Paris: Maisonneuve & Larose.

Djebar, A. 1985. *L'Amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel.

Djebar, A. 1999. *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : Albin Michel.

De l'éclatement des genres à la sémiotique des genres : le cas de l'œuvre d'Assia Djebar



Soumia Chentouf

Doctorante, Université d'Oran, Algérie

soumiacr@yahoo.fr

Résumé: Avec l'évolution de la théorie des genres et le remplacement de ce dernier par le concept de «généricité», les études récentes tentent de mesurer l'ampleur de l'approche sémiotique immanente dans la contribution à la taxonomie des genres. L'œuvre romanesque serait un espace d'enchevêtrement de plusieurs genres. La classification peut s'avérer plus fiable si elle avance le genre comme relevant de la discursivité. Ainsi, la référencialisation et la catégorie sémantique deviennent les formes élémentaires qui détiennent les genres littéraires.

Mots-clés : théorie des genres, généricité, sémiotique du texte littéraire, interférence des genres, discursivité, référencialisation, catégorie sémantique

من انفكاك الأجناس الأدبية إلى سيميائيتها : النتاج الأدبي لآسيا جبار نموذجاً

المخلص: مع تطور نظرية الأجناس الأدبية واستبدال مفهوم الجنس الأدبي بـ «التجانسية»، تتطلع الدراسات الحديثة إلى تبيين دور المقاربة السيميائية النسقية في تصنيف الأجناس الأدبية. وبذلك يصبح المنتج الروائي فضاء لتداخل أجناس مختلفة. إن عملية التصنيف من شأنها أن تتسم بقدر أكبر من المصادقية عندما تعتبر أن مفهوم الجنس الأدبي يرتبط بـ «خطابية» الرواية. وهكذا، يصبح كل من مفهوم «الإسنادية» ومفهوم «الفئة الدلالية» صيغة أولية لتصنيف الأجناس الأدبية.

الكلمات المفتاحية: نظرية الأجناس الأدبية - التجانسية - سيميائية النص الأدبي - تداخل الأجناس - الخطابية - الإسنادية - الفئة الدلالية.

From the outbreak of genres to the semiotics of genres: the case of the work of Assia Djebar

Abstract: With the evolution of gender theory and its replacement with the concept of “genericity”, recent studies attempt to measure the magnitude of the immanent semiotic approach in the contribution to the taxonomy of genres. The novel became space of entanglement over several genres. Classification may be more reliable if it advances gender as within the discursivity. Thus, the semantic category and referencialization become the basic forms that hold literary genres.

Keywords: gender theory, genericity, semiotic approach, discursivity, semantic category, referencialization

Introduction

Les classifications des textes dans des genres s'avèrent souvent difficile. En effet, certains théoriciens ont pu même conclure que les genres n'existent pas. Ceci revient au phénomène d'hétérogénéité générique constitutive. Ainsi, le genre devient un répertoire de catégories auxquelles les textes sont rapportés. Cette confusion paradigmatique a contribué à considérer le concept du *genre*, qui fonctionne comme une étiquette d'appartenance de l'énoncé à une catégorie ou une famille de texte, en relation avec la *généricité*, qui permet à son tour de mesurer la participation d'un texte à plusieurs genres. L'œuvre d'Assia Djebar manifeste cette hétérogénéité générique décelable grâce à des outils sémiotiques.

1. La littérature : originalité du discours ou discours de l'originalité

Contrairement aux figements discursifs et aux stéréotypes structurels et phraséologiques qui caractérisent la langue comme structure commune, préétablie et réexploitable à travers les usages individuels, le discours littéraire se veut le discours de l'originalité. Il est, comme le décrit Denis Bertrand un discours « individuel, inédit, et créateur, formateur de nouveaux usages de la langue » (2000 : 10). Le projet de la sémiotique serait donc adéquat à ce genre de discours, rétif à l'analyse étant donné qu'elle a pour but général d'« expliciter, sous forme d'une construction conceptuelle, les conditions de la saisie et de la production du sens. » (Greimas, Courtès, 1979 : 345).

La sémiotique du texte littéraire aurait comme objet d'examiner les structures latentes du sens comme émanant d'un système d'agencement de signes dont la nature est conventionnelle et nécessaire. Les modèles d'analyse de cette sémiotique empruntent assez manifestement leurs méthodes à la linguistique. En outre, le projet sémiotique est assez large qu'il ne peut être circonscrit à une seule sémiotique :

« La sémiotique est diverse, sans doute trop pour apparaître comme une discipline stable et constituée. Elle est surtout diverse dans ses approches théoriques, dans ses fondements épistémologiques, dans ses objets et prédilections, et, à maints égards, dans ses appartenances disciplinaires. » (Ablali, Ducard, 2009 : 43).

En effet, il existerait plusieurs lectures qui viennent se superposer sur « le sens », c'est ainsi que le texte littéraire deviendrait systématiquement le bien de celui qui s'en approprie. Une question épineuse s'efforce de se poser : étant donné que la sémiotique littéraire est une méthode, un jeu de dé-construction / re-construction du sens à travers le texte lui-même, un seul sens est-il concevable ? Un sens qui soit commun, homogène, pour ne pas dire « vrai » ou « universel » ? En d'autres termes moins doctes, existerait-il une recette d'accès au sens ? En effet, la diversité des approches sémiotiques ayant

marqué la moitié du siècle précédent récuse fortement cette idée. Plusieurs courants théoriques sont nés pour s'intéresser non pas au signe en exclusivité, mais aux différentes structures résultant des systèmes de relations entre les signes.

En effet, c'est cette multiplicité des réseaux de signes qui est à l'origine de l'originalité du discours, comme l'explique Marcel Proust en disant que les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Ainsi, la littérature, immense réservoir de la mémoire collective remplit parallèlement avec sa fonction culturelle, une fonction critique sur la langue puisque l'écrivain talentueux se fait étranger à sa langue, en cherchant des possibilités inédites et donc il la force en quelque sorte à devenir autre.

2. Les critères classificatoires du genre en littérature : problèmes et limites

Gérard Genette démontre que la classification générique traditionnelle certes n'est pas toujours fiable, or elle peut être à la base de reformulations et de réflexions théoriques assez pertinentes :

« Il serait facile, et un peu vain d'ironiser sur le kaléidoscope où le schéma trop séduisant de la triade ne cesse de métamorphoser pour survivre, forme accueillante à tous sens, au gré des supputations hasardeuses et des attributions interchangeable. Ces configurations forcées ne sont pas toujours sans utilité, bien au contraire : comme toutes les classifications provisoires, et à condition d'être bien reçues pour telles, elles ont souvent une incontestable fonction heuristique » (Genette, 1979 : 126).

Egalement, l'appartenance d'une œuvre à un genre précis dépendra d'une présence suffisante d'une dominante comme le signale Roman Jakobson :

« La dominante peut se définir comme l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure. La dominante spécifie l'œuvre [...] Un élément linguistique spécifique domine l'œuvre dans sa totalité, il s'agit de façon impérative, irrécusable, exerçant directement son influence sur les autres éléments » (Jakobson, 1977 : 77).

De son côté, Roman Jakobson avait le mérite d'agencer avec la dominante la notion de la fonction du langage. Ainsi, la fonction référentielle (centrée sur la 3^{ème} personne) correspond au narratif, la fonction émotive (centrée sur la 1^{ère} personne) correspond au lyrique alors que la fonction conative (centrée sur la 2^{ème} personne) correspond au genre dramatique.

Corrélativement, le poéticien américain Robert Scholes tente d'établir une classification des genres, basée essentiellement sur un modèle fictionnel. Il propose de remplacer le terme « genre » par celui de « mode » puisque la littérature a pour

objet de décrire soit un monde meilleur, pire, ou égal par rapport à la réalité : « le monde déchu de la satire, le monde héroïque de la romance ou le monde mimétique de l'histoire » (Scholes, 1974 : 81). Ainsi, le mode narratif semble le monde d'expression le plus hétéroclite, le plus dominant, et donc le plus décisif en matière de classification des genres.

Jean-Marie Schaëffer utilise le terme de « syntaxe » pour effectuer la classification des œuvres littéraires en « genres ». Le vocable désigne « *l'ensemble des éléments qui encodent le message* » aussi bien que « tous les éléments formels de la réalisation de l'acte discursif » (Schaeffer, 1989 : 112) : le genre est régi par des règles qui ressemblent aux règles syntaxiques régissant la langue.

De ce fait, le problème méthodologique considérable consiste dans la manière de considérer l'œuvre comme ensemble. De la sorte, la classification devrait se faire dans l'opposition : on ne peut classer le poème en tant que tel que par rapport à la prose. La seconde règle serait l'ensemble des traits stylistiques qui peuvent reprendre la division traditionnelle entre la littérature savante et la littérature populaire ou des règles techniques qui régissent l'ensemble des micro-genres à l'intérieur du macro-genre. Ex : le roman/ le roman policier. Par ce qui a précédé, chaque genre littéraire mérite d'être analysé avec tous ses détails :

« Il faut concevoir le genre comme un regroupement d'œuvres littéraires fondé en théorie à la fois sur une forme extérieure (mètre, ou structure spécifique) et une forme intérieure (attitude, ton, objectif et plus concrètement : sujet et public » (Welleck, Warren, 1971 : 325).

3. La sémiotique comme héritière de la Poétique pour la taxonomie des genres

Quoique la sémiotique textuelle n'a pas théorisé sur la question des genres, il nous semble que le domaine peut présenter des postulats non vides d'intérêts, car cette notion soulève de nombreuses questions théoriques étant donné qu'il est toujours malaisé de définir son champ opératoire, voire même de cerner son sens. Le vocable « genre » n'est pas utilisé exclusivement dans le domaine esthétique ou littéraire. Issu du latin *genus, generis*, le terme « genre » renvoie de façon générale à l'idée d'origine, qui peut désigner approximativement « la race », la souche. Cette définition primaire qui recouvre de façon implicite l'idée du « groupe d'être » a donné lieu à un glissement sémantique dans une perspective philosophique.

Les définitions précédentes proposent des classifications particulières à chaque domaine. En grammaire, le mot « genre » permet de distinguer les catégories du masculin/féminin. En littérature, le terme servait d'outil de classification des classes,

aussi bien qu'en peinture, en architecture et cinémas pour accentuer les différences entre le portrait/le paysage, le baroque/le classique ou le film d'aventure/film d'horreur. La littérature semble obéir à cette volonté taxinomique en s'efforçant de classer les œuvres selon des critères particuliers. D'ailleurs, tout genre fonctionne selon trois principes initiaux :

- *La norme*, la répartition des objets à l'intérieur de catégories déterminées est un outil opératoire dans la démarche rationnelle qui consiste à mettre en évidence les structures ou les règles latentes.
- *Le nombre*₁, s'agissant d'une figure de pluralité, le genre est analysable par principe d'analogie et donc de différences aussi bien que de ressemblances. Par conséquent cette approche soulèverait deux questions :

Celle de l'un par rapport au multiple.

Celle de la détermination quantitative, ce qui impliquerait le principe suivant de hiérarchie.

- *La hiérarchie*₁, c'est-à-dire que le genre est un savoir « stratifié » par rapport à ses antécédents.

En sémiotique, la notion du genre est traitée par la discoursivité. Les structures narratives de surface ne sont pas les seules à déterminer le genre mais les structures pathémiques et tensives détiennent à leur tour les sous-genres. En effet, il existe des rapports sémiotiques entre les niveaux de surface et les niveaux profonds du récit. Ainsi, la typologie du niveau profond doit corrélérer avec celle du niveau superficiel, dans la mesure où il existe une possibilité de juxtaposer les critères de classement qui relèvent des deux niveaux, en présupposant la primauté du niveau profond.

Greimas (1966) introduit la notion de « figurativité » comme classe sémantique caractérisant les textes folkloriques et littéraires en général. Le genre serait au cœur de la réflexion sémiotique tensivo comme étant : « une classe de discours, reconnaissable grâce à des critères de nature sociolectale » (Greimas, Courtés, 1979 : 164).

La conception du genre repose sur la réflexion qui peut se projeter sur la notion de la « réalité » en avançant la référencialisation, de laquelle la forme sous-jacente serait un concept opératoire d'analyse (le déclenchement/ l'enchaînement/ la composante narrative et thymique). Ainsi, il existerait une « feinte linéarité » du récit autobiographique et autofictionnel par rapport au « fictionnel ».

En fait, dès le début, il existe une sorte d'absence d'intrigue, voire, une stabilité d'ordre pathémique initialisant le récit mais dans une sorte de neutralité, de vide, résultant de la grandeur sémiotique à venir : une dysphorie qui s'approche de l'aphorisme, ou plus précisément un aphorisme orienté vers une résolution dysphorique.

De ce fait, le récit autobiographique est du point de vue pathémique circulaire, même si sa structure narrative est linéaire. Les trois facteurs de différenciation génériques sont donc retenus : (i) les valeurs, (ii) la véridiction : contenu posé/inversé/présumé, (iii) le devenir étendu linéaire peut être circulaire s'il y aura une suspension durable par une indétermination du sujet cognitif. Ou il peut être à tort circulaire également quand il y a interprétation anticipatrice prématurée (croire être), mais invalide dès qu'elle s'actualise (être).

Opter pour l'approche sémiotique pour traiter la question des genres s'efforce de mettre en regard la sémiotique narrative, passionnelle et tensives pour trois raisons principales : (i) elle est l'outil exemplaire pour dégager des catégories simples et généralisables, donc « confrontables », car ce sont les mêmes valences, présentes à l'intérieur de chaque sous-genre textuel qui seront confrontées, (ii) les valences sont repérées comme « dominantes génériques » à l'intérieur du discours, (iii) si la sémiotique est d'origine interdisciplinaire, la tensivité l'est autant pour confronter les trois modèles du genre romanesque à savoir : la fiction, l'autofiction et l'autobiographie :

« Une grandeur sémiotique n'est correctement définie que si l'on prend en compte tout le réseau de ces associations et de ces oppositions. La grandeur examinée est-elle coextensive au discours ou seulement à une portion de ce discours ? En quelles autres grandeurs se prolonge-t-elle ? Avec quelles autres grandeurs peut-elle structurellement s'associer ou être opposée ? » (Fontanille, Zilberberg, 1998 : 8).

4. De la catégorie sémantique au genre littéraire : l'exemple de l'œuvre d'Assia Djebar

La catégorie désigne par extension sémantique, une classe morphologique, syntaxique, et même syntagmatique (Greimas, Courtés, 1979 : 33). Sommairement, les trois récits d'Assia Djebar (*Loin de Médine* (1993), *Vaste est la prison* (1995) et *Nulle part dans la maison de mon père* (2007) peuvent avoir comme catégorie sémantique commune « relater l'histoire » de (la/une/des) femme(s) ou faire-être un récit dont le sujet est féminin.

En effet, plusieurs théoriciens ont exploré la notion de catégorie et ont mesuré son ampleur dans la catégorisation de l'univers de la signification. Fontanille et Zilberberg (1998) citent entre autres Emmanuel Kant qui résume les catégories en quatre dimensions : la quantité, la qualité, la relation et la modalité. A son tour, Emile Benveniste a associé le rôle de ces catégories à la grammaire ainsi que Georges Kleiber qui, à travers sa « sémantique du prototype » (1990), tente de revaloriser le rôle psychologique des sujets « catégorisants » de l'univers culturel.

Prenons le deuxième récit « Vaste est la prison » (1995), dans lequel une généalogie est racontée. Ce qui saute aux yeux de prime abord, c'est l'aspect paradoxal de la généalogie décrite. En effet, une généalogie serait une suite d'ancêtres masculins, qui établissent la filiation. Dresser une généalogie d'une famille donnée, c'est recenser ses ancêtres non pas ses aïeux. Dans ce cas, un aspect assez important se dégage de la fonction de catégorie. C'est celui de l'opposition. Cette opposition se manifeste d'abord entre la surface phénoménale du texte et son contenu profond (Hjelmslev) :

« Depuis Hjelmslev, nous savons que rien de bon que se faire en linguistique tant qu'on ne dépasse pas ce niveau, tant qu'on ne se met pas à explorer, à prévoir disjoints les deux plans du signifiant et du signifié, les unités à la fois plus petites et plus profondes de chacun des deux plans pris séparément » (Greimas, 1973 : 169).

Ceci explique que les catégories se trouvent d'abord combinées par la relation sémantique de l'opposition :

« ... le terme d'opposition s'implique à la relation du type « ou...ou », qui s'établit sur l'axe paradigmatique entre les unités du même rang compatibles entre elles. L'axe paradigmatique est alors dit axe des oppositions » (Greimas, Courtés, 1979 : 262).

Considérons de près l'énoncé suivant, extrait de « Nulle part dans la maison de mon père » (2007) :

« Ainsi, pour la première fois, la fillette est saisie – je suis saisie – par la vie si proche, si palpable d'un autre être, le héros de Sans famille imaginé par Hector Malot. Un garçonnet a perdu ses parents : la fillette pleure devant ce malheur, calfeutrée, elle, dans le lit parental – si large, aux montants d'acajou et où, auparavant, à peine réveillée dans le petit lit à côté, elle demandait à être placée entre son père et sa mère. Elle se pelotonnait au milieu, tout contre eux; ils se parlaient par-dessus son corps à elle. L'embrassaient-ils tour à tour, jouaient-ils avec elle? Elle s'en souvient à peine. Mais comme elle se sentait bien, entre eux, ces dimanches matin où le père pouvait paresser tandis que la mère finissait par aller préparer le petit déjeuner! » (p. 20).

Nous remarquons d'abord qu'il existe une relation antonymique entre les termes |père| vs |mère|. Cette disjonction qui se manifeste sur le niveau de surface présuppose l'existence d'un plan syntaxique hiérarchiquement supérieur. Ainsi, ces deux lexèmes possèdent un sème commun, sur l'axe de la génération |adulte| mais différent sur l'axe de la sexualité |masculinité| vs |féminité|. Cette relation de disjonction est également accentuée à travers le couple |garçonnet| (le héros de *sans famille* d'Hector Malot), vs |fillette| (la narratrice-enfant), qui se partagent le sème commun |enfance| mais s'opposent sur l'axe de la situation familiale |orphelin| vs |adopté|. La notion

d'opposition peut même opposer deux parcours narratifs opposés :

Mère |activité| Vs Père |oisiveté|

A partir de cette opposition initiale, une remarque nous semble pertinente par rapport à la nature et la valeur des sèmes. En effet, les sèmes « positifs » sont attribués aux acteurs féminins (adoption/activité), alors que des sèmes négatifs sont attribués aux acteurs masculins (rejet/oisiveté). Par conséquent, le rôle de cette opposition est de définir sommairement la structure élémentaire de la signification :

« Nous dirons qu'à côté de la relation antonymique (disjonction et conjonction) entre les sèmes d'une même catégorie, la structure élémentaire de la signification se définit en plus par la relation hyponymique entre chacun des sèmes pris individuellement et la catégorie sémique entière » (Greimas, 1966 : 26).

Notons également que ces catégories ne sont considérées que par rapport aux autres catégories ce qui peut être significateur dans l'appartenance générique, car un genre n'est considéré que comme différent, opposé à un autre genre : « la binarité étant considérée comme une règle de construction et non nécessairement comme un principe statuant leur mode d'existence » (Greimas, 1970 : 40).

Ceci dit, l'écriture d'Assia Djebar s'affirme comme une écriture binaire, une écriture dont il est nécessaire de mettre en opposition les éléments constitutifs afin de mieux les mettre en valeur. Soit par exemple, l'extrait suivant de « Vaste est la prison » :

« Une seconde encore, j'aurais pu me croire prisonnière d'une immense, d'un étrange tableau échafaudé contre le néant. Et si j'expérimentai une révolte des apparences ? Un soulagement m'a envahie : je ne vis plus « avant », je ne suis plus malade, je suis sortie du songe. Comme c'est reconfortant simplement d'exister : une chambre vide, les voix au loin des femmes de la famille, l'adieu d'une visiteuse, le soleil qui décline d'un coup au dehors, un premier abat-jour qui s'éclaire. Je m'habille; je choisis un corsage neuf, je vais sortir ce soir. » (p. 22).

Le même principe de binarité s'affirme et s'organise dans cet énoncé comme suit :

	Manifestation (croire-être)	Immanence (être)
Narratrice Moi/Isma	Emprisonnement Malaise Maintenant (maladie) solitude	liberté soulagement maintenant (santé) accompagnement

Figure I: la binarité entre l'être et le paraître

Nous pouvons noter à ce niveau le rôle du sème comme trait distinctif dont les variantes positives sont attribuées significativement aux « femmes ». Dans ce cas, la narratrice « Isma », se croit comme emprisonnée, mais exerce un faire-croire opposé sur sa situation (confiance en soi), et pourra ainsi vaincre son malaise intérieur. Peut-on dire d'elle qu'elle est brave, courageuse ? Pourtant l'extrait ne le « dit » pas explicitement, la narratrice ne le dit pas à propos de son parcours (cognitif ou pragmatique). Pourquoi donc cette auto-interdiction ? Pourquoi Isma, au lieu d'utiliser des sèmes nucléaires, utiliserait des classèmes pour se caractériser ou caractériser les autres acteurs-femmes ? Si les sèmes nucléaires rentrent dans la composition syntaxique (les lexèmes), les classèmes ou les sèmes contextuels seront manifestés dans des unités syntaxiques plus larges. Soit par exemple l'extrait suivant de « Loin de Médine » :

« La Yéménite est-elle victime soumise ou fausse proie consentante? Aswad «le noir», victorieux et de surcroît se voulant prophète, est apparu devant elle. Son surnom autant que sa victoire l'embellissent face à la veuve aux yeux vite taris de larmes. Elle se retrouve une deuxième fois souveraine. Comment savoir si, pour ces secondes noces, elle fit plus que se soumettre; les aurait-elle provoquées? La fiction serait d'imaginer cette femme rouée, puisque les armes de la féminité demeurent, en ces circonstances, les seules intactes » (p. 23).

Dans cet énoncé le noyau sémantique de force n'est pas seulement attribué par les lexèmes (souveraine/rouée/armes). Bien au contraire ces lexèmes produisent un effet de sens particulier selon le contexte. Ici il s'agit de la veuve d'un leader décédé pendant la guerre (la reine yéménite) qui apparaît faible sur le plan de la manifestation alors qu'en réalité, sa faiblesse est inhérente à sa force.

En effet, un certain sentiment d'« unité », de cohérence est perçu avec la lecture de cet extrait, qui imposerait ses propres règles de lecture. Ainsi, un exemple du type « cet homme est fort », « cette femme est faible », n'est plus attesté, comme il a été démontré par François Rastier dans sa « Sémantique interprétative », puisqu'il faut que l'énoncé soit concret et ancré dans le discours. Parmi ses notions transversales figure celle de « sème » comme :

« L'unité minimale de sens, le trait pertinent du contenu sémantique, l'invariant de sens s'appelle marque sémantique, marqueur sémique ou sème (...) Les sèmes sont des universaux substantiels (...) Les traits sémiques doivent être formulés selon certains sémanticiens en termes de conditions de monde référentiel, d'arguments ou d'indices référentiels ». (Tutescu, 1974 : 46).

Ainsi, le sème est un élément d'un sémème, définit comme l'extrémité d'une relation fonctionnelle binaire entre sémèmes. Il s'agit d'une substance définie par extension comme une qualité d'un objet non linguistique, faisant partie du monde référentiel

(réel ou fictionnel). Par ailleurs, le sème peut présenter un élément inhérent à un objet donné, il en résulte que le sème ne relève que du système pragmatique de la langue, ou du système socioculturel, représenté le mieux dans le texte littéraire.

Revenons à présent au sème « faiblesse », fréquemment abordé dans les trois genres de romans d'Assia Djebar. La lexie « faiblesse » est définie comme « *le caractère de ce qui est faible* », ou « *le défaut qui dénote une insuffisance* » ou même « *une défaillance* ». Plusieurs sèmes contribuent à octroyer le sens, classables en êtres inanimés et/ou animés (A), ou exclusivement animés (B) :

A :

S1 : manque de force. *Le malade est encore faible.*

S2 : manque de vigueur physique. *Une dalle très faible.*

S3 : manque de résistance. *L'armée était très faible pour résister aux troupes de l'ennemi.*

S4 : manque de puissance/ de capacité pour se défendre. *Un argument faible.*

S5 : manque de valeur/ de quantité. *Une faible quantité de cyanure suffira.*

S6 : manque de capacités intellectuelles. *Un raisonnement faible.*

S7 : manque de fermeté. *Il est faible avec ses enfants.*

B :

Sa 1 : personne vulnérable. *Défendre le faible contre le fort.*

Sa 2 : personne lâche. *Ne pas se fier aux faibles.*

Le sème de « faiblesse » est perçu à travers les extraits suivants :

- « *Il me faut arracher cette pate de mon palais, elle m'étouffe (...). J'exerce cet effort d'amputation avec précision : je ne me demande pas si je souffre, si je me blesse, surtout si je vais demeurer sans voix* » (1995 : 339). (S1)
- « *Femme arable* ». (1995 :173). (S2, S7/Sa 1)
- « *Vaste est la prison qui m'écrase, d'où me viendras-tu, délivrance ?* » (1995 : 236). (Sa 1).
- « *Ce matin, répondit .Fatima, je sens que je me détache enfin de votre monde et que je vais être débarrassée de tous vos hommes! Car j'ai été tellement témoin d leurs écarts; car j'ai eu tant d'occasions de les sonder que je les repousse enfin tous désormais Dorénavant, comme ils me paraissent lourds, tous ces hommes en foule à l'opinion indécise!* » (1993 : 97) (S7)
- « *Cette femme devient fragile charnière au cœur de cette division qui s'élargira, qui en annonce d'autres tout aussi graves. Elle, Oum Temim fille de Minhal est d'une grande beauté* ». (1993 : 115) (S3, S4).
- « *Je suis à cet instant une jeune fille certes vulnérable, qui a répété comme*

une antienne, toute son année de philosophie, à cause de sa correspondance d'amour secrète, oui, je suis celle qui a scandé tout en frappant sa coulpe, au bord de ce qu'elle croyait être le « péché », à commencer par le premier baiser donné sous l'arbre et dans la pluie: « Si mon père le sait, je me tue !» (2007 : 353). (S7/ Sa 1)

- *« Comme si, d'avoir fait vraiment couple avec toi (épouse au statut inconnu chez les siens, chez sa mère, aussi bien que chez ses sœurs plus âgées), ton « épouse » au sens plein du terme, au sens où l'entendaient les voisines européennes, institutrices ou simplement femmes d'instituteurs, soit la « moitié » la plus sensible d'un couple indissoluble » (2007 : 89) (S1, S2).*

A travers ces occurrences, il a été remarqué que le sème de « faiblesse », ne se manifeste que pour caractériser la narratrice, ou un autre acteur-féminin. Comment donc expliquer cette attribution ?

En effet, la relation entre « femme » et « faiblesse » manifeste un axiome normatif, qui dépend de certaines normes socialisées, pouvant se lexicaliser comme suit : *La femme est un être faible*. Or, 'femme' et 'faiblesse' n'appartiennent pas au même taxème¹.

Ceci explique que cette attribution n'est faite qu'à travers le monde référentiel. En outre faudrait-il penser que le référent serait le critère capable de déterminer les traits inhérents de la langue, tel qu'on le retrouve comme détermination des traits dénotatifs ? C'est dans cas où l'on parle de sème inhérent : « *Extrémité d'une relation symétrique entre deux sémèmes appartenant au même taxème* ». Il relève du système fonctionnel de la langue, si aucune autre information contextuelle ne l'interdit. Tandis que par sème afférent, on entend : « *Extrémité d'une relation symétrique entre deux sémèmes appartenant à des taxèmes différents* » (Rastier, 1987 : 277).

Dans ce sens, si chaque lexie est définie par défaut, à l'aide d'un sème qui lui est propre, car le mot signifie quelque chose par rapport à la langue. Or la lexie « faiblesse » s'actualise selon un usage qui relève de l'idiolecte. de ce fait, pour que le sème afférent s'actualise dans le discours, il est nécessaire que le sème inhérent se neutralise. Or le sème passe par trois phases :

1. L'inhibition : qui concerne le non-retour au sème inhérent.
2. L'activation : qui concerne l'actualisation du sème afférent.
3. La propagation : qui concerne aussi bien l'inhérent que l'afférent dans le but de construire une isotopie.

En voici quelques exemples :

- « *L'enterrement à peine terminé, il paraît que le vieux Soliman est entré dans sa chambre (...) et il a pleuré à grands sanglots... Ses brus, ou tout au moins la seconde, celle qui osait parler devant lui, quelquefois lui tenir tête et que, pour cela, il préférerait, s'est dressée devant lui et l'a morigéné: ' – Appuie-toi sur la mansuétude de Dieu, sur sa patience! Ne désespère pas et ne pleure pas ainsi sur les malheureux orphelins' (...) Elle a cru ainsi le consoler. Or lui, avec son franc-parler qui s'accroissait avec l'âge, tu sais ce qu'il lui a rétorqué? – 'Je ne pleure pas sur les orphelins, non! Ils sont petits, ils ne connaissent rien de la vie! Mais moi, moi, vais-je finir ma vie tout seul?' » (1995 : 205)*

→ Activation de (S1)

→ Propagation de (S2, S3 et S7).

« En ce sens, la mort, en Islam, est **masculine**. En ce sens, l'amour, parce que célébré seulement en jouissance sensuelle, disparaît dès les premiers pas dansés de la mort annoncée. Féminine d'ailleurs est cette approche première, à la *sakina*, c'est-à-dire à la sérénité pleine et pure. » (1995 : 106).

→ Non-inhibition de (S6).

→ Activation opposée de (Sa 2)

Conclusion

L'ensemble de l'œuvre de tel ou tel auteur est constituée de macro-discours analysables. Dans ce cas, la fiction ne peut être parfaitement saisie qu'à travers sa confrontation avec d'autres notions de proximité, de voisinage, voire même d'analogie ou d'opposition. C'est cette confrontation qui rend possible la problématisation. Par conséquent, l'approche sémiotique confirme l'existence d'un intervalle temporel sur l'axe syntagmatique entre le terme inchoatif et le terme duratif dans les trois genres des récits (autobiographique, autofictionnel, et fictionnel), ou d'une « durativité ». Cette durativité discontinue met en exergue des catégories sémantiques dont la plus pertinente est celle de « faiblesse ».

Subséquentement, si le sème de « faiblesse » est à la fois inhérent et afférent à la lexie « femme », c'est parce que la narratrice reconnaît la faiblesse de la femme, tout en transformant ses trois récits, comme lieu d'écriture de la dissension. Par ce qui a précédé, nous pouvons dire que la mise en contexte d'une figure donnée, fait ressortir un sème contextuel. Dans l'œuvre d'Assia Djebar, les sèmes contextuels assurent l'organisation catégorielle d'ensemble dans chaque récit.

Bibliographie

- Ablali, D., Ducard, D. 2009. *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques* : Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Djébar, A. [1991] 1993. *Loin De Médine*, Alger : Enag.
- Djébar, A. 1995. *Vaste Est La Prison*. Paris : Albin Michel.
- Djébar, A. 2007. *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris : Fayard.
- Fontanille, J. Zilberberg, C. 1998. *Tension et signification*. Sprimont-Belgique : Mardaga « philosophie et langage ».
- Genette, G. 1979. *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil « Poétique ».
- Greimas, A.-J., Courtés, J. 1979. *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, « HUL ».
- Greimas, A.-J. [1966] 2002. *Sémantique Structurale*. 3^{ème} édition, Paris : PUF, « Formes sémiotiques ».
- Jakobson, R. 1977. *La dominante, huit questions de poétique*. Paris : Seuil, « Points ».
- Kleiber, G. 1990. *La sémantique du prototype*. Paris : PUF.
- Schaeffer, J.-M. 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil.
- Scholes, R. 1974. *Les modes de la fiction. Théorie des genres*. Paris : Seuil.
- Welleck, R., Warren, A. 1971. *La théorie littéraire*. Paris : Seuil, « Poétique ».

Note

1. Le taxème est une classe de sémèmes minimaux en langue, à l'intérieur de laquelle sont définies les sémantèmes, et leur sème microgénétique commun.

La poéticité de l'épigraphe dans trois romans de Malika Mokeddem



Faïza Baïche

Doctorante, Université de Constantine 1, Algérie

faiza.baiche@gmail.com

Résumé : L'objet de cet article est la réflexion à la question de l'appréhension de la poéticité de l'épigraphe du point de vue de son rapport avec le titre et avec le contenu afin de tenter de trouver un fil conducteur pour mieux préparer le lecteur à recevoir le texte. Réunissant trois illustres poètes et écrivains, Malika Mokeddem propose une poéticité extravagante mêlant deux époques différentes: l'Antiquité et l'époque contemporaine. Trois épigraphes dialoguent avec trois textes. Tel est le jeu d'intelligence proposé par l'auteur.

Mots- clés: procédé d'écriture, dialogue des textes, poéticité, réception des textes

شعرية كتابة منقوشة في ثلاث روايات لمليكة مقدم

المخلص: موضوع هذه المقالة يتمثل في طرح اشكالية استيعاب المدخل الفني وعلاقته بالعنوان ومحتوى الرواية الذي لجأت إليه الكاتبة من أجل إنارة القارئ وإعداده لتلقي النص . بجمع ثلاثة مشاهير من شعراء وأدباء تقترح الكاتبة مليكة مقدم شاعرية غير مألوفة تجمع بين حقبتين مختلفتين : العصر القديم والفترة المعاصرة . تحاور ثلاثة استشهادات مع ثلاثة نصوص . تلك هي اللعبة الذكية التي اقترحتها الكاتبة.

الكلمات المفتاحية: تقنية الكتابة - حوار النصوص - الشاعرية - تلقي النصوص.

The poeticity the epigraph in three novels of Malika Mokeddem

Abstract: The purpose of this article is a reflection on the question of the apprehension of the epigraph poeticity of its relationship with the title and the content in order to try to find a direct way for a good preparation of the reader to receive the text. Uniting three illustrious poets and writers, Malika Mokeddem proposes an extravagant poeticity which mingles two different eras: antiquity and contemporary era. Three epigraphs converse with three texts. Such is the game of intelligence proposed by the authoress.

Keywords: process of writing, dialogue of texts, poeticity, reception of texts

Cerner une définition adéquate pour la question de la poéticité s'avère complexe et ambiguë parce que, primo, notre objectif n'est pas de dé, le mot recouvre, en effet, une variété d'acceptions historiquement variables et même parfois contradictoires. Cependant, il nous semble pertinent de savoir qu' « épigrapher c'est toujours un

geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur.» (Genette, 1987: 159). Les épigraphes puisent dans différents genres: poème, hommage et théâtre. Malika Mokeddem convoque successivement René Char, Adonis et Euripide pour illustrer ses romans: *La nuit de la lézarde* (1998), *N'zid* (2001) et *Je dois tout à ton oubli* (2008).

Malika Mokeddem fait précéder d'une « antégraphie »² chacun de ses trois romans parce que selon le dictionnaire des littératures, cette technique « *redouble la fonction du titre* » et renforce la construction du sens du texte lu.

Dans *La nuit de la lézarde*, et *Je dois tout à ton oubli*, l'épigraphie est placée après la dédicace. Dans *N'zid*, l'épigraphie vient juste avant la dédicace parce que l'auteur marque une forte intimité pour ses dédicataires qu'elle qualifie de « *Ma tribu préférée* » et pour donner de la nouveauté à l'aspect formel de son roman.

Les trois épigraphes de l'auteur portent des références comme la présence :

- du nom de l'auteur ;
- de l'intitulé de l'œuvre dont l'épigraphie est extraite ;
- de quelques termes qui orientent le lecteur.

Ces trois orientations mènent un lecteur doté d'une grande culture ou non à faire le lien entre l'épigraphie, le titre et le texte. Patrick Rebollard (1996) avance :

« Pour un lecteur érudit, il saura faire le lien entre l'épigraphie, le titre et le texte. Pour un autre le lecteur qui ne possède aucune connaissance sur ces auteurs focalisera son attention sur le texte de l'épigraphie pour en faire également le lien ».

Les trois épigraphes sont infiniment suggestives et c'est ce qui les rend éminemment poétiques. Nous relevons dans les épigraphes de *La nuit de la lézarde* et de *N'zid* une part de la poéticité qui se remarque magnifiquement dans la musicalité des vers et de la légèreté du style. Dans *Je dois tout à ton oubli*, nous assistons à une ambivalence de la poéticité: d'une part, douce et paisible. D'autre part, celle qui se manifeste dans la violence de l'expression du verbe.

La nuit de la lézarde porte une épigraphie allographe parce qu'elle est attribuée à un auteur qui n'est pas celui de l'œuvre : René Char³. Il s'agit d'un extrait du poème « *La complainte du lézard amoureux* »⁴ poème obscur, fait sentir un impact surréaliste, c'est ce qui crée des difficultés de sa lecture suite à la concentration des images.

Le terme « *complainte* » a été cité à la page 225 : « *Il lui semble que la solitude des maisons vides s'égrène en complainte de toutes les absences et lui compose une symphonie de bienvenue.* » Ainsi, le personnage de Nour se hâte pour arriver au ksar. Elle ignore le mal qui provient de son cœur et qui l'empêche de respirer régulièrement. Il lui semble que la solitude et le silence ressentis dans les maisons désertes lui font

écouter une complainte de bienvenue. Ce sont des échos de voix venant de loin. Ils voulaient cette âme pour la libérer d'un mal longtemps éprouvé.

Le texte décontextualisé est classique, composé de quatrains à rimes croisées. L'avant-dernière strophe et les deux premiers vers de la dernière, vers pourraient établir un lien entre la citation et le titre du roman, la citation et le contenu du texte.

« L'écho de ce pays est sûr.
J'observe je suis bon prophète ;
Je vois tout de mon petit mur,
Même tituber la chouette.
Qui mieux qu'un lézard amoureux,
Peut dire les secrets terrestres ? »

Le choix de ces vers n'est pas insignifiant, au contraire, ils frappent par leur richesse de signification. De ce fait, Malika Mokeddem tente d'établir un lien avec le titre du roman et de créer un tissage thématique avec le contenu. Nous remarquons la présence de quelques termes qui aiguillent le lecteur comme : l'écho de ce pays, bon prophète, un petit mur, la chouette, un lézard amoureux, les secrets terrestres. Il est à noter que le passage est gouverné par un animal : le lézard; reptile vivant avec l'homme et parcourt les parois des demeures en se faisant sentinelle, voyant tout sans se laisser apercevoir. Le lézard a composé cette complainte parce qu'il ne sait pas chanter comme l'oiseau. Ainsi, il réfléchit et médite sur la vie et ses secrets.

Etant une figure emblématique de la résistance intellectuelle française, René Char évoque explicitement la lueur de la fin de la Seconde Guerre Mondiale : L'écho de ce pays est sûr (v1) à travers un lézard : *J'observe je suis bon prophète* (v2). Le pronom personnel « je » remplace un lézard amoureux de la liberté : *Qui mieux qu'un lézard amoureux* (v5). *Veut dire les secrets terrestres ?* » (v6): il voit et contemple de son petit mur avec délicatesse tous les secrets de la terre « *On pourrait inclure que ses longues heures d'immobilité au soleil sont le symbole d'une extase contemplative* » (Dictionnaire des symboles : 567) même la chouette, ce petit oiseau nocturne qui symbolise la sagesse dans le monde grec et qui ne supporte guère la lumière du soleil et après quelques révérences s'envole.

Je vois tout de mon petit mur (v3)
Même tituber la chouette (v4)

Cette prophétie de la fin de ces horreurs et de cette violence n'est prédite que par ce lézard qui côtoie les hommes et se déplace en toute liberté dans les crevasses des murs, ce qui lui permet de tout voir et de méditer.

A travers une métaphore filée, le poète se compare à un lézard pour dépeindre un monde qui refuse toute haine et toute violence. Il marque une sorte de résistance en écrivant ces vers représentant un chant d'espoir, de liberté et d'amour.

Dans *La nuit de la lézarde*, le texte de l'épigraphe comprend une analogie lexicale ; deux composantes du titre du roman :

- La nuit, faisant allusion à la chouette qui symbolise la mort ;
- La lézarde, féminin de lézard.

L'épigrapheur mène un jeu entre le titre et l'épigraphe. Dans ce cas, on aura certainement des difficultés pour comprendre la thématique rien qu'en lisant le titre et l'épigraphe. Et même si le lecteur fournit un grand effort pour repérer les points de convergence avant de lire le contenu, il ne réussira qu'à dégager que quelques hypothèses. Par exemple, « la nuit » laisse penser qu'un incident impressionnant s'est produit et au cours de laquelle une lézarde -lézard amoureux dans l'épigraphe - amoureuse et exceptionnelle est morte en se sacrifiant pour son amour, et pour sa liberté et la liberté de son pays ou bien ce serait l'écriture qui avance et qui ne s'arrête guère. Ainsi, la thématique s'éclaircira davantage en mettant l'épigraphe et le contenu du texte en relation.

Malika Mokeddem a fait référence à René Char : tous les deux veulent dépeindre un monde privé de liberté, et de paix et dans lequel le poète représenté par le lézard et la lézarde « Nour » en donne une vision très développée. De ce fait, les deux auteurs dévoilent leur congruence sur la même thématique : l'amour de la liberté. Tous deux suggèrent la nature, la liberté, la mort, l'amour, le rôle du poète et la résistance. René Char a manifesté la liberté par différents procédés. Ce sont les émois d'un lézard épris ou ceux d'une lézarde par Malika Mokeddem. Au fil de la narration, l'expression des sentiments donnent relief à la vie. Lorsque Nour a ouvert une lézarde vers le désert, pourtant son amoureux vient du village du côté opposé. Sassi lui dit : « [...] *L'attente est une façon de marcher. Ou de fuir. Je ne sais pas.* » (Mokeddem, 1998 : 202). Nour lui répond : « *L'attente d'un absent peut être une joie, au pire une impatience.* » (ibid., p. 202).

Une autre émotion, la mort, c'est-à-dire le voyage et le nomadisme de Nour et son désamour pour l'immobilité qui ont pu émouvoir le lecteur, délivre la protagoniste Nour d'un malheur : lui faire oublier les angoisses et les affres desquelles elle a souffert, les échos de la violence qui heurte le pays et l'attente inespérée et espérée de la venue d'un amoureux inconnu. Cette rencontre ne s'est réalisée que dans l'imagination : le rêve.

Nour se laisse envahir par cet état de rêve qui serait l'unique solution pour rencontrer celui qu'elle a tant attendu: Cet homme c'est bien Loïc Lemoine, personnage principal dans *N'zid* qui a été son guide et qui la suivait avec attention en pleine mer méditerranéenne.

La liberté ne réside pas uniquement dans le rêve, Char a démontré que la liberté de l'être humain figure aussi dans l'attachement à sa terre. Les vers de « la complainte du lézard amoureux » en témoignent, notamment le vers « Peut dire les secrets terrestres ? » Malika Mokeddem marque son enracinement à sa terre à travers le personnage de Sassi. Sa conviction est marcher pieds nus « *L'aveugle est si léger, et il marche pieds nus.* » (ibid., p. 13).

Nour préfère mourir dans ce désert, dans ce ksar parmi ces maisons qu'elle a tant apprivoisées et parmi lesquelles elle y célèbre sa mort plutôt sa liberté « *Elle s'assied dehors, s'adresse contre le mur, plante les pieds dans la terre puis les bouge pour les y enfoncer davantage.* » (ibid., p. 225).

Comme René Char se bat pour l'indépendance et la liberté des peuples, Malika Mokeddem combat les maux et les drames avec un style particulier. C'est un jardin spécial qu'elle cultive avec son ami Sassi. Ils le façonnent à leur goût. Au fil de la narration, les deux amis prennent conscience du danger qui guette cet héritage. Ils préservent cette parcelle de terre léguée par les ancêtres et dont la valeur est inestimable. Ainsi, ils protègent ce jardin de l'envahissement sablonneux. La narratrice confirme cet enthousiasme :

«Nour fait comme Sassi et continue à mains nues, jusqu'au plan dur de la terre. Nour et Sassi ne comptent pas le temps. Pas même celui passé à cette lutte contre ce sable qui au moindre souffle d'air, crépite de nouveau dans les roseaux, tombe contre la butère de briques, à leurs pieds. Et tout est à recommencer.» (ibid., p. 85).

Le jardin est le symbole de la vie et de l'espoir. Nour et Sassi accomplissent leur mission avec acharnement jusqu'au retour espéré des habitants du ksar. Cette résistance contre la nature et la tyrannie de l'être humain se perpétue avec une autre résistance : l'écriture.

Malika Mokeddem donne libre cours à ses pensées nomades qui se reflètent dans les réflexions que mène le personnage de Nour. A la page 201, Nour murmure à Sassi après le départ des Ksouriens et lui assure que la solitude leur permet de partir vers l'infini, vers la paix.

« - Quand ils ont tous déménagé, je me disais qu'en restant dans la solitude du ksar, nous, nous partions plus loin qu'eux. Qu'ainsi, nous trouverions certainement un peu de paix.

- *Plus loin dans quoi ?*
- *Pas dans, vers.*
- *Quelle langue me parles-tu là ?*
- *Une langue nomade. »*

Selon René Char et Malika Mokeddem l'écriture est une plainte faisant appel à l'union, à la réconciliation, à la paix. Ecrire ne cessera jamais, il y a toujours une continuité, une résistance.

N'zid est porteur d'une épigraphe allographe empruntée à Adonis, un dieu de la mythologie grecque, dont le nom réel : Ali Ahmed Saïd Esber alias, le plus grand écrivain et poète syrien et l'une des figures les plus emblématiques de la littérature contemporaine du monde arabe. Sa renommée lui a valu le prix littéraire allemand Goethe, l'un des plus prestigieux d'Europe. Adonis est une voix rebelle, qui veut être que poète. Adonis est comme ceux qui ont été sublimés par la poésie de Georges Schéhadé, poète et dramaturge à la fois, il est l'une des grandes figures libanaises de la Francophonie. Ses pièces théâtrales sont jouées dans le monde entier. Il est le premier à recevoir le Grand Prix de la Francophonie décerné par l'Académie française en 1986. Respect et admiration c'est ce que doit Adonis à Georges Schéhadé. Avec des révélations fracassantes, Adonis est parmi les plus grands critiques littéraires qui ont rendu hommage à Schéhadé. Il écrit :

*« Poète - tu n'écris ni le monde ni le moi
tu écris l'isthme
entre les deux. »*

Ce deuxième choix de l'épigraphe est un renforcement à la première du point de vue sémantique de la part de Malika Mokeddem par le biais d'Adonis à René Char tout en saluant Georges Schéhadé. Ces vers d'Adonis portent des éléments qui frappent notre attention « *écris, le monde, le moi, l'isthme* », ceci prouve qu'Adonis témoigne que la poésie de Georges Schéhadé est dominée par des thématiques récurrentes : l'enfant, la mère, le pays natal. Nous remarquons que dans le (v1) deux vocables précédés de la conjonction de coordination « ni ». Adonis l'a employée pour en déduire que la principale préoccupation du poète c'est bien la terre natale. Les termes « le monde » et « le moi » sont le miroir du pays d'origine parce qu'étant exilé, le poète est déchiré entre deux mondes, pour cette raison il préfère son entre-deux, ce refuge tant adulé.

En comparant le titre avec l'épigraphe, nous remarquons qu'un lien direct existe entre les deux. Adonis et Schéhadé ont connu un exil involontaire en s'installant dans un pays autre que le leur hormis Malika Mokeddem son exil est volontaire. En revanche, tous les trois vivent dans l'exil de l'imagination et de la création : l'écriture.

Vue ce contraste entre la lumière et les ombres, le personnage de Nora est inapte de vivre dans ce monde. Elle se réfugie dans la mer qui adopte à son égard le comportement protecteur d'une mère, d'une terre. Dans cette étendue maritime, elle erre ça et là célébrant sa liberté. *N'zid*, c'est mourir pour pouvoir renaître et nomadiser dans l'océan de l'écriture. Ce titre en arabe marque la mise en relief de la thématique : le pays natal.

Le récit fourmille de cet énoncé « *N'zid* ». Ainsi la protagoniste Nora erre dans la Méditerranée, égarée, tente de retrouver la mémoire. Le bruit de l'eau sur la coque lui revient dans le solo d'un luth. Ce n'est qu'à la page 30, et pour la première fois, qu'apparaît « *N'zid* », dit par une voix d'homme :

« *Des gammes errantes, appels d'un luth esseulé, hantent sa tête. Soudain une voix d'homme, une voix rauque, étouffée par la rumeur de la mer, demande : - N'zid ?* »
Les roulades du luth reprennent et vibrent dans le bateau. Nora se crispe, prie :
« *- Zid ! Zid ! Zid ! continue ! continue ! continue !* »
Mais le luth s'est tu. Elle balbutie :
« *- N'zid ? C'était qui ?* »

D'une part, Nora recouvre son moi perdu dans cette voix masculine et dans ces sons de musique. D'autre part, elle retrouve son pays dans ses souvenirs d'enfance avec Zana et ses contes algériens. Sa passion, le dessin lui permet de dessiner sa mère, sa patrie.

Malika Mokeddem et Georges Schéhadé renaissent au fur et à mesure qu'ils continuent d'écrire la terre. Tous deux écrivent leur mère, leurs rêves et leurs souvenirs d'enfant et de jeunesse pour dire le pays.

Cet hommage à Georges Schéhadé a eu un impact colossal sur le choix de Malika Mokeddem. Adonis a évoqué une lancinante question celle d'un pays libre et uni, d'un monde de paix qui exclut toute sorte de violence et de haine.

De la forme poétique à la théâtrale, Malika Mokeddem nomadise dans l'Antiquité grecque en puisant dans la pièce tragique d'Euripide, Médée. D'origine grecque, Euripide reçoit une éducation de qualité. Dans la seconde moitié du Vème siècle avant J.Ch. il commence à forger sa carrière théâtrale. Bien que ses œuvres ne soient pas fort accueillies par le public, notamment ses pairs, qui étaient trop attachés au théâtre religieux, il réussit à remporter quatre fois le premier prix du concours tragique. Son impact sur certains dramaturges comme Racine et Corneille est important. Ce grand poète tragique a revisité les mythes dans ses écrits tel que Médée.

La pièce est une composition en vers et se divise en scènes où alternent des dialogues et des poèmes lyriques chantés par le Chœur. Malika Mokeddem s'inspire de la tragédie d'Euripide et réactualise « *le complexe de Médée* » en insérant dans son roman *Je dois tout à ton oubli* deux vers d'une tirade de la pièce traduite en français :

*Je préfère lutter trois fois sous le bouclier,
Plutôt que d'accoucher une seule.*

L'auteur a sans aucun doute puisé cette traduction dans une autre ressource c'est aussi un travail de remémoration signe de sa culture « *L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut indice) un mot de passe d'intellectualité.* » (Genette, 1987:163).

La traduction que nous avons investie appartient à Henri Berguin : Je préférerais lutter trois fois sous un bouclier, que d'accoucher une seule.

Selon la version d'Euripide et la traduction de Henri Berguin, la pièce débute par le prologue rapporté par la nourrice des deux enfants de Médée concernant les événements qui se sont déroulés juste avant l'exil de Médée et de Jason à Corinthe ainsi que la trahison de Jason en épousant la fille de Créon. Médée refuse d'accepter la réalité, se venge de Jason en commettant la pire des horreurs : faire périr le roi et sa fille, elle ira jusqu'à tuer ses deux enfants pour se venger du père.

Euripide peint l'endurance d'une mère démunie de tout en signalant avant la tirade de Médée la didascalie qui suit : (Médée entre en scène, défaite.) Médée prend la parole, suite au chant du chœur formé de quinze femmes de Corinthe qui exprimait sa douleur, et leur découvre qu'elle a perdu le goût de vivre, et qu'elle désire mourir parce que son époux est devenu le pire des hommes, jusqu'à ce qu'elle arrive au passage de Henri Berguin, choisi par l'épigrapheur :

« Ils disent de nous que nous vivons une vie sans danger à la maison tandis qu'ils combattent avec la lance. Piètre raisonnement ! Je préférerais lutter trois fois sous un bouclier que d'accoucher une seule. »⁵

En établissant une comparaison entre les deux traductions, nous obtenons :

La première traduction de Henri Berguin : je préférerais lutter trois fois sous un bouclier que d'accoucher une seule, marque une préférence et un désir (emploi du conditionnel) pour la lutte sous un bouclier précis « un bouclier » que d'enfanter une seule. Et pour une perspective d'allègement, le traducteur évite l'emploi de l'adverbe plutôt et maintient la conjonction que.

La deuxième traduction investie par l'auteur : Je préfère lutter trois fois sous le bouclier plutôt que d'accoucher une seule, suggère l'expression d'une insistance (emploi du présent) sur un acte logique « je préfère lutter trois fois sous le bouclier » (le : désigne un élément générique) par rapport à un autre qui est absurde « plutôt que d'accoucher une seule ».

Dans *Je dois tout à ton oubli*, il existe un lien très fort entre l'épigraphe allographe et le titre. C'est un parallélisme du point de vue sémantique entre :

- « Je dois tout » et « lutter trois fois sous le bouclier »
- « à ton oubli » et « plutôt que d'accoucher une seule »

Cette épigraphe d'Euripide oriente le lecteur qui connaît l'histoire de Médée à essayer de comprendre le titre *Je dois tout à ton oubli* sans la lecture du contenu. De ce fait, l'emploi de «lutter» renvoie au combat que l'épigraphe Euripide a mené - si nous mettant en exergue sa modeste biographie - contre soi-même d'abord en recevant des études brillantes des sciences, puis en réussissant dans son parcours littéraire, ensuite en gagnant le prix du concours tragique, enfin ses œuvres demeurent investies jusqu'à nos jours. Son chef-d'œuvre *Médée* est un exemple de sa gloire. Une autre manière de lutter, c'est le sacrifice par amour de Médée pour son époux, sa patrie qu'elle regrette et les siens. Cette mère qui tue ses deux enfants pour se venger de leur père et pour ne pas le revoir dans eux, préfère vivre une situation autre: affronter un adversaire réel que de donner la vie à un enfant pour ensuite le tuer.

Malika Mokeddem comme Euripide, a dû lutter par ses études en s'appropriant une autre langue pour réaliser ses deux passions la médecine et l'écriture. C'est cet oubli d'une scène de violence qui est à l'origine de tous ces refus: obscurantisme, ignorance, brimade, soumission et même enfantement.

La thématique s'élucidera encore en traitant le contenu et l'épigraphe. Les termes de l'épigraphe «lutter, trois, accoucher» ainsi que des passages du texte nous guideront et nous serviront à étayer notre étude.

Malika Mokeddem s'inspire de cette scène de meurtre de Médée qui lui rappelle une autre qu'elle a vécue et revécue par la protagoniste Selma : «*L'âge de Médée hante Selma. Elle s'est imposée dès que celle du meurtre est venu lui dessiller les yeux lors de cette brusque restauration de sa mémoire.*» (Mokeddem, 2008: 83).

Malika Mokeddem effectue cette comparaison parce que les intentions du meurtre diffèrent. Pour cela, la signification du chiffre trois est nécessaire. Il représente trois personnages du genre féminin: la mère, Zahia et Halima.

- La mère: (prénom non cité), mère de Selma, la cadette de ses sœurs Zahia et Halima.
- Zahia: l'aînée, mariée à Oujda, femme adultère.
- Halima: la benjamine, promise à l'oncle Jason (son prénom n'est pas cité), doublement trahie par sa sœur Zahia et son futur mari l'oncle Jason.

Dans la pièce théâtrale, Médée a promis de faire des cadavres de trois de ses ennemis lorsque Créon la chasse de Corinthe elle et ses enfants.

La personnalité de Médée est éclatée, c'est dire qu'elle est répartie en deux personnages: Zahia et la mère. Malika Mokeddem a versé dans la mère la cruauté de Médée, la meurtrière. En revanche, comme Médée, Zahia est d'une beauté magnifique. Elle a vécu une histoire tragique à cause d'une relation avec l'oncle Jason qui a donné naissance à un fils de l'inceste. Zahia est culpabilisée car elle est une femme adultère; c'est une amoureuse passionnée, mais aussi la victime d'une union impossible avec l'oncle Jason et puis parce qu'on a commencé à lui tuer son enfant progressivement dans son ventre et sous les yeux une fois né. Ainsi, Zahia et la mère sont les victimes de l'ignorance et des us d'une société qui impose des humiliations constantes.

Il est bien clair que le point culminant qui a éveillé notre intérêt et qui constitue la divergence colossale entre les deux personnages: Médée et la mère sont les causes réelles de l'acte du crime. Pour Médée c'est l'orgueil et la jalousie, pour la mère c'est la honte et le déshonneur.

Pour embellir notre analyse, il est inéluctable d'évoquer les points de convergences entre la mère et Médée pour pouvoir caractériser et expliquer les agissements de chacune.

La mère est une infanticide parce qu'elle a tué de sang froid le bébé de sa sœur Zahia, né d'une union incestueuse. Assumer à la mère, seule, cette responsabilité serait une erreur. La décision du meurtre est familiale. La mère est comme toutes les femmes de l'époque vulnérable et victime des traditions et des us de la société, mais aussi de soi-même en devenant une meurtrière. La société ne reconnaît guère un enfant incestueux. Pour cela, cette vengeance et ce sacrifice sont un geste et une conséquence d'une fureur commune pour punir Zahia. La décision est prise. En somme, la famille a peur qu'elle ne soit la raillerie de la tribu, second motif de vengeance. La mère a étouffé un nourrisson et perd l'estime de sa sœur.. Il ne lui reste que l'exil du regret profond et sincère de ce péché. Ce geste a fait d'elle une infanticide et une criminelle à la fois. Suppliques ou prières ne lui rendraient guère l'orgueil perdu. En appliquant la rigueur et l'inflexibilité d'une tradition obscurantiste, la mère croyait préserver les siens par conséquent, retrouver la paix *«qu'est - ce que tu voulais qu'on fasse? On était bien obligés de tout étouffer! »*, affirme-t-elle à Selma. (ibid., p.76).

En vérité, Malika Mokeddem nous étale un nouveau regard sur la patrie à travers le personnage de la mère, cette Médée qui symbolise le pays, continue à se mutiler en mettant à l'écart ses enfants, en particulier, la femme. L'auteur veut une liberté sans trop de contraintes et d'obligations, une liberté permettant à l'individu de penser, de s'exprimer et d'agir. Ceci ne se réaliserait qu'avec le bannissement de l'obscurantisme et le développement de l'esprit critique.

En parallèle, victime d'un amour et de l'ambition d'un homme, Jason «*Jason trahit ses enfants et ma maîtresse et entre dans une couche royale ; il épouse la fille de Créon* », dira la nourrice au gouverneur des enfants de Médée. Médée sacrifie par amour pour son époux ses deux enfants. Elle s'adresse au Roi Créon lorsqu'il a voulu la bannir de Corinthe: «*Pitié pour eux! Toi aussi tu as des enfants, tu es père, il est naturel que tu sois bienveillant. Car ce n'est pas de moi que je m'inquiète, ni de mon exil, mais je pleure sur eux et sur leur infortune.*»

Ceci prouve que Médée a l'intention de rompre toute union avec l'homme qui l'a trahie en commettant le pire des actes, l'infanticide. Dans *Je dois tout à ton oubli*, la narratrice confirme ces propos: «*Médée ne se reconnaît aucune limite pas même les obligations d'une mère.*» (Mokeddem, 2008 : 84). Médée savoure ce crime, c'est un geste de punir Jason et de se punir. La jalousie est le levain de sa fureur. Elle se place au-delà de tout pour ne pas être la risée de la société; elle qui habite une terre étrangère, infortunée et chassée honteusement de Corinthe. De ce fait, elle n'a trouvé une terre, une patrie qu'en se réfugiant chez le Roi Egée.

Avec un esprit révolutionnaire, Euripide apporte de nouvelles techniques à la tragédie. Le héros ne se heurte guère aux dieux mais à l'amour. Dans notre cas, Médée dépasse toutes les limites pour obtenir ses droits en tant que femme victime de son époux. Elle est même allée au-delà de toutes les valeurs pour vivre dans la paix. Euripide ouvre un champ de réflexions sur les droits de la femme à la vie et au bonheur. Il nous montre aussi que l'être humain est né pour être libre et doit appartenir à une terre parce qu'il a le droit d'avoir une patrie. Ainsi donc, l'écriture est le moyen le plus adéquat qui a permis à Malika Mokeddem et à Euripide de mener un combat contre les maux et la tyrannie de l'être humain.

L'analyse de l'épigraphe nous a permis de mieux appréhender le contenu de notre corpus. Trois illustres signatures réunies par l'écrivain qui a voulu orner les différents romans tantôt en nous renvoyant à l'Antiquité avec Euripide tantôt à l'époque contemporaine avec René Char et Adonis. Certes, ces auteurs n'ont pas réellement vécu dans les mêmes circonstances, mais ils ont la même passion pour la poésie, l'amour et la liberté.

Notes

1 Cohen, J; 1995. *Théorie de la poéticité*, Paris: José Corti.

2 Nous soulignons que Fabrice Parisot utilise le néologisme d'«antégraphie» pour désigner la citation antéposée placée aux «avant-garde» du récit.

3 « Homme qui ne s'est jamais renié, qui n'a jamais renié ce qu'il avait fait. Il est resté fidèle à une première inspiration qui était rebelle de sarévolté. Cette révolte est devenue un combat. Ce combat est devenu une réflexion ». Romain Lancray Javal, professeur en Lettres; *Dire René Char : Redonnez-leur... René Char : Quelles préoccupations pédagogiques?* Paris, mars 2008, p. 21.

4 « Complainte du lézard amoureux», in « Sieste blanche », Les Martiniaux. Œuvres Complètes, Paris, Gallimard, Coll « La bibliothèque de la pléiade », 1983, p. 294. Char a noté le lieu et la date d'écriture du texte: *Organ*, août 1947.

5 Nous soulignons que les illustrations pour Médée sont prises de la pièce théâtrale *Médée* traduite par Henri Berguin.

Bibliographie

Chevalier, J. Geerbrant, A. 1982. *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Paris: Ed. Robert Laffont. S;A; et Ed. Jupiter.

Depaulis, A. 2008. *Le complexe de Médée*. Paris: Deboeck.

Genette, G. 1987. *Seuils*. Paris: Seuil.

Larousse. 1985. *Dictionnaire des Littératures. Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*.

Mokeddem, M. 1998. *La nuit de la lézarde*. Paris: Grasset.

Mokeddem. M. 2001. *N'zid*. Paris : Seuil.

Mokeddem. M. 2008. *Je dois tout à ton oubli*. Paris: Grasset.

Rebollard, P. 1996. « *En lisant les épigraphes de Claude Simon*». Article paru dans: *Etudes françaises* Revue de la section de littérature française, n° 3. Tokyo Université Wessada. p.143-164.

Le parcours d'une femme maghrébine dans *L'interdite* de Malika Mokkedem et *La Retournée* de Fewzia Zouari



Yasmina Djafri

Doctorante, Université de Mostaganem, Algérie

y_djafri@yahoo.fr

Résumé : La littérature maghrébine d'expression française a réussi à gagner une multitude de combats, notamment celui de la condition féminine. Il va sans dire que beaucoup de femmes ont réussi à se comprendre à travers les prouesses romanesques d'une protagoniste courageuse ou d'un personnage atypique. D'un autre côté, la vie d'une femme maghrébine est censée être en accord avec la religion, la culture et bien entendu les coutumes dictées par la société mère. La vie d'une femme maghrébine diffère-t-elle d'un pays à un autre? Voilà une des questions principales de cet article où les parcours de vie des protagonistes sont analysés et comparés de près dans *L'Interdite* (1993) par l'algérienne Malika Mokkedem et *La Retournée* (2002) par la tunisienne Fewzia Zouari.

Mots-clés : parcours, littérature maghrébine, femme maghrébine, écriture féminine

رحلة امرأة مغربية في رواية «المحضور» لمليكة مقدم رواية «الراجعة» لفوزية الزواري

المخلص: لقد مر الأدب المغربي الناطق على لسان اللغة الفرنسية بالعديد من الصعوبات و المعارك بما في ذلك قضية المرأة. فمن نافذة القول أن الكثير من النساء قد تمكن من فهم أنفسهن من خلال المآثر الروائية لبطلنة شجاعة أو شخصية خارقة للعادة. من ناحية أخرى لا بد لحياة للمرأة المغربية أن تتنجم مع دينها و ثقافتها مجتمعا وبالأخص عاداته وتقاليده. هل تختلف حياة المرأة المغربية من بلد إلى آخر؟ سؤال من الأسئلة الرئيسية لهذا البحث أين تمت مقارنة مسار حياة الشخصيتين الرئيسيتين (2002) للتونسية فوزية زواري. *La Retournée* للجزائرية مليكة مقدم و *L'Interdite* (في 1993)

الكلمات المفتاحية: أدب مغربي- المرأة المغربية - الكتابة النسوية - مسار حياة

The journey of a Maghrebian woman in Malika Mokkedem's novel *The Prohibited* and Fewzia Zouari's *The Returned*

Abstract: Maghrebian literature of French expression has succeeded to win many struggles, notably that of the feminine issue. It goes without saying that many women could identify themselves thanks to the daring depiction of a courageous protagonist or an atypical character. On another hand, one should not forget that the Maghrebi woman is supposed to respect the religion, the culture and mainly the traditions and customs of her society. Is the Maghrebian woman leading a different life from one country to another? Is one among the main questions of this article where the life paths of the female protagonists are analysed and compared in *L'Interdite* (1993) by the Algerian Malika Mokkedem and *La Retournée* (2002) by the Tunisian Fewzia Zouari.

Keywords: life path, Maghrebian literature, Maghrebian woman, feminine writing

Introduction

Cette réflexion se présente sous forme d'une étude comparative entre deux romans maghrébins féminins d'expression française. Les romans en question sont *l'Interdite* (1993) de l'algérienne Malika Mokkedem et *La Retournée* (2002) de la tunisienne Fewzia Zouari. La thématique principale de ces deux romans tourne autour de deux femmes exceptionnelles qui ont fui leurs pays pour s'installer, se réaliser, et mieux s'épanouir en France. Elles ne retourneront à leur village natal qu'après l'annonce de la perte d'un être cher. Sultana de Mokkedem revient à *Ain Nekhla* après la mort de son ami de toujours Yacine, et Rym de Zouari arbore douloureusement *Ebba* après la mort de sa mère Aziza.

Après avoir lu ces deux romans de différentes origines et écrits pratiquement à une décennie d'intervalle, nous avons décelé de flagrantes ressemblances entre le parcours des deux protagonistes, femmes inmanquablement ; Sultana et Rym. Dans ces deux histoires, la quête du personnage principal est celle d'une femme outrée, incomprise et violemment malmenée jusqu'à l'exil. Sultana et Rym ont refusé le sentiment d'enfermement imposé par leurs sociétés respectives et ont fait le choix de tracer leur propre chemin. Au lieu d'abdiquer et ressembler aux autres femmes de leur société, où la frustration s'est déguisée sous un conformisme inquiétant, les deux protagonistes ont fait de la rébellion leur principe de conduite.

Il va sans dire que le fait d'appartenir à deux cultures voisines et pratiquement semblables nous a poussée à soulever un certain nombre de questionnements relatifs aux similitudes décelées. Aussi, nous avons été nourrie par la curiosité d'aller au delà des frontières qui régissent les lois de l'écriture au sein d'une communauté dite. Par conséquent, notre préoccupation majeure ne s'arrête pas à étudier l'œuvre d'une M. Mokkedem meurtrie par les déboires des années 90, période appelée décennie noire où tous les algériens et plus particulièrement les femmes souffraient d'une injustice effroyable, et non pas celle d'une F. Zouari qui s'est réalisée en France loin des tumultes d'une Tunisie libérale, à l'époque, mais quoique récalcitrante au changement que pouvait engendrer le cri d'une femme ordinaire déchue par l'injustice sociale. Bien au contraire et nettement plus simpliste qu'examiner une écriture d'urgence inspirée par des bouleversements sociaux, nous aspirons à démontrer que le parcours d'une femme est le même et qu'il est capable de transcender toute sorte de frontière confondue.

Bien que les deux auteurs vivent en France et ont réussi à jouir d'une stabilité qui leur a permis de mieux se sentir et par conséquent mieux s'investir dans le monde de l'écriture, cela n'explique en aucun cas la multitude de convergences entre les deux histoires et plus particulièrement entre le parcours de vie des deux protagonistes, notamment leurs comportements vis-à-vis des leurs et la manière dont ces derniers les

perçoivent. Est-ce simple coïncidence que les deux romans se ressemblent ? Peut-on considérer l'*Interdite* comme texte d'inspiration pour *La Retournée* de Zouari du fait que la chronologie le favorise ? ou bien est-ce le fait de vivre les mêmes contraintes qui a fait que les deux parcours sont quasiment identiques ?

Nous assumons d'emblée que l'écriture par une femme est toujours liée à une quête (Belkheir, 2012). Quête d'amour, quête d'identité ou quête de reconnaissance tout simplement est ce qui semble caractériser les deux romans. Dans l'*Interdite* le projet autobiographique est d'ores et déjà énoncé par la parenté onomastique entre Sultana, le personnage fictif, et Malika, l'auteur, tous les deux renvoyant à *reine* en arabe, et d'autres éléments nettement plus marquants, notamment les propos de l'auteur même à maintes occasions :

« L'interdite, c'est la femme que je suis qui fait irruption, aux prises avec son histoire, quand je dis son histoire, c'est -à- dire l'histoire l'Algérie, et puis ma propre histoire que j'essaie de dompter qui écrit et qui dit « je », même si elle la camoufle derrière Sultana , et derrière tous ses personnages » (Boucheffa, 200 : 29).

Par ailleurs, *La Retournée* de Zouari n'offre aucun lien de ce genre et peu d'éléments personnels, qui pourraient éventuellement faire projeter l'auteur dans la protagoniste. Ainsi, se faisant peu généreuse quant aux détails de sa propre vie, Zouari se contente de nous faire partager l'histoire de Rym- gazelle blanche- et seulement Rym. En somme, c'est en considérant ces deux romans comme des récits d'une quête d'un objet par un sujet que nous voulons comprendre et investiguer de près les parcours de Sultana et Rym.

Notre réflexion progressera comme suit : dans un premier temps, nous expliquerons le pourquoi du choix assez pertinent des titres des romans de notre corpus. Dans un second temps, nous démontrerons l'amour viscéral que vouent les protagonistes, exilées toutes les deux, à leurs lieux originels, *Ain Nekhla* pour Sultana et *Ebba* pour Rym. Aussi, nous démontrerons que défier les hommes n'a pas empêché ces femmes rebelles de retrouver l'amour dans leurs villes natales. Un Vincent venu se ressourcer à *Ain Nekhla* et un Moncef se nourrissant des vestiges de *Tuburbus* semblent combler les protagonistes dans leur quête de l'amour tant recherché. Enfin, nous démontrerons comment ces deux femmes, longtemps méprisées par les leurs, seront considérées comme source d'inspiration pour les autres femmes du village afin de contrer les hommes dans leurs pratiques vicieuses, injustes, et misogynes. Sultana s'associe à ses compatriotes villageoises afin de stopper Bakkar, le maire intégriste de *Ain Nekhla*, et Rym s'allie aux femmes de son entourage, voisines et cousines, pour arrêter le massacre prédit à *Sidi Missouni*, le mausolée d'*Ebba*. Ainsi, nous avons fait le choix délibéré de traiter quelques aspects de ressemblance que nous trouvons étonnements récurrents et représentatifs dans les deux romans.

1. Le choix du titre

Étant un élément paratextuel de première importance (Genette, 1987 : 301), le choix du titre s'impose en force dans les deux romans. Les deux titres sont des adjectifs nominalisés au féminin, pratique peu courante sauf pour mettre en exergue le personnage principal comme sujet ultime du roman. Au lieu de se contenter de l'interdit comme titre, référant à tout ce qui ne devrait pas se faire et à tout ce qui est contesté par les lois de conduite aussi bien morales que disciplinaires, Mokkedem se veut choquante et provocatrice en décidant d'appeler son roman *l'Interdite*. Ce titre, donc, se présente comme néologisme qui transgresse l'usage admis du masculin 'interdit' et par conséquent attire l'attention sur celle qu'on a délibérément exclue et éloignée de tous,

« *Je venais de renaître et j'éprouvais, tout à coup, une si grande faim de vivre... Peu à peu, les menaces et les interdits de l'Algérie me sont devenus une telle épouvante. Alors j'ai tout fui. Une fuite irraisonnée lorsque j'ai senti poindre d'autres cauchemars.* » (Mokkedem, 1993 : 47).

De son côté, Yvette Bénayoun-Szmidt, selon Benamara (2010), propose une lecture assez judicieuse du titre de *l'Interdite* :

[Le titre peut être lu comme] *un nouveau concept, un marquage de la condition féminine, qui relève plus de l'être, d'où la tentation de le considérer comme un support idéologique visant à guider le lecteur dans son interprétation ou son décodage du texte qui suit. Celui-ci découvre que, dans son village natal, désormais aux mains des intégristes, une femme évoluée, moderne, instruite, et de surcroît médecin, comme Sultana "est interdite" de séjour, "interdite" d'amour, "interdite" de compassion et "interdite" de profession.* (p.150)

Comme dans *l'Interdite*, le titre de *La Retournée* évoque, dans un premier temps, le retour de Rym après un long séjour de tourments et d'absence. Dès les premiers instants de son arrivée à *Ebba*, Rym décrit le regard des siens :

« *Ils m'observent et, comme il y a quinze ans, je n'ose pas les fixer. Que se passe-t-il ? Tant d'années de liberté de l'autre côté de la Méditerranée ne m'ont pas appris à regarder les miens droit dans les yeux ? Pourquoi serais-je partie, si ce n'est pour arracher mon ombre de la leur, me défaire du poids de leurs préceptes et de l'emprise de leurs vestes ?* » (Zouari, 2002 : 17).

Mais la valeur connotative du titre se veut plus présente par ce désir de présenter le personnage principal comme une *renégate* qui a abandonné les siens par dépit et sens du mépris, « *Puis j'ai oublié Zina. Pour les études, l'amour, les voyages. Mon exil m'avait rendu étrangère au destin des miens.* » (Ibid, 25)

Plus loin, c'est l'auteur qui nous convie à lui donner la signification de celle qui s'est retournée contre les siens, « *Le qualificatif de « retournée », dont on n'osait pas encore me traiter publiquement, me va désormais comme un gant. Traîtresse et renégate, je suis à la fois.* (Ibid., 175-6)

Le choix du titre de *La Retournée* pourrait apparaître plus conciliant que celui de *l'Interdite* de par le plus large éventail d'interprétations positives qu'il pourrait offrir. Nous aurions pu y déceler une pointe d'espoir dans l'éventuel retour de la protagoniste chez elle, notamment celui de Rym à *Ebba* afin de rattraper les années perdues, mais vite nous sommes rattrapée par le même sens d'amertume de Sultana dans *l'Interdite*. Nous présumons donc que les deux titres se rejoignent dans leur désir de brusquer les lecteurs et leur faire prendre conscience du sérieux de la situation, même à une dizaine d'années d'écart.

2. Le retour d'une Exilée

L'expérience de l'exil, ce sentiment de non-appartenance a fait de plusieurs écrivains des artistes à part. De par leur arrachement au pays d'origine, voulu ou bien imposé, et de par leur adaptation à la nouvelle vie souvent vécue à l'extrême, ces écrivains tentent souvent de sublimer leurs lecteurs par une écriture hybride imprégnée d'un vécu unique.

Être exilée et femme qui plus est ne fait qu'accroître la complexité du périple de ces femmes écrivains et par ricochet celui de leurs personnages féminins, car, à la différence d'un homme dans l'exil qui est souvent à la recherche d'un « avoir », la femme exilée est en quête d'un « être », elle aspire tout simplement à se construire (Fenniche-Fakhfakh (b), 2010: 96). Sultana et Rym ont fait ce choix difficile de tourner la page et de quitter leur village d'origine afin de se laisser choir dans une France libératrice, et mieux, réparatrice de ces maux tant cachés au fond de soi,

« *L'exil féminin se trouve être souvent l'expérience suprême d'une vie, la mise à l'épreuve d'une exigence de sincérité, l'arrachement de soi, la recherche d'un juste positionnement vis à vis de l'autre.* » (Zouari, 1996 :46).

Néanmoins et aussi imprévisible que cela pourrait apparaître, ces personnages laissent montrer une affection particulière à leur village de prédilection. Dès l'entrée au village et malgré l'état de transe dans lequel Sultana et Rym se trouvent de par leurs douleurs, elles s'extasient à la vue de paysages familiers et voient en *Ain Nekhla* et *Ebba* une satisfaction, un soulagement, mieux encore une délivrance.

Sultana nous confie : « *J'éprouve un soulagement quand j'aperçois, au loin, les premières maisons de Ain Nekhla.* » (p. 17) De son côté, Rym s'obstine à fermer les yeux afin de retrouver les images de son village d'antan, celles qu'elle a précieusement gardé en mémoire pour préserver leur beauté,

« *Non, pas encore. Je m'accorde un petit moment de conscience aigue, comme dans ces secondes qui précèdent les anesthésiés. On ne s'endort pas après avoir glissé sous ses paupières un concentré de vie....je ferme encore les yeux. Sur le dernier souvenir que j'ai gardé de mon village, enfoui sous ma vie parisienne et resté intact comme hiéroglyphes sous le sable. Je veux me donner le temps de parcourir la carte d'Ebba, devenue probablement obsolète, et de la dessiner rue par rue, quartier quartier, échoppe après échoppe.* » (p.14).

Comme Rym, Sultana ne réalise pas qu'après ses quinze années d'absence, elle a finalement franchi les portes de Ain Nekhla,

« *Je mets un moment à me rendre compte que la voiture vient de s'immobiliser. Les salves de mots ont eu raison des dernières vibrations de l'émotion. Après quinze années d'absence et une nostalgie lancinante, je suis entrée dans Ain Nekhla sans m'en apercevoir.* » (p. 19).

C'est donc sur cet attachement à leur village natal que vient naître une multitude d'instances décrivant la symbolique du retour chez soi et de tout ce que le retour pourrait déterrer. Dans son amertume extrême, Sultana veut garder l'image du Ksar (10) intacte ; cette image de chez elle qu'elle n'a su retrouver ailleurs. D'ailleurs, pour Sultana, « *Il n'est de refuge précaire dès que l'on est parti une première fois. Ailleurs ne peut être un remède.* » (p. 82).

Pour Rym, la rencontre avec son village n'est que plus violente. *Ebba* s'approprie le pouvoir de marcher et s'anime en avançant vers elle avec enthousiasme pour l'accueillir, « *.....le village est déjà là. Il est venu vers moi trop rapidement. Il a marché sur les terres de blé et asséché les puits. Il a avancé dans l'anarchie des Pavillons...Il a mordu sur les maraîchers, les petits chemins...* (p.15) La scène est d'une telle présence que Rym se sent submerger par une rare *sensation de nudité* (p.14) ; preuve d'un contact charnel avec ce village qu'elle a détesté tant.

En sommes, Sultana et Rym aspirent à se libérer des chaînes de leur passé en cherchant un ailleurs meilleur, mais elles ne réussissent à se construire que partiellement. Toutes les deux expérimentent un retour en clash avec leur lieu d'origine, preuve qu'une partie d'elles est toujours à Ain Nekhla et *Ebba*, enfouis sous les profondeurs d'une douleur viscérale.

3. À la recherche de l'amour

Nous avançons que l'amour ne peut trouver refuge dans un espace où les injustices innombrables générées par les lois familiales et sociales privent les gens de leurs droits les plus élémentaires et se hissent comme des obstacles infranchissables. C'est donc en se rebellant contre les statuts sociaux attribués et à l'homme et à la femme que nos deux protagonistes, Sultana et Rym, ont usé de plusieurs scénarios afin de corriger l'image de l'amour et le chercher ailleurs.

En fait, dès leur jeune âge, les protagonistes se montrent meurtries par des propos injurieux et misogynes de la part des hommes de leur entourage. Sultana nous confirme cette image parce qu'elle entend dès son entrée à *Ain Nekhla*, nous citons,

« Je sursaute « Putain ! » Plus que l'image navrante de la rue, plus que la vue du désert, ce mot plante en moi l'Algérie comme un couteau. Putain ! Combien de fois lors de mon adolescence, encore vierge et déjà blessée, n'ai-je pas reçu ce mot vomi sur mon innocence. Putain ! Mot parjure, longtemps je n'ai pu l'écrire qu'en majuscules, comme s'il était la seule destine, la seule divinité, échues au rebut féminin. » (p.16).

Sultana est traumatisée par les hommes de son village jusqu'à se sentir violée dans son âme la plus profonde. En fait, ce sont ces hommes qu'ils lui ont fait fuir *Ain Nekhla* mais ce sont eux aussi qui lui ont permis de revenir plus forte, capable de les défier et de les narguer dans leur amour propre,

« Pénible est, ici, un euphémisme. Cependant, poussée à l'extrême, même le tragique verse dans la caricature, le burlesque, le grotesque. Mais qu'ils plantent donc leur regard jusqu'à la garde, qu'ils zyeuent comme dit si bien Dalila, qu'ils condamnent, vocifèrent ou insultent, ils ne pourront jamais atteindre que le vide en moi. » (p.103).

Dans *La Retournée*, Rym accuse explicitement les hommes d'*Ebba* de l'avoir détruite en l'empêchant d'éclore jusqu'à la faire fuir pendant quinze ans. Quand elle arbore sa maison pour assister aux funérailles de sa mère, elle nous confirme une fois de plus ses impressions qui remontent à la surface à la vue des hommes,

Les hommes convergent à ma rencontre. Je ne vois plus qu'eux. Ils emplissent mon champ de vision. Tout d'un coup, j'ai la réponse. Je sais ce qui m'a fait fuir mon pays : c'est cette masse masculine compacte et déterminée, barrant l'horizon ! » (p.21).

A l'instar de Sultana et rongée par la douleur de la perte de sa mère, Rym occulte le pouvoir des hommes dans le cimetière où sa mère est enterrée en transgressant les lois de l'Islam qui interdisent la présence de la femme, nous citons,

« *Ses mots [l'oncle Slimane], toutefois, n'ont aucun pouvoir sur madétermination. Je veux étreindre le corps de ma mère avant qu'il ne soit mis en terre. Je fonce sur les hommes, oublieuse de la réprobation, du scandale. Ils me repoussent. Je me cramponne à leurs vêtements et leur mord les mains. Je leur donne des coups de pied si violents qu'ils reculent. Je réussis à me dégager et, d'une enjambée, j'atteins la sépulture.* » (p.26).

Ainsi, il est intéressant de noter que le retour forcené de Sultana et Rym leur a permis d'aborder les hommes avec plus d'assurance et de confiance en soi. A plusieurs instances, Sultana décrit ses consultations avec les malades hommes et nous montre comment elle a pu prendre le dessus permettant ainsi un bouleversement des stéréotypes sociaux et une meilleure considération de la femme (p.124-28.). De son côté Rym fait de Toufik, son beau-frère, une cible à atteindre. Dans sa détermination à rendre justice à sa sœur Noura et sa tante Zina dans leur part d'héritage, Rym n'est que plus stimulée, « *Le combat me grise et me donne l'impression de prendre ma revanche. Je guerroye comme si j'étais née pour cela. Je ne fuis plus les regards et les désapprobations.* » (p.175).

Par conséquent, il aura fallu quinze années d'éloignement à Sultana et Rym pour redresser leurs images et ouvrir leur cœur à l'amour. Après ce long travail sur soi, les protagonistes se trouvent face à l'amour d'un homme qu'elles rencontrent par pur hasard.

Sultana rencontre Vincent, un français greffé du rein d'une algérienne et venu en Algérie afin de se familiariser avec le monde de celle qui l'a sauvé. Sultana a fait le choix de s'afficher ouvertement avec lui et par conséquent elle viole tous les tabous, qui ont détruit sa mère jadis. Plus encore, elle trouve dans cet homme un refuge contre les siens. Vite elle se laisse partager ses malheurs. Après que Vincent l'a invitée à voyager en bateau, Sultana se sent comme délivrée :

J'ai pleuré hier soir, C'est la première pensée qui me vient, dès que j'ouvre les yeux. Elle me gorge de bonheur. Comment, pourquoi, tout à coup un hoquet hasardeux a-t-il trouvé une retenue de larmes ? Dans quelle contrée perdue ? Délivrée, j'ai sombré dans le sommeil. Sans me rendre compte de rien. Je n'ai même pas rêvé de Yacine. » (p.159).

Le parcours de Rym n'est que plus intéressant. Moncef, fils de Messouada, ancienne servante de Rym, est la résurrection de l'amour dans ce village dépourvu d'âme et d'émotion. Elle le décrit avec une admiration particulière :

« *Les pas de Moncef sont décidés et son regard caresse tout objet qu'il croise. Il est présent en étant ailleurs, dans le passé certainement. Un homme d'un autre temps*

bien que d'allure moderne. Je l'observe. Il a le corps fier et bien bâti des Arabes, les yeux sombres d'un Africain, les cheveux bouclés des Berbères et le teint laiteux des Italiens. Je me surprends à penser qu'il est peut être la réincarnation d'un sénateur romain ou d'un guerrier barbare. » (p. 131).

Elle trouve en l'archéologue en lui une personne d'une sensibilité rare. Son amour pour les pierres de Tuburbus fait de lui une personne à part, un homme tant différent des autres hommes qu'elle a détesté autrefois,

*« Moncef est le contraire de ces séducteurs superficiels, avides de gains faciles, **Basnassa (11)** devant l'Eternel. Il a du silence dans le regard et de la bonté à la commissure des lèvres. Que ses gestes soient parfois maladroits et son parler franc me choque si peu. S'être souvent penché sur l'histoire lui a fait prendre la distance qui manque aux autres et l'a rendu moins fanfaron.* » (p.147).

Ainsi, en retournant à leur village, Sultana et Rym ont réussi à redresser l'image de la femme en se montrant capable de résoudre des problèmes considérés autrefois du ressort des hommes seulement. Aussi, elles ont réussi à faire un travail extraordinaire sur elles-mêmes et ce en corrigeant les à priori qu'elles ont traînées toute leur vie sur les hommes d'une manière générale et sur l'amour d'une manière particulière. Sultana et Rym ont trouvé dans leur amour pour Vincent et Moncef une résurrection, une renaissance.

4. La femme source

Dans le même sillage de nos suppositions sur le sort de toute personne qui retourne après une longue période d'absence, nous avançons que l'image meurtrie de Sultana et Rym lors de leur fuite a considérablement changé une fois qu'elles ont osé affronter les leurs. Mieux encore, elles ont réussi à épater les femmes de leur entourage par l'audace de leur propos et leur franc-parler. Ces mêmes femmes se sont vues à travers Sultana et Rym et ont puisé en elles leur source de force et d'inspiration.

En manifestant une haine particulière contre Sultana, Bakkar, le maire de *Ain Nekhla*, un extrémiste misogyne, s'est mis à dos toutes les femmes du village. Celles-ci se sont donné le mot pour défendre Sultana et se défendre elles-mêmes de l'injustice effroyable qu'elles récoltent du maire et de ses sbires et clament :

*« Il faut qu'on parle, qu'on parle, qu'on se donne un peu de solidarité. Il faut qu'ils sachent qu'on ne se laissera plus faire. Que nous sommes même prête à reprendre les armes, s'il le faut ! Ma fille, **une main seule ne peut applaudir.*** » (p.167)

Ainsi, après avoir résisté et réussi à *persévérer dans l'ombre des hommes* pendant des décennies (p.131), les femmes de *Ain Nekhla* se sont enfin réveillées grâce au courage d'une seule et unique femme : Sultana. En effet, c'est comme si elles n'attendaient que l'arrivée de Sultana pour reprendre le flambeau, jadis contre le colonisateur mais aujourd'hui contre les hommes de leur propre village. Sultana réalise soudainement que ces femmes qui se sont longtemps cachées sous un *mutisme plein de fureur* (p.167) avaient bel et bien préparé leur mouvement :

« *Peu à peu, je prends conscience qu'il n'y a là aucune improvisation : je suis en train d'assister à une réunion prévue et préparée. Ma présence dans le village n'a donc fait que précipiter ce qui couvait déjà.* » (p.170).

En voyant les femmes se donner du courage mutuellement et dans leur souhait de former un seul bloc contre les hommes, Sultana est prise d'un sentiment contradictoire. Elle n'arrive pas à s'associer à leur esprit bien qu'elle partage leur cause et en même temps elle est fière d'avoir suscité leur admiration de part sa ténacité :

« *Elles m'observent avec la même hébétude. Moi, de nouveau si seule...Je ris et les inquiète. Les interrogations de leurs yeux ne se disent pas. Cependant, je sais, je sens, leur réel désir de me « racheter », de me lier à elles. Je n'y suis pas insensible.* » (p.174).

C'est donc sur ces sentiments mitigés qu'elle s'est réconciliée avec les femmes de son espèce et leur a même pardonné leur complicité forcée d'autrefois avec les hommes. Elle quitte donc *Ain Nekhla* déchirée du fait qu'il reste beaucoup à faire afin de réparer les sévices des hommes durant des décennies, et en même temps tranquille car elle a réussi à laisser derrière elle une relève de pointe sur laquelle elle peut désormais compter. Dans ses dernières paroles, elle dit : « *Khaled [l'infirmier], je repars demain. Dis aux femmes que même loin, je suis avec elles.* » (p. 181).

Dans *La Retournée* de Zouari, l'admiration des femmes pour le courage de Rym se veut au début réservée et ne semble toucher que Zina, la vieille tante victime, et Baya, la sœur de Moncef, pour enfin se propulser en une audace incroyable. En fait, dans sa détermination à rendre justice à sa sœur Noura et à sa tante Zina, Rym a fait de l'héritage sa cause ultime ; attitude qui a non seulement convaincu les femmes du village de la force de leur muse mais aussi les a secouées dans leur mentalités habituées à accepter l'injustice. Dès les premières démarches pour l'obtention d'un procès susceptible de mettre la main sur la part de chacune des membres des Ben Amor (12), Rym suscite l'intérêt de toutes celles qui ont été victimes de machinations les privant de leurs droits jusqu'à recevoir tous les jours de multiples délégations de paysannes venues chercher conseil auprès d'elle.

Rym reçoit, écoute, conseille, et panse jusqu'à la menace. Mais au lieu de se sentir effrayée de ce qui pourrait lui arriver à la suite de ses agissements, Rym choisit de

monter au front (p.173) et défend ses compatriotes avec encore plus d'engouement (p.181-183).

Rym est l'héroïne d'un village entier. Elle est sujet de discussion sur toutes les langues, que ce soit le scandale, la médisance, la jalousie, ou l'admiration, elle est présente dans toutes les maisons et dans tous les esprits, elle est partout. Moncef va jusqu'à la surnommer *Présence* (p.212). Par conséquent, de par sa forte présence à *Ebba*, la cause de Rym prend une autre ampleur et choisit de défendre les vestiges de Tuburbus, si chers à son bien aimé. Elle use de la ruse féminine pour attirer l'attention des habitants sur le danger qui sévit sur le sort du mausolée de Sidi Missouni, du fait de son rapprochement du site archéologique. En fait, Rym est consciente qu'elle ne peut persuader les villageois de s'opposer aux autorités dans leur décision de construire une route traversant le site sauf si elle arrive à les convaincre que le gardien spirituel du village est en danger. À l'opposé de Moncef, Rym est consciente des connaissances historiques et culturelles assez limitées des villageois et sait pertinemment que seul un bouleversement dans leurs pratiques ancestrales est capable de les secouer.

A partir du moment où Rym a pu cerner la faiblesse des villageois et leur sensibilité vis-à-vis de Sidi Missouni, elle a incontestablement réussi à booster le désarroi des femmes en les poussant à empêcher le massacre prédit au mausolée, « *Les femmes se précipitent hors du mausolée et se joignent aux hommes. Comme un seul corps, tous se mettent en travers de l'engin.* » (p.302). Pour la première fois, Rym n'est pas au centre de l'affront, elle n'est pas source de scandale. Bien au contraire elle se contente d'observer de loin ce qu'elle a superbement réussi à déterrer des âmes de ses compatriotes. Nassima, une courageuse villageoise, ose se dresser devant Toufik afin de le dissuader de son geste abjecte, (p.304) et après une conversation houleuse avec le responsable du drame, elle le brusque jusqu'à le déstabiliser et lui faire renoncer son acte. Rym (en tant que narratrice) nous confie fièrement,

« *Si mon village s'était avisé de laisser parler les femmes, on aurait pu consigner depuis des siècles, non seulement de la belle prose mais des propos aussi sages que ceux des prophètes.* » (p. 305).

Rym est enfin sereine car, comme Sultana, elle réalise la force des femmes du village qui a fait surface pour ne plus se taire,

« *Les femmes rajustent leurs voiles. Elles chuchotent maintenant entre elles, puis les mots deviennent perceptibles, la passion manifeste. Qu'importe la réaction du combattant ou sa colère ! Seul le sort du saint justifie leur présence à cet instant. Seule compte sa bénédiction. Les hommes politiques passent, demeure la mémoire des anciens, résistance comme les roches de l'oued qu'aucune crue n'emportera. Baya ne parle pas, debout derrière Nassima, comme son ombre. Personne ne s'occupe plus de moi, comme si je n'étais en rien responsable de ce qui se passe.* » (p. 308).

De son côté, tante Zina prend son courage à deux mains et ose affronter son grand frère Slimane afin qu'il lui remette le testament dissimulé et qui stipule sa part de l'héritage (p.316). Finalement, grâce à Rym, toutes les femmes du village y compris Zina ont eu gain de cause.

Conclusion

Au début de cette réflexion, nous avons supposé que dans les deux romans, *l'Interdite* et *La Retournée*, un nombre important de similitudes ne pouvaient passer inaperçus. En fait, notre hypothèse s'est confirmée quand nous avons comparé le parcours des deux protagonistes : Sultana et Rym. Dans les deux romans, la caractéristique majeure est identique et se traduit par une quête conjugquée au féminin. Sultana et Rym n'ont cessé de se chercher ou de chercher l'amour ailleurs, mais n'ont pu donner sens à leur quête qu'une fois retournée chez elle après un long et douloureux exil. Nous confirmons une fois de plus que la quête d'une femme maghrébine est la même bien qu'elle concerne différentes nationalités, fut elle celle de Sultana l'algérienne ou de Rym la tunisienne. Cependant, nous nous permettons de présumer que *l'Interdite* de Mokkedem pourrait éventuellement être un texte source pour celui de *La Retournée* de Zouari et que cela mériterait plus d'expertise.

Bibliographie

- Barrada, S. 2007. « La nouvelle féminine arabe ou les « petites filles de Shérazade ». *Synergies Monde Arabe*, n° 4, p. 91-102. [En ligne] : <http://gerflint.fr/Base/MondeArabe4/barrada.pdf> [Consulté le 01-03-2014].
- Belkheir, K. 2012. « La quête d'une identité chez Malika Mokkedem : Une revendication de différence et de ressemblance ». *Synergie Algérie*, n° 16, p.77-85. [En ligne] : <http://gerflint.fr/Base/Algerie16/belkheir.pdf> [Consulté le 01-03-2014].
- Benamara, N. 2010. *Pratiques d'écritures de femmes algériennes des années 90 : Cas de Malika Mokkedem*. Thèse de Doctorat en Sciences des Textes Littéraires, Université de Bejaia, Algérie.
- Boucheffa, S. 2009. *L'enfermement et le désir de liberté dans L'interdite de Malika Mokkedem*, Mémoire de Master en Analyse du Discours Littéraire, Université de Constantine, Algérie.
- Fenniche Fakhfakh, A. (a) 2010. *Faouzia Zouari : L'écriture de l'exil*. Paris: L'Harmattan.
- Fenniche Fakhfakh, A. (b) 2010. *Corps de Femmes en Exil dans les Œuvres de Fewzia Zouari* in : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8692.pdf> [Consulté le 01-03-2014].
- Genette, G. 1987. *Seuils*. Paris: Seuil, coll. Poétique.
- Mokkedem, M. 1993. *L'interdite*. Paris : Grasse.
- Zouari, F. 1996. *Pour en finir avec Shéhérazade*. Tunis: Cérés Editions, coll. Enjeux.
- Zouari, F. 2006 (2002). *La Retournée*. Paris : Ramsay.

A quoi rêvent les loups de Yasmina Khadra ou l'émergence d'un espace apocalyptique



Nadjet Boukebbab

École Normale Supérieure de Constantine, Algérie
boukebbab10@yahoo.fr

Résumé : Cet article a pour objet l'analyse de l'espace afin de cerner sa charge symbolique dans le roman *A quoi rêvent les loups* de Yasmina Khadra. A travers le repérage des différents lieux dans lesquels évolue le personnage central du récit Nafa Walid, leur exploration nous a permis de dégager la socialité du texte, et cerner l'importance de ces espaces qui sont en lien direct avec l'Histoire de l'Algérie. Le récit convoque la réalité sociale des années quatre vingt dix et nous transporte par le biais de la description minutieuse des différents espaces au cœur même du drame algérien. L'œuvre se veut une photographie de la situation de l'Algérie déchirée par la violence. Si l'auteur a su construire un espace romanesque fondé sur la réalité algérienne et se nourrissant de celle-ci, c'est dans un but précis, celui de rendre compte du déséquilibre social et culturel de la société algérienne, nue, éclatée.

Mots-clés : espace, histoire, symbolique, Algérie, violence

«بماذ تحلم الذئاب» أو ظهور مساحة المروع

المخلص: يهدف هذا المقال الى تحليل الفضاء السردى من اجل الإحاطة بمحتواه الرمزي في رواية بما تحلم الذئاب لياسمينه خضرا من خلال الوقوف على تطور الشخصية الرئيسية نافا وليد في مختلف الأمكنة. الكشف عن هذه الرمزية مكننا من استخراج اجتماعية النص و تحديد أهمية الأمكنة التي ترتبط ارتباطا وثيقا بتاريخ الجزائر. الحكاية تستحضر الواقع الاجتماعي لسنوات التسعينيات و تحملنا من خلال الوصف الدقيق لمختلف الفضاءات الى قلب الحدث المأساوي الجزائري. العمل الأدبي الروائي هو صورة فوتوغرافية عن حالة الجزائر التي مزقتها العنف. و إذا كان الروائي قد تمكن من بناء فضاء سردي قائم على الواقع الجزائري و يتغذى منه فلهذا معين هو تسليط الضوء على الاختلال الاجتماعي والثقافي للمجتمع الجزائري العاري و المنفجر.

الكلمات المفتاحية : الفضاء السردى -التاريخ - الرمزية -الجزائر -العنف.

Wolf dreams or the emergence of an apocalyptic space

Abstract: The present paper aims to analyze space as a component in Yasmina Khadra's novel *Wolfes dreams*; with a purpose to investigate its symbolic. Throughout the location of different places where evolves the main character Nafa Walid, We came to extract the social perspective of the text and the importance of space as an essential component in the history of Algeria. The narrative calls for the social authentic scene during 1990's and leads us back through detailed description of the various spaces within the Algerian tragedy. The work is a snapshot of the Algerian situation prevailed by violence. Through his novel, Yasmina Khadra wants to report the socio- cultural disequilibrium of the nude, dispatched Algerian society.

Keywords: space, history, symbolic, Algeria, violence

L'espace constitue une entité importante pour la construction du récit. Toute histoire racontée est située dans un espace et un temps qui lui sont propres. Incrire le récit dans un espace bien déterminé, c'est lui donner une dimension significative. L'espace joue un rôle déterminant car il permet à l'action de se dérouler, d'évoluer et de se transformer. Placer le récit au sein d'un espace déterminé c'est comme établir un pacte avec le lecteur. Cette configuration spatiale permet l'authentification de la fiction telle que la confirme Henri Mitterand :

« Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui, court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai »¹.

Le choix de l'espace installe déjà un horizon symbolique de lecture surtout quand l'espace est identifié par rapport à un certain nombre d'éléments référentiels qui interpellent la crédibilité du récit et de l'auteur. L'inscription spatiale ou géographique a son influence sur les personnages, sur les forces agissantes dans le récit et a certainement une symbolique car elle sert le plus souvent à éclairer les idées de l'auteur. D'ailleurs Genette reconnaît l'existence de :

« Quelque chose comme une spatialité active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée. »²

La fonction dynamique de l'espace dans le récit et son autonomie narrative sont confirmés par Genette : l'espace n'est pas uniquement passif, signifié, représenté ; il est actif, signifiant, représentatif. Ce sont ces propos qui ont été le fil conducteur de notre réflexion.

A quoi rêvent les loups (AQRL) est un roman de formation, il a pour toile de fond la guerre civile en Algérie et ses horreurs ; l'auteur explique l'orientation de son œuvre :

« Il était important de ne pas perdre le fil de l'Histoire et je tenais surtout à écrire les choses à chaud. Parce qu'une fois la guerre finie, je ne crois pas que j'aurais le courage de remuer le couteau dans la plaie. Mais c'était là une écriture absolument nécessaire pour les générations à venir et il fallait vraiment parler de la réalité. » (*Quotidien d'Oran*, 2001 : 20).

C'est de cette manière pédagogique que l'auteur d'*A quoi rêvent les loups* justifie sa brutalité et sa violence car d'après lui, lorsqu'on vit une tragédie de près, on ne pourra jamais nier les faits qui vont surgir de manière inconsciente pour sauvegarder l'authenticité du discours historique. Une écriture pareille ne peut être que la décharge d'une mémoire encombrée par les mauvais souvenirs du peuple meurtri par cette tragédie. Cette conscience possible créée par le biais de l'écriture des liens ou des rapports au monde réel qu'on appelle la socialité.

Si Yasmina Khadra a su transcrire la tragédie algérienne, c'est par rapport à ce qu'il a vécu au maquis (ayant contribué à la lutte contre le terrorisme en tant qu'officier supérieur de l'Armée Nationale Populaire), une expérience de douleur et de chagrin pour lui et pour tout le peuple algérien.

En effet, la réalité extra-littéraire donne lieu à une réflexion critique sur la mission de l'écrivain, celle de dénoncer fortement les déboires d'un système politique et économique qui a transformé de jeunes Algériens passionnés en tueurs en série. Sans trahir le génie qu'on lui connaît, l'auteur joint les deux maillons de la production littéraire, d'un côté la fiction affabulatrice et de l'autre côté la réalité sociale.

L'analyse socio-historique de l'œuvre se fait du dedans où l'intratexte, notre toile romanesque, fait surgir la socialité de l'œuvre. D'ailleurs, la composition textuelle du récit dans *A quoi rêvent les loups* obéit à une dimension d'ordre historique où Yasmina Khadra nous plonge pleinement dans l'Histoire de l'Algérie à travers une évolution graduelle qui se fait en trois parties dont la succession est en rapport direct avec la date du 05 octobre 1988. Et comme pour faire effet de vraisemblance, ou effet de réalité, l'auteur se réfère à des lieux réels tels qu'Alger, la Casbah, Blida... et donne des dates précises, Octobre 88, etc.

Les structures spatiales dans le récit relèvent d'un choix idéologique, celui de rendre compte des changements et mutations historiques en Algérie. Les trois parties du roman : Le Grand-Alger, La Casbah, et L'Abîme réfèrent à trois espaces différents pourtant dans la même ville d'Alger qui relèvent chacun d'une étape de l'Histoire de l'Algérie et en rapport direct avec la date d'Octobre 88.

L'espace dans ce roman a une fonction importante, celle de permettre à l'action de se dérouler, c'est là où les personnages évoluent et agissent et permettent à l'Histoire de suivre son cours. L'espace dans un récit vaut plus que la description des lieux et si l'auteur s'est attelé à nommer et à identifier les espaces dans lesquels se déroulent les faits et les événements, c'est dans un but précis, celui d'inscrire sa fiction dans le vraisemblable. En fait le récit répond à une structure logique des faits et une évolution graduelle des événements correspondant de manière parallèle au déroulement chronologique de la vie de Nafa Walid. Le héros évolue dans trois espaces différents qui répondent chacun à une phase de son histoire et constituent chacun le titre d'une partie du roman. Yasmina Khadra a organisé son récit selon un découpage qui se présente comme suit :

1. Un prologue dont l'importance est capitale.
2. Première partie intitulée Le Grand-Alger subdivisée en six chapitres.
3. Deuxième partie intitulée La Casbah subdivisée en sept chapitres.
4. Troisième partie intitulée L'Abîme subdivisée en six chapitres.

Chacune des parties du roman correspond à une phase du récit de vie de Nafa Walid et de l'Histoire de l'Algérie :

1. Nafa Walid à la recherche d'une meilleure situation sociale en lien avec l'Algérie d'avant octobre 1988.
2. Déçu, il rejoint le maquis, ce qui correspond à la montée de l'intégrisme islamiste en Algérie et le début de la révolte.
3. Achèvement de la vie du personnage Nafa Walid et achèvement du récit qui se rapporte à la barbarie intégriste et à ses retombées sur le pays.

En fait, le récit de Yasmina Khadra tourne autour de deux intrigues principales qui fonctionnent de manière parallèle, d'une part le récit du personnage central Nafa Walid, et, d'autre part, l'historique de la violence en Algérie.

1. Première partie : Le Grand-Alger, L'avant-octobre 1988

Dans cette première partie du roman qui va de la page 19 à la page 88, l'auteur explore à travers la voie du héros narrateur Nafa Walid la société algérienne dans ses moindres recoins et nous transmet une photographie fidèle du quotidien de la population et ce à partir de la description minutieuse de la vie des habitants d'Alger. Nafa Walid, un jeune Algérien rêvant de gloire et de fortune se fait embaucher par une agence comme chauffeur de l'une des plus riches familles du Grand-Alger, les Raja, qui habitent le quartier chic de Hydra, lui qui venait de l'autre côté de la ville, des bas quartiers où la pauvreté et la misère ne faisaient qu'élargir le trou entre les deux mondes.

Par une description talentueuse et pointue de deux quartiers d'Alger, l'un prestigieux et aisé et l'autre pauvre et médiocre, Yasmina Khadra nous plonge pleinement dans le déséquilibre que vivent les Algériens, en insistant sur la dégradation économique qui apparaît de manière flagrante :

« La voiture parvint tant bien que mal à se soustraire au tintamarre des quartiers insalubres, s'élança sur l'autoroute, contourna la colline et déboucha sur un petit bout de paradis aux chaussés impeccables et aux trottoirs aussi larges que des esplanades, jalonnées de palmiers arrogants. Les rues étaient désertes, débarrassées de ces ribambelles de mioches délurés qui écument et mitent les cités populeuses. Il n'y avait même pas une épicerie, ou un kiosque. Des villas taciturnes nous tournaient le dos, leur gigantesques palissades dressées contre le ciel, comme si elles tenaient à se démarquer du reste du monde, à se préserver de la gangrène d'un bled qui n'en finissait pas de se délabrer. » (AQRL : 24).

Parallèlement à cette description d'un quartier chic, nous trouverons aussi la description d'un autre quartier pauvre :

« Nafa préféra ne rien dire et s'enfonça dans la venelle tortueuse dont les mouches, crevassées et ruisselantes d'eau usée, dégringolaient vers les soubassements. Les monticules d'ordures que grillait le soleil et qu'assiégeaient d'incroyables nuées de mouches, empuantissaient l'air. Nullement dérangés par le exhalaisons, des gamins s'amusait avec un chiot irrécupérable(...) ils étaient crasseux, les jambes meurtries, le visage faunesque. Un troisième, les fesses nues et le crâne recouvert d'escarres blanchâtres, escaladait une lucarne aux vitres crevées, sous l'œil impassible des passants. » (AQLR : 97-98).

En décrivant ainsi les deux quartiers d'Alger, Nafa Walid, le narrateur ne cache pas son choc et sa désolation. Il a voulu être le plus fidèle en insistant sur l'un des aspects multiples de la vie quotidienne de la population algérienne et le déséquilibre social et économique apparaît déjà au niveau des habitations.

Nafa Walid, ce fils de la casbah, le plus ancien des quartiers d'Alger, se retrouve dans un espace et un univers complètement différents du sien qui vont changer le cours de sa vie. Chez les Raja, Nafa Walid rencontrera le luxe dont il rêvait et côtoiera la fortune jusqu'au jour où tout bascula ; il se retrouve témoin malgré lui du meurtre d'une jeune adolescente jusqu'à l'horreur et on l'oblige à transporter le cadavre loin de la ville, à Bainem. Cette forêt constitue un espace de transition pour Nafa Walid qui ne supportait pas cette horreur alors il décide de retourner à la Casbah.

Si l'auteur a voulu apporter un éclairage descriptif et minutieux de ces deux espaces complètement divergents, pourtant dans la même ville d'Alger, c'est dans un but purement idéologique, celui de pointer le doigt sur le déséquilibre économique et par conséquent social, qui ne peut être que le fruit d'une mauvaise gestion de l'État, et d'un système qui ne se soucie pas des divergences qui s'entrechoquent et créent la tempête. La ville d'Alger vit à présent une tragédie, ses maux sont le chômage, l'injustice, la bureaucratie, et la pauvreté voire la misère dans laquelle s'ancre la société algérienne.

Ceci n'est que l'un des aspects multiples qui rendent compte du déséquilibre. En effet, les images qu'offre le héros narrateur de la ville d'Alger rendent compte de l'aggravation du climat social d'une part, et, d'autre part, elles sont étroitement liées à la critique du système avant l'hystérie nationale d'octobre 88.

2. Deuxième partie : La Casbah, Le lieu de la révolte

Toujours en rapport avec l'histoire de Nafa Walid et celle de l'Algérie, le narrateur

nous transporte dans les coulisses de cette violence. Après avoir quitté son travail chez les Raja suite au terrible meurtre auquel il avait assisté malgré lui, il retourne à la casbah, dans les bas quartiers d'Alger et c'est à cet endroit même que sa vie va basculer vers un point de non-retour. L'horreur à laquelle il avait assisté ne lui laisse guerre de raison, et c'est dans la voie du seigneur qu'il va se réfugier. Nafa Walid se met à fréquenter la mosquée, et, sans le vouloir, il se retrouve embrigadé au sein d'un groupuscule et devient moussebel :

« *Il était moussebel**, un membre actif de l'effort de guerre, certes dans les coulisses, encore au stade de la figuration, mais déterminé à donner le meilleur de lui-même pour soustraire le pays à la dictature des uns et à la boulimie des autres afin que nul ne soit bafoué par des gendarmes zélés et que la dignité des hommes leur soit définitivement restituée. » (AQRL : 161).

Nafa Walid impliqué, se trouve poursuivi par la police, Il s'enfuit et s'abrite dans un bidonville d'El Harrach où vit Salah l'Indochine, il y reste pendant un moment avant de rejoindre le groupe de Soufiane avec lequel le héros va s'initier pour devenir plus tard un tueur en série. Il y retourne une seconde fois pour monter au maquis guidé par Salah l'Indochine, un ancien maquisard de la guerre de libération algérienne.

Dans une société qui veut toujours oublier ou nier son histoire, où il est difficile de briser le mur du silence des discours et mensonges officiels, l'auteur d'*A quoi rêvent les loups* tente de dévoiler dans cette partie par le biais d'une fiction réaliste, d'un imaginaire concret, la part dérangeante de la réalité algérienne que celui-ci reproduit en critiquant cette société de la fin des années quatre-vingt. Le basculement de la vie de Nafa Walid est révélateur car en lien direct avec le bouleversement de l'Histoire de l'Algérie.

Yasmina Khadra montre à travers cette fiction réaliste un univers connu qui est celui de notre vie quotidienne avec une certaine analyse des circonstances qui ont conduit le pays à la violence. Ce que nous étudions ici est le récit ancré en terre algérienne qui offre au lecteur non seulement une peinture de la ville d'Alger mais encore de la violence et de la peur qui ont régné sur le pays durant toute une décennie brûlante.

Dans une chronologie évolutive comme dans le roman historique, l'aggravation du climat en Algérie causée par les déboires du système que l'auteur n'hésite pas à pointer du doigt va être le berceau de la violence en Algérie. D'ailleurs l'auteur ouvre cette seconde partie sur une description des lieux. La ville d'Alger est personnifiée, elle ressemble à une femme qu'on aurait violée. Elle est accusée d'être enceinte de la haine des illuminés qui l'ont violée :

« *Alger était malade.*

Pataugeant dans ses crottes purulentes, elle dégueulait, déféquait sans arrêt...

Alger s'agrippait à ses collines, la robe retroussée par-dessus son vagin éclaté, beuglait les diatribes diffusées par les minarets, rotait, grognait, barbouillée de partout, pantelante, les yeux chavirés, la gueule baveuse tandis que le peuple retenait son souffle devant le monstre incestueux qu'elle était en train de mettre au monde.

Alger accouchait. Dans la douleur et la nausée. Dans l'horreur, naturellement. Son poulx martelait les slogans des intégristes qui paradaient sur les boulevards d'un pas conquérant. Alger brûlait de l'orgasme des illuminés qui l'avait violée. Enceinte de leur haine, elle se donnait en spectacle à l'endroit où on l'avait saillie, au milieu de sa baie à jamais maudite ; elle mettait bas sans retenue certes, mais avec la rage d'une mère qui réalise trop tard que le père de son enfant est son propre rejeton. » (AQRL : 91-92).

Cette ville d'Alger vit à présent une tragédie : enceinte de la haine des illuminés qui l'avait violée, elle s'effondre comme une maison au toit en ruine, aux fondations pourries. Pour le narrateur d' *A quoi rêvent les loups*, cette ville est souffrante, elle est déchiquetée par les luttes fratricides. Cette cité malade est un immense chancre, une vilaine métaphore du pays en proie à tous les démons, à toutes les vicissitudes qui sombre violemment dans l'horreur.

L'ouverture du récit qui se fait sur l'état de santé de la ville n'est que l'avant goût de ce qui va suivre et toute l'histoire y est. L'auteur nous transporte au cœur même de la tragédie, cela dit se trouver face à un interdit de la parole, parce que celle-ci frôle les territoires de la violence, de la cruauté, voire de la mort. Même la Casbah, le quartier natal de Nafa Walid, cette citadelle longuement vénérée est devenue un lieu de l'horreur. A la Casbah tout changeait de cap : les gens, les endroits, pour plaire aux intégristes qui n'hésitent pas à condamner la différence :

« (...) *Les brasseries s'étaient converties en boutiques, l'unique salle de jeux de la place en bibliothèque coranique (...) bien sur, dans une société où les volte-face et les hypocrisies relevaient de la banalité (...) cette histoire avait l'avantage de faire comprendre, avec une simplicité désarmante, comment, sans heurts et sans bruits, presque à son insu, la Casbah des poètes se mua en citadelle intégriste. » (AQRL : 101-107).*

En effet, tout en Algérie est déboussolé : l'Histoire, les lieux et les êtres s'entre-choquent, leurs idéaux s'affrontent. C'est la pleine guerre civile :

« *L'Algérie basculait corps et âme dans l'irréparable (...) les attentats spectaculaires se bousculaient aux unes des quotidiens. Les rue d'Alger, de Blida, de Boufarik, de Chlef, de Laghouat, de Sidi Bel-Abbes, de Jijel reculaient devant la marche des afghans (...) la mort frappait partout. » (AQRL : 131-151).*

A vrai dire, dans un tel contexte, la peur et la violence ont envahi tous les espaces, l'odeur du sang et de la mort règne sur la Casbah, sur Alger et sur tout le pays. Dans le royaume de la violence, les citoyens sont peu à peu gagnés par l'angoisse puis par le cauchemar. La peur est devenue une compagne quotidienne pour la population, tout le monde est menacé de se faire trancher la gorge ou d'avoir une balle dans la tête qui mettrait fin à leurs vies. L'éclatement de l'espace rend compte de l'éclatement de la société algérienne.

3. L'Abîme : L'espace de la barbarie et de la cruauté

Cette dernière partie du roman, comme son nom l'indique, est la plus violente et la plus sinistre de tout le récit où on assiste de manière régulière, voire même exagérée, aux boucheries qui régnaient en Algérie. Le basculement de la vie de Nafa Walid vers cet univers des ténèbres est celui aussi de l'Algérie toute entière plongée dans l'horreur des massacres collectifs.

Le narrateur nous fait explorer le monde mystérieux des maquis par le biais de son personnage central. Ayant recours à une narration photographique brutale et violente, l'auteur du récit veut toujours faire l'équilibre entre l'univers romanesque et la réalité extra-littéraire. Il agrandit au fur et à mesure son univers romanesque, où il est question non seulement de dépeindre ou de revendiquer mais encore de condamner la violence.

Cet espace est le dernier du récit, où Nafa Walid fait la découverte du monde des maquis, les ténèbres de son Algérie natale. Le narrateur nous transporte au cœur de la violence, et nous décrit les conditions déplorables dans lesquelles vivaient les maquisards :

« Le hameau de Sidi Ayach ne résista pas longtemps aux exactions intégristes. (...) Entouré de forêts et de ravins, le hameau se nichait en haut d'un pic vertigineux qui surplombait la zone et contrôlait l'unique route qui ceinturait la montagne. Les risques d'une opération militaire étaient minimes. Le moindre mouvement hostile était détecté au loin ; une seule bombe, sous un pont, y couperait court. (...) . Son atterrissage à Sidi Ayach lui resta en travers de la gorge. Il s'estimait floué. Par-delà le sentiment de dépaysement total qui le perturbait, il éprouvait une peur sans cesse grandissante des hommes de la katiba. Ils étaient sales, rebutants, les sourcils bas et le regard vénéneux. Ils mangeaient comme des bêtes, ne riaient jamais, priaient tout le temps, sans ablutions et sans se déchausser, et ne parlaient que des lames de leurs couteaux. » (AQRL : 222-225).

A travers la description de cet espace où évolue le héros Nafa Walid, Le narrateur cherche à nous plonger dans un univers, un espace différent de la Casbah et du

Grand-Alger. Cet espace nouveau parce que différent rend compte d'une évolution particulière de l'Histoire malgré l'enchaînement chronologique des faits. Cette phase du récit transpose les mutations historiques qu'à connues l'Algérie à cette période, et nous transporte au milieu de la violence vue à travers la description des maquisards.

Le narrateur compare le hameau de Sidi Ayach où régnait le luxe à un autre endroit :

« *Finis la vie de château, les maisons en dur, les feux de cheminée et les stock de ravitaillement. Les casemates et les grottes du nouveau campement inspiraient un sentiment de lassitude amère et de renoncement. Ouvertes aux quatre vents, inconfortables et lugubres, y passer la nuit glaçait le sang. On dormait recroquevillés à même le sol, dans un coin, sans couverture, les mains entre les cuisses et les genoux contre le menton.* » (AQRL : 248).

Cet espace dégradant rend compte de la dégradation de la vie de Nafa Walid et de l'Algérie affaiblie par les luttes fratricides et la violence. L'espace est donc un lieu où se superposent deux récits, l'un fictif, celui du héros, et l'autre réel, celui de l'Algérie sous le règne de la violence. *A quoi rêvent les loups* est l'espace de l'Algérie confrontée à l'horreur et à la violence vécue et sentie par toute la population. Développé autour du personnage de Nafa Walid, jeune Algérien désœuvré, habitant les bas quartiers d'Alger (la Casbah), qui voyage dans son Algérie natale et nous expose les maux de sa société. Histoire, tragédie et dérive sont les mots qui dominent l'espace et conduisent la narration.

Conclusion

A quoi rêvent les loups est un roman d'éducation : comment un jeune homme croyant, qui rêvait de devenir acteur de cinéma se retrouve influencé par et impliqué dans la tragédie algérienne. Il connaît une traversée de Bab el Oued aux somptueuses résidences des maîtres de l'Algérie, des faubourgs insalubres d'El Harrach aux villages retranchés des maquisards dans l'Ouarsenis. Il s'agit d'un sinistre tableau d'une société décomposée que brosse le roman. Dans ce récit, la population algérienne subit une rare violence qui s'exerçait à travers l'injustice et l'intolérance qui régnaient et qui vont conduire le pays vers le cauchemar. On y rencontre une société qui voyant disparaître ses repères va partir à la recherche de sa dignité perdue. Face aux violences du chômage, de la pauvreté et de l'exclusion, beaucoup d'Algériens, ne pouvant plus supporter son statut de bête se dirigera vers une autre violence effective et concrète.

Le changement d'espace dans le roman est en relation directe avec le cheminement du personnage central du récit Nafa Walid et de l'Histoire de l'Algérie. Alger représente un espace éclaté à l'image de la société algérienne, de l'Algérie qui connaît elle aussi

une métamorphose, celle de la douleur et de l'horreur. L'espace a donc une charge symbolique importante car révélatrice des nombreuses mutations historiques.

Notes

1. Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, PUF Ecriture, 1980, p.194.
2. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1976, p. 44.

Bibliographie

- Mitterand, H. 1980. *Le Discours du roman*. Paris: PUF Ecriture.
- Genette G. 1976. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil.
- Khadra, Y. 2009. *A quoi rêves les loups*. Paris : Julliard, 1999, Pocket, 2000.
- Le Quotidien d'Oran*, 1er février 2001.

L'espace et les hommes de « Bougie »/Bejaia dans l'œuvre de G. de Maupassant



Pr. Farida Boualit

Université A. Mira-Béjaia / Laboratoire LAILEMM

boualitif@yahoo.fr

Yazid Benchabane

Doctorant, Université A. Mira-Béjaia / Laboratoire LAILEMM

yazidb2002@yahoo.fr

Résumé : Dans cet article, nous proposons une brève analyse de la représentation de Bejaia/« Bougie » et de ses habitants, pendant la colonisation, dans les textes de G. de Maupassant : chroniques, récits et nouvelles. En nous référant aux concepts de la littérature comparée, et en particulier à l'imagologie, nous avons étudié, dans un premier temps, la description exotique de l'espace « bougiote » du point de vue du narrateur-voyageur, qui traverse cette contrée d'Algérie qu'il situe du côté de la « nature ». Dans un second temps, nous passerons en revue quelques modalités d'écriture de l'image de l'Autre, l'autochtone, telles que l'ethnotypie. L'hypothèse que nous voulons étayer est qu'il n'y a pas de frontière entre l'écriture journalistique et l'écriture créatrice en matière d'écriture exotique.

Mots-clés : représentation, imagologie, exotisme, stéréotypisation, essentialisation, ethnotype

بيئة بجاية "الشمعة" و أناسها في مؤلفات غي دو موباسون

المخلص: في هذا المقال، نقترح تحليلاً موجزاً لتقديم منطقة بجاية الملقبة بـ "الشمعة" و سكانها إبان الحقبة الاستعمارية في الإبداعات الأدبية ل غي دو موباسون، قديمها و حديثها باستنادنا الى مفاهيم الأدب المقارن، و بوجه الخصوص، على النظرة التي يحدق بها الفرنسيون. مجتمع بجاية. لقد درسنا للوهلة الأولى الوصف الغرائبي و العجائبي للبيئة البجاوية. من وجهة نظر أديب الرحلات و في وقت لاحق. بالاستشهاد ببعض طرائق الكتابة من منظور السكان الأصليين، بالإضافة إلى الفرضية التي نود الإشارة إليها. هي عدم وجود حد فاصل بين الكتابة الصحفية و الكتابة الإبداعية في مجال الكتابة الغرائبية.

الكلمات المفتاحية: الأهمية - التجسيم - غرائبي - تمثيل - خصوصية الأصل.

Space and Men of Bougie/Bejaia in the Works of G. de Maupassant

Abstract: This article is a short analysis of the representation study of the city of Béjaia known as “Bougie” and its inhabitants in the chronicles and novella of G. de Maupassant in reference to comparative literature concepts particularly in terms of imagology. First, we have studied the exotic city space through the traveler’s eyes touring of Algeria as country rather described as close to nature. Next, we have detailed some writings about the Natives as in ethnology. The objective of the paper is to convey the idea that in the field of exotic writing, the frontiers between journalistic and literary style of writing and novels.

Keywords: representation, imagology, exotism, stereotypes, essentialisation, ethnicity

« *Bougie* » dans l’œuvre de G. de Maupassant ou comment user d’un toponyme pour sa valeur ajoutée exotique

A l’époque où Guy de Maupassant voyageait en Algérie, c’est-à-dire à partir de 1881, l’expansion coloniale, en plein essor, continuait de se heurter à une forte opposition armée autochtone. Après avoir affronté celle de l’Emir Abdelkader jusqu’au début des années dix-huit cent quarante, celle d’El Mokrani jusque dans les années dix-huit cent soixante-dix, les soldats français durent affronter celle de Cheikh Bouamama à partir des années dix-huit cent quatre-vingt.

Guy de Maupassant, jeune chroniqueur et écrivain, qui jouissait d’une aura littéraire surtout grâce à sa nouvelle *Boule de Suif*¹, a été chargé par deux grands journaux, *Le Gaulois* et *Gil Blas*, d’aller enquêter sur le terrain du conflit. Ce fut donc, en quelque sorte, en journaliste de guerre, qu’il fut dépêché, en juillet 1881, dans le sud oranais, en Algérie, où Cheikh Bouamama avait établi son quartier général.

C’est ce qui explique le contenu de certains de ses articles et de certains de ses récits de voyage dans lesquels l’administration coloniale est vilipendée, comme dans *Kabylie-Bougie*². Mais, ces voyages en Algérie lui ont inspiré également des fictions. La ville de Bejaia-*Bougie* et sa région (*Kabylie*) tiennent dans son œuvre une place remarquable, comparativement aux autres villes d’Algérie. Elles sont présentes notamment dans l’article « Le feu en Kabylie » signé « Un colon » (*Le Gaulois*, 3 septembre 1881, N° 721), la nouvelle *Marauca*³ (première version publiée dans *Gil Blas* n° 635, du 2 mars 1882,) transformée en *Marroca* (seconde version intégrée au recueil *Mademoiselle Fifi* (1882-1883), les récits *Kabylie-Bougie*, qui font partie du journal de voyage *Au soleil* (1883), et *Un soir* contenu dans le journal de voyage *Sur l’eau* (1888).

Écriture et projet Idéologique

Environ deux mois après son arrivée en Algérie, Guy de Maupassant vint à Bejaia - *Bougie*, en traversant la Kabylie en proie à des incendies qu'il décrit dans l'article « *Le feu en Kabylie* » (op.cit.). Ainsi, il n'était pas là en touriste mais en journaliste : « *J'ai voulu voir le désastre en son plein* », écrit-il en introduction. Mais dans cet article, le style journalistique est « parasité » par le style littéraire exotique.

Le journaliste-reporter donne effectivement la parole aux concernés (même s'ils sont anonymes), censés témoigner de ce « désastre » : « *Au moulin de Cap Aokas (...), le meunier, un grand et fort colon (...) me dit - Encore deux jours comme ça et ma maison y passe - (...). Il ajouta : on a beau éteindre, ça reprend de l'autre côté* ».

Pour expliciter les sous-entendus des propos du meunier, l'auteur rapporte la parole collective d'un « on » au sujet de la menace que ces feux feraient peser sur les colons : « *Tout le monde sur la route me dit : Ils veulent nous chasser par le feu* ».

Cette thèse est corroborée par le journaliste lui-même qui l'étaye par des faits qui lui ont été rapportés, sans cependant qu'il identifie ses sources pour le lecteur :

« *Et, j'appris que, la veille, on était venu à bout d'arrêter l'incendie sur une crête quand la flamme, soudain, avait jailli sur cinq points différents au bas de la côte. Impossible de voir les incendiaires* ».

Non seulement le « journaliste » prête foi à des récits d'événements dont il n'a pas été témoin, mais il cite des informateurs à l'identité indéfinie. Son souci n'est donc pas de se plier aux exigences de l'écriture journalistique.

Pour comprendre l'objectif que l'auteur poursuit, il nous faut préciser qu'il se montre très critique vis-à-vis de l'administration coloniale d'Alger à qui il reproche son manque de fermeté et ses décisions inappropriées :

« *Au village de Kerrata, les habitants, anxieux, nous interrogent, épouvantés de voir toujours cette épaisse fumée sortir de l'étroit défilé. Là, je rencontre un fonctionnaire. Je lui dis mon étonnement et mon indignation de n'avoir vu tout le long de ce pays embrasé que deux gendarmes, et pas un seul homme de troupe. Il me répond que le général Forgemol a interdit qu'un seul soldat aille au feu, sous ce prétexte qu'un soulèvement général peut se produire*».

Ainsi, ce chroniqueur, qui ne vérifie pas ce qu'on lui raconte, qui ne juge pas pertinent de préciser davantage l'identité de ses informateurs, ne fait pas fi de ses opinions politiques. Il est vrai que l'article est signé du pseudonyme « *un colon* ».

On peut conclure qu'il ne s'agit là que de « tactiques journalistiques » qui sont moins destinées à renforcer la véracité du contenu de la chronique qu'à faire valoir le point de vue de l'auteur sur la situation coloniale en Kabylie et ailleurs en Algérie :

« *Je ne crois pas à cette appréhension(...), écrit-il pour répondre « au fonctionnaire » cité plus haut. Quatre cents zouaves viennent d'arriver d'Alger à Bougie (...). Qu'on les envoie dans les forêts. Qu'on ajoute un millier d'hommes et qu'on arrête l'incendie comme le général Poitevin, je crois, a pacifié Ouargla il y a quelques années (...). C'étaient cinquante têtes d'Arabes, que le général ordonnait d'exposer et de laisser pourrir dans la ville avec un écriteau annonçant que tout rebelle aurait le même sort. (...) Il avait osé utiliser le seul moyen capable de frapper l'imagination des Arabes ».*

Dans le même article, l'auteur, qui se qualifie de « *partisan de la justice et de la modération* », justifie ce recours à la violence extrême, par la supposée adéquation du procédé avec ceux sur qui elle s'exerce : « *les règles de notre civilisation ne sont pas encore toutes applicables à ces peuples* ».

Tous les énoncés extraits de cet article et cités jusqu'ici correspondent au projet idéologique explicite de Guy de Maupassant, qui veut convaincre l'opinion publique française du bien-fondé de sa conception de l'administration coloniale qui ne doit pas hésiter à recourir à la « pacification » par la force pour plus d'efficacité.

Mais, d'autres énoncés, qui composent également l'article ne s'inscrivent pas dans ce projet idéologique mais dans celui d'un projet esthétique : ils relèvent d'un style littéraire qui les distingue très nettement des précédents. En effet, certaines descriptions du feu, de la ville de *Bougie* et de ses environs semblent échapper à la thèse politique pour s'identifier à l'écriture littéraire. Pour le démontrer, nous allons mettre côte à côte les descriptions de *Bougie* extraites d'articles, de récits de voyage et de nouvelles. Nous les avons classées par ordre chronologique : 1 - article : *Le feu en Kabylie* en septembre 1881, 2 - nouvelle : *Marauca* en mars 1882, 3 - nouvelle : *Marroca* en 1882/1883, 4 - récit : *La Kabylie Bougie* en 1883, 5 - récit : *Un soir* en 1888.

Notre objectif est de démontrer que quel que soit le genre (chronique, récit, nouvelle) et quelle que soit la période, Guy de Maupassant, contrairement à ce que pourrait laisser envisager cette pluralité de textes sur *Bougie*/Bejaia, parle toujours du même séjour et presque dans les mêmes termes et avec les mêmes mots. Un seul voyage a généré une multitude de textes qui se réécrivent les uns les autres. C'est la raison pour laquelle nous parlons, dès notre titre, de « valeur ajoutée exotique du toponyme *Bougie* », comme nous allons tenter de le montrer.

La description du pays de L'autre

En effet, l'article *Le Feu en Kabylie* de septembre 1881 est repris en grande partie dans le récit *La Kabylie-Bougie* contenu dans le recueil *Au Soleil* daté de 1883 et a largement inspiré le récit *Un soir* des années plus tard (1888) ; *Marauca*, nouvelle

publiée dans *Gil Blas* en mars 1882 est reprise dans une version remaniée sous le titre de *Marroca* dans le recueil *Mademoiselle Fifi* en 1882 et en 1883.

Ces reprises intratextuelles provoquent un effet de redondance accentué par la répétition des mêmes mots, des mêmes constructions syntaxiques d'un texte à un autre qui figent l'image de *Bougie*. Ainsi, l'œuvre de Guy de Maupassant finit par camper un paysage « bougiotte » statique, de carte postale.

Bougie est une ville que saisit, de loin, le regard de l'écrivain-journaliste-voyageur qui arrive de *Chabet-el-Akhra* :

<i>Le feu en Kabylie</i> Article - Septembre 1881	<i>Marroca</i> 2 ^{ème} version - 882/1883	<i>La Kabylie Bougie</i> Récit - 1883
- « j'ai gagné Sétif par Chabet-el-Akhra » - « Enfin nous entrons dans les gorges du Chabet-el-Akhra (les plus belles que j'aie jamais vues) ».	- « je suis venu à Bougie par les gorges du Chabet ».	«Mais bientôt nous pénétrâmes dans les gorges du Chabetel-Akhra. »

Donc, la ville de *Bougie* est saisie par le regard de l'auteur depuis le même angle vue : il arrive par l'Est (de Sétif), et la découvre en sortant des gorges de Chabet-El-Akhra. En notant les éléments de la description qui sont repris d'un texte à un autre, nous allons pouvoir expliquer l'image de carte postale :

Premier élément : elle est vue de loin et cette distance est compatible avec la dimension de la ville.

<i>Le feu en Kabylie</i> Article - Septembre 1881	<i>Marroca</i> 2 ^{ème} version - 1882/1883	<i>Un soir</i> Récit - 1888
- « De là, on voit Bougie à vingt kilomètres ».	- « De loin, de très loin, avant de contourner le grand bassin où dort l'eau pacifique, on aperçoit Bougie ».	- « Les forêts kabyles couvraient les hautes montagnes ; les sables jaunes, au loin, faisaient à la mer une rive de poudre d'or ».

Second élément : les proportions de la ville : « *petite* ».

<i>Le feu en Kabylie</i> Article - Septembre 1881	<i>Marauca</i> Nouvelle - mars 1882	<i>Marroca</i> 2 ^{ème} version - 1882/1883	<i>Un soir</i> Récit - 1888
- « La petite ville de Bougie est toujours entourée de flammes ».	- « Bougie, qui est bien la plus adorable petite ville qu'on puisse rêver ».	- « Dès que j'eus mis le pied dans cette toute petite et ravissante ville ».	- « le soleil tombait en torrents de feu sur les maisons blanches de la petite ville ».

Cette réitération du syntagme « *petite ville* », synonyme périphrastique de *Bougie*, finit par se lexicaliser, autrement dit se figer. Ses adjectifs, « adorable » et

« ravissante », apparus dans des textes différents, contribuent à cet effet parce qu'ils s'inscrivent dans le même champ sémantique. La vue de loin est également compatible avec la vision impressionniste de la ville : « *c'est une tache blanche dans cette pente verte ; on dirait l'écume d'une cascade tombant à la mer* » (Marroca).

Ce paysage est repris dans *La Kabylie-Bougie* mais avec une nouvelle distribution métonymique des éléments et de leurs couleurs : « *Au bout de la côte, à gauche, sur la pente rapide du mont, dans une nappe de verdure, la ville dégingole vers la mer comme un ruisseau de maisons blanches* ».

L'association des deux citations peut se faire aisément terme à terme : « *tache blanche* »/« *maisons blanches* » - « *pente verte* »/« *la pente...nappe de verdure* » - «*l'écume d'une cascade tombant à la mer* »/«*dégingole vers la mer comme un ruisseau ...*».

En outre, cette vision de « la ville blanche », identique d'un texte à un autre, n'est pas originale : dans son article « *Alger à vol d'oiseau* », publié dans *Le Gaulois* en juillet 1881, Guy de Maupassant décrivait ainsi son arrivée à Alger : « *Tant de descriptions d'Alger ont été faites que je n'en tenterai point une nouvelle. Rien n'est joli comme cette ville. C'est un rêve. De la pleine mer, elle apparaît comme une tache blanche qui grandit.* »⁴.

L'auteur récidive, sept ans plus tard, dans un article intitulé « *Afrique* » (1888) : « *Nous approchons. Alger semble une tache blanche aperçue à l'horizon. On dirait un gros tas de linge qui sèche là-bas sur la côte. Puis il grandit, ce tas, (...)* »⁵. Il serait intéressant de suivre ce syntagme « d'Alger la blanche » chez d'autres auteurs, mais ce n'est pas notre propos ici.

La « blancheur » de la ville de *Bougie*, « exportée » de texte en texte et d'une ville à une autre, est donc un stéréotype ou plus précisément un cliché moins éblouissant que l'auteur ne le dit.

C'est la même conclusion que l'on peut tirer de l'écriture de l'élément suivant :

Troisième élément : le golfe de Bougie

<i>Le feu en Kabylie</i> Article - Sept. 1881	<i>Marauca</i> Nouvelle - mars 1882	<i>Marroca</i> 2 ^{ème} version - 1882/1883	<i>La Kabylie Bougie</i> Récit - 1883	<i>Un soir</i> Récit - 1888
- « une épaisse fumée couvre le golfe s'étendant jusqu'à la haute mer » - « la route contourne le vaste golfe au pied des hautes montagnes »	- « Elle (Bougie) (...) domine l'adorable golfe qui porte son nom ». - « Ce golfe est entouré de monts »	- « ce merveilleux golfe de Bougie aussi beau que celui de Naples, que celui d'Ajaccio et que celui de Douarnenez, les plus admirables que je connaisse ». -« le golfe a l'air d'un lac ».	- « le golfe de Bougie, bleu d'un bleu crémeux et clair cependant, d'une incroyable transparence, s'arrondit sous le ciel d'azur, d'un azur immuable qu'on dirait figé ». - « on eut tout autour du golfe une vision surprenante » - « la route (...) contourne le golfe »	- « je regardais de mes yeux ravis l'admirable golfe de Bougie qui s'ouvrait devant nous ».

Ce « *golfe* » tour à tour « *adorable* », « *merveilleux* », « *admirable* » possède néanmoins quelques caractères physiques qui contribuent à sa figuration de carte postale: « *vaste* », « *d'un bleu crémeux et clair*», « *au pied des hautes montagnes* », « *a l'air d'un lac* ».

On y accède, dans tous les textes, parla même route, « *une incomparable route* » (*Marroca*) et « *une route incomparable*» (*La Kabylie-Bougie*) qui le « *contourne* » dans *Le feu en Kabylie* et dans *La Kabylie-Bougie*.

De plus, les descriptions quasi identiques d'un texte à l'autre de la « *montagne* », de la « *mer* », de la « *forêt* » associées à *Bougie* renforcent cette impression de « déjà lu »/ « déjà vu ».

D'autres balises de la ville renforcent, de par leur présence et leur écriture répétitive, cette impression, comme l'élément suivant :

Quatrième élément : les ruines de monuments historiques

Bougie n'est jamais décrite de l'intérieur, à l'exception de ses « *ruines* », alors que l'auteur déclare y avoir séjourné près d'une semaine : « *Je demeurai six jours dans ce pays flambant* » (*La Kabylie-Bougie*). Il y fait pourtant allusion une fois dans *La Kabylie-Bougie* : « *Elle (Bougie) donne, quand on y pénètre, l'impression d'une de ces*

mignonnes et invraisemblables cités d'opéra dont on rêve parfois en des hallucinations de pays invraisemblables».

Le lecteur n'aura pas davantage d'informations sur cette « *invraisemblable cité d'opéra* » onirique. Mais l'évocation des vestiges historiques de la ville y sont explicitement associés :

<p><i>Marauca</i> Nouvelle - mars 1882</p>	<p><i>Marroca</i> 2^{ème} version - 1882/1883</p>	<p><i>La Kabylie Bougie</i> Récit - 1883</p>	<p><i>Un soir</i> Récit - 1888</p>
<p>- « Bougie est la ville des ruines. » - « Sur le petit quai, une ruine, si magnifique qu'on la dirait d'opéra. C'est la vieille porte sarrasine envahie de lierre ». - « Et dans les bois qui entourent la cité partout des ruines, des pans de murailles romaines, des morceaux de monuments sarrasins, des restes de constructions arabes ».</p>	<p>- « Bougie est la ville des ruines ». -« Sur le quai, en arrivant, on rencontre un débris si magnifique, qu'on le dirait d'opéra. C'est la vieille porte Sarrasine, envahie de lierre ». - Et dans les bois montueux autour de la cité, partout des ruines, des pans de murailles romaines, des morceaux de monuments sarrasins, des restes de constructions arabes ».</p>	<p>- « Elle a (...) des ruines partout, de ces ruines qu'on voit au premier plan des décors, en face d'un palais de carton. -« Et dans les bois montueux autour de la cité, partout des ruines, des pans de murailles romaines, des morceaux de monuments sarrasins, des restes de constructions arabes ».</p>	<p>- « je fus bientôt sur le quai, près de la vieille porte sarrasine, dont la ruine grise, à l'entrée de la cité kabyle, semble un écusson de noblesse antique ».</p>

Les descriptions de ces « ruines », et celle d'une « ruine » en particulier, « *la vieille porte sarrasine* », reprises comme un leitmotiv délivrent en filigrane le sens de la vision que l'auteur a de la « *cité kabyle* » transfigurée en « *cité d'opéra* ».

L'évocation passe d'abord par « *sur le petit quai, une ruine, si magnifique qu'on la dirait d'opéra. C'est la vieille porte sarrasine envahie de lierre* » (1), puis « *sur le quai, en arrivant, on rencontre un débris si magnifique, qu'on le dirait d'opéra. C'est la vieille porte Sarrasine, envahie de lierre* » (2), à « *des ruines partout, de ces ruines qu'on voit au premier plan des décors, en face d'un palais de carton* » (3), à enfin « *la vieille porte sarrasine, dont la ruine grise, à l'entrée de la cité kabyle, semble un écusson de noblesse antique* » (4).

La « porte », « ruine d'opéra » (1), « débris d'opéra » (2), « le premier plan » du « décor d'un palais en carton » (3) ou encore « un écusson de noblesse antique » (4), cristallise en elle ce qu'est la « *cité kabyle* » pour l'auteur: un édifice antique de spectacle, hors du temps, que « *la porte* » continue d'incarner comme un « *écusson* ».

Nous avons là un exemple probant de ce que le comparatiste Daniel-Henri Pageaux (1994) conçoit comme l'une des caractéristiques de l'écriture exotique, à savoir « *la théâtralisation (...) (scènes, tableaux qui changent la culture de l'Autre en spectacles pour mieux marquer la distance de l'observateur et la transformation de l'Autre en figurant, à peine toléré)* »⁶.

Dans notre cas, l'effet de la théâtralisation de la ville, par son rapprochement avec l'opéra antique, est, certes, de marquer sa distance vis-à-vis de l'autre, mais il éloigne surtout les vestiges de la cité antique, ainsi théâtralisés, de la « *cité kabyle* » qui est figée en carte postale. D'où notre troisième point :

Mais où sont donc les Kabyles ?

Contrairement à la description d'Alger dont Guy de Maupassant peint la population, la Kabylie en général et *Bougie* en particulier ne sont pratiquement pas habitées au sens où les populations, européenne et autochtone, ne sont pas convoquées.

Nous allons traiter de ce point en tentant de circonscrire l'ethnotype kabyle tel qu'il se dégage des textes de Guy de Maupassant en nous référant aux différents procédés de l'ethnotypisation ainsi définis par Paul Siblot (1991) :

« (...) *l'ethnotypisation n'est pour nous rien d'autre qu'une production de sens, une opération conceptuelle à travers laquelle le réel que constitue l'existence de groupes humains différenciables par leurs traits physiques, leurs comportements, leurs pratiques socioculturelles, est perçu et interprété* »⁷.

Pour étudier ce processus d'ethnotypisation, Paul Siblot propose de le faire à travers trois « *opérations conceptuelles linguistiques* » :

- *refus de la nomination individuelle au profit de la désignation d'un type,*
- *essentialisation-réification de cette catégorisation,*
- *valorisation à partir d'une échelle que déterminent historiquement des intérêts sociaux et des motivations psychologiques* »⁸.

Dans le cadre de cet article, nous n'exploitons que la première opération, la désignation du type, car la plus significative dans notre corpus.

Dans *Le feu en Kabylie, Marauca, Marroca, Un soir*, le Kabyle est quasi absent à l'exception de quelques notations furtives comme : « *des troupes considérables que gardent quelques Kabyles ou quelques enfants* » (notons l'incompréhensible distinction entre « Kabyles » et « enfants »), « *deux gendarmes qui galopent effarés au milieu d'une centaine de Kabyles Impassibles* » (*Le feu en Kabylie*).

Les personnages de *Marauca/Marroca* ne sont pas kabyles : l'aventure se passe bien à *Bougie* mais le narrateur a une aventure avec une « *fille de colons espagnols* ». Cependant, dans *La Kabylie-Bougie*, l'auteur décrit tous les types en présence en Kabylie: *le Kabyle, l'Arabe, l'Européen, l'Algérien* (pour désigner le Français d'Algérie). Dans ce récit de G. de Maupassant, « *Bougie* » est désignée comme un espace d'affrontement entre l'Européen et le Kabyle : « *Dans toute cette contrée fertile la lutte est terrible entre l'Européen et l'indigène pour la possession du sol* ». Dans son récit, l'auteur insiste sur l'impossibilité de la cohabitation entre le colonisé et le colonisateur. Guy de Maupassant n'évoque pas cependant ce conflit en termes de races mais en termes de conflits d'intérêts entre les ethnies ennemies.

Dans ce texte, en effet, l'auteur décrit dans le détail, pour les contester, toutes les procédures utilisées par l'administration coloniale pour exproprier le Kabyle :

« *La Kabylie est plus peuplée que le département le plus peuplé de France. Le Kabyle n'est pas nomade, mais sédentaire et travailleur. Or, l'Algérien n'a pas d'autre préoccupation que de le dépouiller. Voici les différents systèmes employés pour chasser et spolier les misérables propriétaires indigènes* ».

Pour Maupassant, c'est une façon de contribuer à grossir l'armée de Cheikh Bouamama :

« *Eh bien ! On exproprie les Kabyles au profit de colons inconnus. (...)Et le chef de famille s'en va sans rien dire (c'est la loi) n'importe où, avec son monde, les hommes désœuvrés, les femmes et les enfants. (...)Donc, la famille vit tant qu'il reste quelque chose de la somme dérisoire qu'on lui a donnée. Puis la misère arrive. Les hommes prennent le fusil et suivent un Bou-Amama quelconque* ».

Selon l'auteur, au lieu d'exproprier l'indigène kabyle, il faudrait fertiliser de nouvelles terres à donner aux colons car pour lui le Kabyle n'est pas un concurrent pour eux :

« *Les Kabyles, propriétaires, vivent tranquilles sur leurs exploitations. Riches, ils ne se révoltent pas ; ils ne demandent qu'à rester en paix. (...) Ce peuple n'est point commerçant ni industriel, il n'est que cultivateur* ».

Ainsi, l'auteur définit le Kabyle à travers une nomination ethnique positive destinée aux administrateurs français pour leur faire changer d'idée sur les autochtones et donc de méthode de gestion des terres.

En réalité, cet ethnotype du Kabyle n'est pas une originalité de Guy de Maupassant. Environ une décennie plus tôt, en 1871, A. Pomel écrivait dans *Des races indigènes de l'Algérie et du rôle que leur réservent leurs aptitudes*⁹ :

« L'Arabe déteste le travail ; il est essentiellement paresseux : pendant neuf mois de l'année, il ne s'occupe que de ses plaisirs. Le Kabyle travaille énormément et en toute saison ; la paresse est une honte à ses yeux ».

Cette opposition entre Kabyles et Arabes n'est pas non plus étrangère au texte de Maupassant. Dès lors, nous pouvons dire qu'il propose une représentation stéréotypée, ou « ethnotypique » du Kabyle. Aucun Kabyle, dans les textes sur *Bougie* n'a d'existence individuelle, ni même familiale. La nomination ethnique, généralisante, catégorisante, fond tous les Kabyles dans une essence fixée dans des stéréotypes.

Au terme de notre analyse des textes de Guy de Maupassant, nous pouvons dire que la représentation de *Bougie* et de la Kabylie oscille entre le journalisme politique - le discours sur les ethnies est déterminé par la position de l'auteur contre une certaine administration coloniale - et l'effet littéraire - les descriptions de l'espace reprises de texte en texte respectent les canons de l'écriture exotique. .

Du point de vue de l'imagologie, nous concluons que l'auteur exprime dans ses textes deux attitudes antithétiques à l'égard de la *Kabylie* et de *Bougie* : la « *philie* » (« *la réalité de l'Autre est jugée positive* »), voire la « *manie* » (« *la réalité de l'Autre est vue comme supérieure* ») à l'égard des paysages, et la « *phobie* » (« *la réalité de l'Autre est tenue pour inférieure* »)¹⁰ à l'égard du peuple Kabyle qui est quasiment inexistant dans ses textes, à l'exception du récit *La Kabylie-Bougie* dans lequel il est désigné exclusivement à travers une nomination ethnique.

Bibliographie

Grandadam, E. 2007. *Contes et nouvelles de Maupassant. Pour une poétique du recueil*. Presses des universités de Rouen et du Havre.

Pageaux, D-H. 1994. *La Littérature générale et comparée*. Paris : Armand Colin.

Siblot, P. 1991. *Cahiers de Praxématique*. Praxiling, Montpellier : Presses de l'Université Paul Valéry-Montpellier III.

Notes

1. Cette nouvelle de Guy de Maupassant, très remarquée de la critique, parut dans le recueil *Soirées de Medan* (1880) qui en contient cinq autres : *L'Attaque du moulin* d'E. Zola, *Sac au dos* de J.-K. Huysmans, *La Saignée* d'Henry Céard, *L'Affaire du Grand 7* de L. Hennique et *Après la bataille* de P. Alexis.

2. C'est un des récits qui composent le recueil *Au soleil* (1884).

3. La nouvelle *Marroca* eut une première version ayant pour titre initial *Marauca*, signée L.R./Maufrigneuse et publiée le 2 mars 1882 dans *Gil Blas* sous forme de lettre ; cette nouvelle fait partie des deux versions du recueil *Mademoiselle Fifi*, celle de 1882 (composée de six nouvelles) et celle augmentée de 1883 (dix-huit nouvelles). Emmanuèle Grandadam s'est intéressée à ce qui distingue *Marauca* de *Marroca* dans son ouvrage *Contes et nouvelles de Maupassant. Pour une poétique du recueil* Presses des universités de Rouen et du Havre, 2007.

4. *Le Gaulois* du 17 juillet 1881 (N° 673).

5. *Le Gaulois* du lundi 3 décembre 1888 (n° 2288).

6. Daniel Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, Armand Colin, 1994, p.74.
7. *Cahiers de Praxématique*, Praxiling, Presses de l'Université Paul Valéry, Montpellier, 1971, p. 389.
8. Op.cit., p.392.
9. Cité par Paul Siblot, op.cit., p. 389.
10. Cette terminologie est empruntée à Daniel-Henri Pageaux, op.cit., p.71-72.

L'Arbre à Dires de Mohamed Dib : Une mise en abyme de l'œuvre



Dr. Aziza Lounis

Université d'Alger 2, Algérie
aziza_lounis@yahoo.fr

*L'écrivain est un voyageur solitaire
qui tâtonne en aveugle,
s'engage dans des impasses,
s'embourbe, repart.*

Claude Simon, *Discours de Stockholm*, 1986.

Résumé : Ouvrage difficile à classer, *L'arbre à dire*s de M. Dib qui rappelle l'« arbre à palabres » en Afrique, désigne l'être humain. Dans son livre, Mohamed Dib s'exprime clairement sur ce qui avait trait à l'identité. Les thèmes qui traversent toute son œuvre, celui de la langue natale, de l'exil, du statut de l'étranger, de l'émigré sont presque tous « concentrés » dans cette œuvre qui exprime non seulement l'itinéraire personnel mais aussi et surtout l'aventure de l'écriture.

Mots-clés : l'écriture, la langue, le signe, l'ailleurs, l'exil, la mort, la résurrection, le sens

«شجرة الأقوال»، لمحمد ديب: تبينير النتاج الادبي

المخلص: رواية «شجرة الأقوال» لمحمد ديب صعبة التصنيف نذكرنا بشجرة التملق في أفريقيا وترمز إلى الإنسان. في كتابه هذا، يتحدث محمد ديب بوضوح حول كل ما له علاقة بالهوية. هذا العمل الذي يجمع بصفة مركزة كل الموضوعات الموجودة في مجموع أعماله الأدبية، من موضوع اللغة الأم إلى موضوع المنفى، و من موضوع الأجنبي، إلى موضوع المهاجر، لا يعبر فقط عن المسار الشخصي للكاتب بل أيضا وبالخصوص عن مغامرة الكتابة.

الكلمات المفتاحية: الكتابة - اللغة - علامة - في مكان آخر - المنفى - الموت - القيامة - المعنى.

Mohamed Dib's *L'Arbre à dire*s : an embedding of his literary work

Abstract: Mr. Dib's *L'Arbre à dire*, a work which is hard to classify, remembers the "Palaver tree" in Africa, and refers to the human being. In his book, Mohamed Dib speaks clearly about all what is related to identity. The themes running through all his work, that of the native language, of exile, of the status of the alien, of the migrants, are all nearly "concentrated" in this text that expresses not only the personal itinerary of the writer but also and especially the adventure of writing.

Keywords: writing, language, sign, elsewhere, exile, death, resurrection, meaning

Entre essai, autobiographie, reportage, nouvelle, *L'Arbre à Dires* de M. Dib dérouté un peu, au premier abord, tant il déroge de sa production antérieure et des règles catégorielles définissant les genres littéraires.

L'Arbre à Dires emprunte en fait à presque tous les genres de la littérature, donnant à lire, à travers une sorte de patchwork littéraire - structure qui permet, sans doute à l'auteur de se pencher librement sur toutes ses préoccupations intellectuelles - les réflexions, les questionnements, combien actuels, d'un homme de lettres sur tous les signes (largement récurrents, il faut le souligner, dans l'ensemble de son œuvre) porteurs de sens comme le nom et l'identité, la langue natale, la mémoire, l'exil, le statut de l'étranger et de l'émigré, le pays natal, l'impossible retour, le sacré et la violence...

Le titre de l'ouvrage renvoie comme par effet de miroir au cœur même de *L'Arbre à Dires* structuré en quatre moments. Ce dernier reprend, en effet, intégralement à la fois le titre de la seconde partie et l'expression trouvée par la petite Lyyli Belle, quasiment à la fin de cette même partie, pour désigner l'être humain : « *Tu ne le sais pas toi. Moi je le sais : parce qu'un gens est un arbre à dire* » (p. 103).

Loin d'être naïve et sans fondement, cette définition de l'homme proposée par une fillette doit, nous semble-t-il, être rattachée essentiellement à la symbolique de l'arbre et à sa verticalité. En effet, avec ses branches étendues, l'arbre est par excellence, le symbole de l'homme cosmique : « Reliant le ciel et la terre, il représente « les possibilités d'évolution, d'élévation. Il nous invite à nous redresser, à chercher l'axe de notre vie, planter nos racines dans la terre et à toucher le ciel de notre faîte » (N. Julien : 1997).

Dans *L'Arbre à Dires*, cet arbre est un bouleau planté à la naissance de Lyyli Belle. Or, le bouleau est par excellence l'arbre sacré des populations sibériennes chez lesquelles il assume toutes les fonctions de « l'Axis mundi », de pilier cosmique. Parfois associé à la lune, voire au soleil et à la lune, il est double, père et mère, mâle et femelle.

Il joue un rôle de protection ou plutôt d'instrument de la descente de l'influence céleste. D'où la notion de dualité qui est, par essence celle de la manifestation. Le bouleau symbolise la voie par où descend l'énergie du ciel et par où remonte l'aspiration humaine par le haut.

Arbre sacré en Europe orientale et en Asie centrale, il symbolise en Russie particulièrement le printemps et la jeune fille. Dès lors, pour en revenir à *L'Arbre à Dires*, nous pouvons avancer que les quatre parties qui le structurent (« Le Retour d'Abraham », « L'Arbre à Dires », « Californian clichés », « En Marge »), trouvent par le biais de cette symbolique pleinement leur sens : interrogation sur l'homme, recherche quasi orphique

de soi et des autres, quête de sa propre vérité par un incessant retour vers les racines les plus lointaines, angoisse de l'imprévisible et quête insatiable du sens profond de toute chose.

C'est ainsi qu'en mêlant réflexion personnelle, narration, notes autobiographiques, ici par le biais du reportage de voyage, mysticisme, observation, émerveillement et humour, Mohamed Dib propose, à ses lecteurs ce que nous pourrions appeler l'avant texte de toute son œuvre à travers les réflexions qui l'ont nourrie et qui ont alimenté toute sa production.

En effet, partant du principe mystique cher à Mohamed Dib - reportons-nous par exemple à la première partie de cet ouvrage, où il est souvent fait référence aux grands mystiques soufis plus particulièrement Jalal Edine Rumi - que toute vie est une perpétuelle quête de sens, l'homme devant être à l'écoute de tous les signes qui marquent de manière perceptible et plus encore de façon imperceptible l'espace ascensionnel d'une existence, nous pouvons considérer *L'Arbre à Dires* comme le point nodal de l'ensemble de l'œuvre dibienne.

Tout converge vers ce point. Car si l'œuvre de Dib, pour reprendre N. Khadda,

« s'est constituée en un ensemble très dense où les fils du sens s'entrecroisent d'un texte à l'autre, se cassent ici pour se renouer là-bas, sinuent et s'entremêlent aux carrefours stratégiques où se noue l'univers mythique de l'écrivain » (1996).

C'est ce même entremêlement, ce tissage des thèmes récurrents significatifs des textes dibiens, ce lieu de préoccupations, de réflexions, voire de méditations que reflète la structure en apparence polyphonique de *L'Arbre à Dires*.

De ce fait, la diversité catégorielle de l'ouvrage et de ses quatre parties qui semblent instituer une polyphonie discursive, est à lire comme autant de passages - de « passerelles » écrira Dib (p. 207), pour caractériser son œuvre - permettant d'accéder à la quintessence des idées et du sens véhiculés par tous les questionnements abordés autour du nom, de la langue, du sacré, de la mémoire et de l'ouverture culturelle vers les autres : l'identité au sens absolu du terme.

Avant de poursuivre plus avant notre réflexion sur le roman, nous aimerions nous arrêter un moment sur cette technique narrative qu'est la mise en abyme par le biais de laquelle dans l'œuvre, ici *L'Arbre à Dires*, est donné à lire, se constitue, s'annonce toute l'œuvre passée, présente et à venir. Technique qui consiste essentiellement à inclure dans la narration la situation du narrateur souvent romancier lui-même, en train d'écrire (ou du moins de concevoir) le récit que nous lisons. Il s'agit alors d'un roman qui contient (ou se confond parfois) avec sa propre genèse (y compris souvent autocritique) d'une œuvre qui comporte sa propre mise en œuvre ou comme on dit généralement d'un roman du roman.

L'Arbre à Dires serait l'histoire d'un roman qui est à la fois le sujet du roman que nous lisons (*Arbres à Dires*) et un objet compris dans le monde romanesque qui nous est décrit « un gens est un arbre à dire ». Le récit satellite résume le grand récit qui le contient, joue le rôle d'un révélateur, d'une part de façon générale (répétition), d'autre part selon des traits distincts (condensation, anticipation). Dans le premier cas la mise en abyme multiplie ce qu'elle imite ou le souligne en le redisant ; dans le deuxième cas elle le redit autrement. Le plus souvent elle met en jeu des événements simples, plus brefs en cette condensation les dispositifs répercutés ont tendance à prendre une netteté schématique.

Dans *L'Arbre à Dires* la mise en abyme assure une fonction révélatrice. Le rassemblement dont elle procède suscite ce qu'on pourrait nommer un répertoire. Ce qui se trouve épars et divers, y tend à se joindre et se confondre. La dispersion se métamorphose en convergence. L'éparpillement s'ordonne en une arborescence où de fourche en fourche s'accrédite le tronc commun d'une dominante clandestine. Ainsi à l'intérieur de l'œuvre elle-même, Dib insère des textes qui participent au travail de réflexion sur sa création et presque tous annoncent ou reprennent le thème central de l'écriture.

Dans la première partie de *L'Arbre à Dires*, intitulée « Le retour d'Abraham », laquelle du point de vue de la forme peut être considérée comme un essai, l'auteur reprend, d'un point de vue philosophique, sacré, voire mystique ses réflexions sur l'identité (importance identitaire du nom sacré donné à la naissance dans les sociétés se réclamant de l'islam, de la langue et de la culture, perpétuelle et angoissante quête du père en s'appuyant sur la tradition et sur une relecture personnelle des textes sacrés. A travers ce qu'il appelle « Le retour d'Abraham » Mohamed Dib remonte jusqu'aux origines et essaie de mettre l'accent sur les relations entre le sacré et la violence, sur le rôle de la « violence fondatrice » (R. Girard, 1972) et sur celui de la « victime émissaire » qu'ont toujours entretenues et qu'entretiennent encore les organisations sociales traditionnelles : des sociétés antiques grecques à celles plus contemporaines comme la société algérienne.

On tue en privé, pour régler un compte avec sa famille, avec sa tribu, une tribu englobant de proche en proche toute la société avec ses lois, sa morale ; mais ce faisant accomplit d'une âme pure et dont on sort l'âme pure, la mise à mort est déclarée immolation expiatoire et... rédemptrice, le sang y tenant lieu d'eau lustrale. Cautionnée par un usage abusif, sacrilège du texte coranique, cette grossière contrefaçon « mystique » du meurtre leurre à son corps défendant la victime elle-même : Celle-ci peut en être atterrée mais ne peut s'empêcher de comprendre qu'il en soit et doive être ainsi : « *De toute façon, dans la mentalité de la horde, une mise à mort quand elle est de nature sacrificielle ne tombe pas sous le coup de la loi, ne relève pas de la justice des hommes (...). Ainsi sommes-nous pour ce qui est de l'homicide*

familial, du côté des tragiques grecs et du côté de l'Ancien Testament pour ce qui est du meurtre rituel...» (p. 75-76).

La seconde partie de *L'Arbre à Dires* qui s'apparente plus à une nouvelle poétique, plonge ses racines dans les romans précédents de Mohamed Dib appartenant à ce que l'on a appelé «cycle nordique ». En effet, plusieurs signes récurrents nous renvoient de façon explicite à *Neiges de marbre*, à la fois dans la forme et le fond : La petite Lyllie et la relation entretenue avec un père trop souvent absent, la communication complice instaurée entre eux deux, l'espace magique de l'enfance largement déployé parce que paradis d'où l'on a été trop vite exilé.

Tout au long de cette deuxième partie, l'enfance se fait émotion et objet poétique en ce sens que tous les attributs de l'enfance sont sans cesse cristallisés et renouvelés par la puissance des mots, donc de l'imagination dans les différentes figures du langage, engendrant toutes sortes de traversée poétique dont celles, magiques, donnant à voir la magnificence de l'espace nordique balisée par la cadence et la durée imaginaire des saisons, plus encore, celles, métaphysique ou mystique s'ouvrant sur la signification profonde des choses, de l'exil, de la mémoire, du temps qui passe et de la mort.

C'est en reporter, chroniqueur de voyage, observateur minutieux et enjoué que Mohamed Dib aborde la troisième partie « Californian clichés » de son ouvrage. Les notes de voyage qu'il nous livre se rapportent à son séjour aux Etats-Unis d'Amérique, plus précisément en Californie. Souvent sur le mode humoristique, l'auteur, à l'instar de Montesquieu dans ses *Lettres persanes*, nous livre ses impressions américaines, l'humour servant de prétexte, à maints rapprochements, maints questionnements, maintes remarques qui ouvrent le champ de la réflexion sur le langage et le sens des mots, sur la liberté, la tolérance, l'ouverture aux autres et qui sont pour lui propices à une fertile et nostalgique anamnèse. Car le message est bien clair : c'est au prix de cette tolérance que nous pourrions coexister au sein d'une société sans haine et sans violence.

Dans la dernière partie de l'ouvrage, la plus courte, intitulée « En marge », sur le mode de la causerie, l'auteur reprend plusieurs questions liées au statut de l'écrivain francophone, à la lecture, et au mode de l'édition, à sa création littéraire, à la critique littéraire en général et à la réception critique de son œuvre. Si bien que loin d'être « en marge », cette déambulation critique de l'auteur serait plus « à la marge », c'est-à-dire dans ce blanc délimitant symboliquement le commencement de toute chose... puisque retournant sans cesse au problème du sens et du devenir de la vie, d'une vie, de sa vie.

Nous n'en voulons pour preuve que ce credo, véritable hymne à la vie, à l'Homme et à la liberté, qui clôt *L'Arbre à Dires*.

« *En ce qui me concerne, ma conviction est faite : L'Homme ne devient homme qu'en parlant et si ses œuvres semblent obéir, dans le processus de leur production, à des nécessités des lois, des codes antérieurs qui l'ont précédé, en revanche, lui, l'homme, comme être parlant, il garde toujours sa franchise de collier, libre de disposer de soi, de s'inventer, de s'étonner lui-même et d'étonner le monde à chaque instant* (p. 209-210).

Bibliographie

- Dib, M. 1990. *Neiges de marbre*. Paris : Sindbad.
- Dib, M. 1992. *Le Désert sans détour*. Paris : Sindbad.
- Dib, M. 1994. *L'Infante maure*. Paris : Albin Michel.
- Dib, M. 1994. *Tlemcen ou les lieux de L'écriture*. Paris : Revue noire.
- Dib, M. 1995. *La nuit sauvage*. Paris : Albin Michel.
- Dib, M. 1998. *L'arbre à dire*s. Paris : Albin Michel.
- Girard, R. 1972. *La Violence et le Sacré*. Paris : Grasset.
- Julien, N. 1997. *Grand Dictionnaire des Symboles et des Mythes*. Allier (Belgique) : Marabout.
- Khadda, N. 1996. « Mohamed Dib ». In *Littérature Maghrébine d'expression française*. Vanves : Edicef.
- Simon, C. 1986. *Discours de Stockholm*. Paris : Minuit.

Écriture de l'errance et de la mémoire dans
Le Nez sur la vitre
d'Abdelkader Djemai



Abdelghani Remache

Al Ain University of Science and Technology

United Arab Emirates

abdelgani.remache@aau.ac.ae

*Je ne sais pas où je vais,
mais je sais d'où je viens.*
Abdelkader Djemai

Résumé: Dans le cadre cet article nous tracerons les lignes de force qui ont marqué l'écriture de *Le nez sur la vitre*; un récit sur l'exil, l'errance et la mémoire d'Abdelkader Djemai. Nous allons également essayer de le saisir dans son intégralité, dans son mouvement intérieur, et mettre en évidence sa structure. Nous évoquerons aussi l'errance telle que l'auteur la décrit dans ce trajet parcouru entre deux époques; à savoir celle de la guerre d'Algérie et celle du temps présent. Ce récit, qui inscrit l'œuvre de l'auteur dans le travail patient de la mémoire, peint l'exilé comme n'étant rien d'autre que mémoire et images.

Mots-clés: errance, exil, mémoire, immigration, intégration, France, Algérie

جمعي كتابة التيه والذاكرة في «الأنف على الزجاج» لعبد القادر

الملخص: سوف نحاول في هذه المقالة تتبع خطوط القوة التي اتسمت بها كتابة الأنف على الزجاج وهي رواية حول المنفى، التجوال و الذاكرة لعبد القادر جمعي. كما سنحاول أيضا فهمها في مجملها، في حركتها الداخلية، وتسلط الضوء على بنيتها. سوف نناقش أيضا التجوال كما يصفه المؤلف كونه سفرية بين مرحلتين: حرب الجزائر والوقت الحاضر. إن هذه الرواية التي تدمج أعمال الكاتب في سعيه الدؤوب لكتابة الذاكرة والمنفى تمثل المنفى على أنه لا شيء سوى ذاكرة و صور.

الكلمات المفتاحية: التجوال - المنفى - الذاكرة - الهجرة - الإدماج - فرنسا - الجزائر.

Writing of wandering and memory in Abdelkader Djemai's novel *The nose on the glass*

Abstract: In this article, we will attempt to draw the lines of strength that marked the writing of *Le nez sur la vitre*, a narrative of exile, wandering, and memory by the Algerian author Abdelkader Djemai. We will also attempt to seize it in its entirety, in its inner movement, and highlight its structure. Wandering is described in the distance traveled between two epochs; that of the Algerian war and that of the present. We will illustrate the portrait of the father and his environment that leads to the unveiling of the object of concern of the protagonist, followed by an analysis of the reminiscences

that clarify the relationship of the father and his son, and finally, a denouement at the end of which father and son seem to reconcile.

Keywords: wandering, exile, memory, immigration, integration, France, Algeria

Introduction

Un émigré algérien de 58 ans quitte Avignon, une ville du midi, en France, où il vit depuis quelques décennies, pour aller chercher à Nancy, une ville du nord, son fils aîné qui ne répondait plus à ses lettres. C'est durant le trajet en autocar - un Setra Kässbohrer 215 HD - (A. Djemai, 15) que se déroule le récit. Aux choses vues par le vieil homme au détour d'une autoroute se mêle le souvenir d'un voyage en autocar - un antique Saviem S 45 cette fois - qu'il a fait, enfant, avec son propre père, en Algérie. Commence alors l'évocation de ce que fut sa vie depuis. Dans cet article, nous aurons à nous montrer comment le personnage de ce roman vit dans des espaces doublement cloisonnés : entre le passé et le présent, l'Algérie et la France, dans des espaces prêtant à des interprétations polyvalentes. Il entreprend deux voyages dans deux pays, dans deux autocars qui s'entrecroisent dans une alternance cohérente -passé et présent- où l'auteur évoque des événements et des paysages de l'ici et de là-bas. Ces deux autocars qui se dédoublent sont pour ainsi dire deux boîtes de mémoire. L'une, la France d'aujourd'hui où il est question de l'exil du vieil homme, son parcours d'émigré à la vie modeste à laquelle se mêle l'histoire de ce fils rebelle avec lequel il n'a jamais su communiquer. L'autre, l'Algérie des années cinquante, au temps de la guerre et des barbelés.

L'entrée en exil : Découverte du Néant et de l'Autre

Le Nez sur la vitre évoque l'effort entrepris par cet enfant d'immigré de se construire une identité dans un pays qui est la France, sa relation conflictuelle avec son père vieillissant ainsi que le rapport de celui-ci au pays natal, l'Algérie. Il nous met bien au cœur de ce hiatus vie présente/vie passée, l'ici et l'Ailleurs, le moi et l'Autre, soi et soi-même, la lumière et l'ombre. Ce livre de 80 pages est donc un roman sur l'exil. Ce thème, cher aux écrivains Algériens de langue française, est abordé de façon répétitive ainsi que le souligne Jacqueline Arnaud,

“L'exil chez les écrivains maghrébins est un thème répétitif, lié à l'existence de l'émigration; il s'est nourri d'une réflexion sur la brisure d'identité, qui peut conduire à l'errance physique et mentale d'êtres déracinés”. (J. Arnaud, 1986 : 55).

Dans *Le Nez sur la vitre*, le personnage voyage dans le présent, mais dès qu'il regarde par la fenêtre, c'est sa vie qu'il voit défiler devant ses yeux. Ce n'est pas dans l'intention du romancier de restituer toute la vie passée de son personnage, loin de là, mais, simplement, recomposer des images.... Pour le père, la conscience de soi, de sa condition d'exilé, est accentuée par le silence dans le car, par ce terrible manque de communication avec les autres passagers. « *Au bout de la route, il retrouvera, derrière la vitre de l'autocar, cette part de lui-même faite d'ombre et de silences* » - est-il écrit sur la quatrième de couverture. Il se retrouve tout à coup sous l'emprise d'un autre langage. Son moi est violemment confronté à lui-même, sa prise de conscience, elle, est d'autant plus choquante que soudaine. Sa présence face à l'Autre, et son langage, voire son seul moyen de communication, consistent dans le simple regard. D'ailleurs, les lettres que sa fille a écrites pour lui ont été son seul moyen de communiquer avec son fils, « *celui qui l'avait fait vieillir d'un coup* » (A. Djemai, 2004 : 30) et qui ne parlait pas la langue de ses ancêtres.

Le Nez sur la vitre accorde une très grande importance à l'exilé souffrant loin de sa terre, et à la possibilité de retour ainsi qu'aux tentatives échouées de l'intégration. Dans le texte, il convient de noter également que l'auteur inscrit son personnage dans un décor qui traduit sans le dire une des problématiques majeures liée à l'immigration ; le racisme. Un racisme non déclaré de la part des voyageurs envers le vieil homme qui en est certainement conscient puisque, dès le début du récit, il nous révèle la couleur de sa peau : « *Seuls [...] ses mains longues et brunes pouvaient parler.* » (A. Djemai, 2004 : 26). Dans une interview accordée au journal *La Tribune*, Abdelkader Djemai signale que ses personnages

« *[...] ont chacun une mémoire, des souvenirs heureux ou malheureux, ils ne savent ni lire ni écrire, ils ne parlent pas beaucoup, mais cela ne signifie pas qu'ils n'ont rien à dire, à nous dire.* ».

Il est vrai qu'aucun contact n'est établi avec le protagoniste tout le long du trajet, aucun regard, aucun signe d'intérêt n'est démontré. Ce qui le pousse à se recroqueviller sur lui-même, à faire appel aux personnages ancestraux, à leurs voix, à leurs odeurs.

Vivant dans son imaginaire peuplé des seuls souvenirs du pays natal et de l'enfance, le personnage atténue le racisme sournois. Par le biais de son texte donc, l'auteur nous suggère la présence dans le car d'un racisme non-dit, ou du moins 'silencieux' et le dénonce. Le vieil homme a honte de parler avec ses compagnons de voyage qui sont tous des français parce qu'il « *ne maîtrisait pas bien leur langue.* » (A. Djemai, 2004 : 26).

Dès le début du récit, on apprend qu'il est embarrassé du fait qu'il parle peu ou point le français chose qui accentue chez lui le sentiment d'aliénation. Il s'enferme dans le silence à cause de la honte d'être analphabète. Un sentiment qu'il a aussi ressenti

devant la principale du collège où étudiait jadis son fils. « *Il se souvenait que devant elle il avait baissé la tête, qu'il aurait voulu se cacher sous terre et que seulement un mot ou deux avaient réussi à franchir le seuil de sa bouche.* » (A. Djemai, 2004 : 25).

Par cette lacune linguistique le lecteur comprend que la relation du personnage avec l'espace qu'il a investi pendant des décennies n'est pas entièrement établie. Le personnage porte le même regard muet sur ce qui l'entoure. Une chance, la seule d'ailleurs, se présente pour qu'il cesse d'être l'ombre de lui-même dans le car - celle de signaler l'oubli d'embarquer le vieux couple - et il la rate.

Dans cette lumière d'été, et « *sous le soleil chauffé à blanc* » (A. Djemai, 2004 : 50), il songe à ce fils à qui il n'arrivait plus à parler depuis qu'il s'était mis à faire des siennes. Exclu du collège parce qu'il se comportait mal et ne travaillait pas en classe, il « *avait tourné en rond et fini par faire des bêtises qui l'avaient amené par deux fois devant les tribunaux* » (A. Djemai, 2004 :70).

Une fuite en avant pour échapper au mal être, lui qui était né « *au bord du fleuve dans une ville qu'il aimait ; une ville qui, après le ciel gris et le mistral, s'ouvrait, l'été, à la foule, au théâtre, à la vie* » (A. Djemai, 2004 : 68), lui qui se sentait « *irrémédiablement, définitivement d'ici* » (A. Djemai, 2004 : 68). Il est profondément enraciné dans l'espace français et ne s'imagine pas la possibilité de vivre dans le pays du père, « *où il s'était rendu en tout et pour tout deux fois* » (A. Djemai, 2004 : 67).

Il réalise que sa famille ne suit pas le mouvement social dans lequel lui-même est entraîné. Même si elle possède les objets de l'Occident, la façon de penser correspond en tout point à l'image traditionnelle du pays d'origine. Pour le fils, il s'agit donc de trouver des repères stables afin de se créer une vie meilleure, et cela ne se réalisera pas sans une rupture réelle avec le passé de sa famille, ses traditions. Car, sans cela, il restera à la merci du père et de son idée du retour. Et c'est dans la société française qu'il va à la recherche de cet autre fil salvateur. D'où la rencontre avec l'infirmière. Pour le fils, donc, la mémoire du pays des parents est totalement fictive d'où son désir de bâtir un solide ancrage dans "l'Ici". On peut ainsi voir à travers ses projets dans son pays de naissance les signes concrets d'une véritable intégration.

Le fait de ne pas dévoiler d'emblée la mort du fils, la présence de la photo ont permis à l'auteur de générer une tension, tout au long du récit, et de susciter un horizon d'attente chez le lecteur, même si l'on devine l'issue tragique dès les premières lignes du roman. Car l'intrigue est pour l'auteur ailleurs. Il est au cœur de cette famille déchirée par le drame des malentendus, ponctuée de silence, de non-dits et du fossé des générations. Avant de quitter la maison pour aller à la gare prendre l'autocar, le vieux surprend sa femme « *en train de pleurer dans la cuisine* » (A. Djemai, 2004 : 16). À l'image de ces lettres que le père fait écrire et dont il ne recevra aucune réponse

mais qu'il retrouvera, à la fin du voyage et de sa quête dans le portefeuille de son fils.

C'était une remise en question des clichés susceptibles d'entourer la mort du fils, émigré statutairement, donc braqueur et petit délinquant tué dans une poursuite policière. La mort du fils au moment où il allait se lier d'amour à l'infirmière et se faire des racines donnait à mesurer l'ampleur du gâchis. L'on est en droit de se demander par ailleurs si la tentative avortée de ce fils d'émigré de sortir de son boubier, de se mélanger, soit l'échec d'intégration qui a été le sien, n'est pas une espèce de malédiction.

Finalement, le père est bien le seul à conserver l'image de la terre natale. Le fils n'avait aucun désir non plus d'adopter les traditions et mœurs ancestrales qui lui étaient tout à fait étrangères, « *Il savait qu'il n'épouserait pas sa cousine, ni aucune fille de là-bas, qu'il ne vivrait ni au douar ni dans la grande ville* » (A. Djemai, 2004 : 68).

Fiancé avec la fille d'un Charentais, il s'apprête à vivre une vie différente à celle de son père. En fait, depuis que « une sorte de muraille s'était dressée entre eux » (A. Djemai, 2004 : 68), leurs rapports ont été parsemés de silences et de non-dits jusqu'à ce jour de la rupture, ce jour où il « *ne répondait plus à ses lettres* » (A. Djemai, 2004 : 11). *La communication avait manqué au père qui*

« n'avait pas eu besoin de mots, de phrases avec son père, c'était comme ça, ça avait toujours été comme ça, ils se comprenaient malgré le dénuement et la solitude du douar. Il avait cru que les choses allaient d'elles-mêmes, que ce serait pareil avec son petit, que cela se ferait naturellement. Puis le temps avait passé et il s'était brutalement aperçu qu'une distance les avait, sans qu'ils le veuillent, peu à peu séparés, éloignés l'un de l'autre. C'était comme si son fils se tenait derrière une vitre épaisse, qu'il pouvait seulement le voir, le sentir bouger [...]. Une vitre froide et impitoyable sur laquelle il avait collé son nez et qui l'empêchait de lui dire quelques mots, de le toucher, de le serrer dans ses bras » (A. Djemai, 2004 : 23-24).

La transmission de la mémoire du pays natal ne se fait pas entre le père et le fils. *Le silence du fils devant le silence de la langue du père accrochée à la mémoire et au mythe du retour est un silence lié à la peur de blesser. C'est un silence des générations ; le fils ne veut pas entendre les souvenirs du père, ni de l'histoire de l'Algérie, ni de la guerre. « Il était presque sans attaches, sans liens avec les siens pour qui il n'était peut-être plus qu'un fantôme oublié et oublié »* (A. Djemai, 2004 : 68). *Il meurt peut être aussi à cause de ce refus.*

Le drame du père est de ne pas comprendre que son fils lui échappait. Analphabète, fragilisé par une dure vie de labeur, il a de plus en plus de mal à jouer son rôle de patriarche, à faire valoir son autorité. Ce fils, "absent" est cependant si présent à

travers chacun des mots du narrateur. Ce fils né sur cette rive loin du douar de son père et de ses ancêtres, est enraciné dans cette ville du midi, où il fait connaissance d'une fille « *pour laquelle il aurait tout sacrifié* » (A. Djemai, 2004 : 70). A cause de son amour pour elle, « *il irait jusqu'au bout de lui même et de ses espérances* » (A. Djemai, 2004 : 70). En ce sens, la fille ne symbolise-t-elle pas la France ? Son pays, son identité ? Il est, du reste, significatif de souligner ici que cet autre (la fille ou la France) à peine approché que déjà il ne peut plus être qu'inaccessible.

Le roman, quasiment, est écrit du point de vue du Père, basculant entre passé et présent du voyage. Le narrateur ne se mêle que pour raconter des bribes que le père ignore. Il est important de noter le contraste entre la réalité physique du voyage dans le car et la réalité mentale de cette partie de la vie du père passée en Algérie, souvenir dont est privé le fils qui meurt peut-être aussi de ne pas avoir un fil de mémoire.

Abdelkader Djemai témoigne plus tard qu'il avait écrit d'abord et avant tout dans l'urgence, pour mettre sur papier les tourments causés par l'immigration et par l'exil et aussi d'une certaine manière devancer les faiblesses de la mémoire. Ainsi la vitre ne reflète pas au personnage son image, mais lui permet de voir ce qui est plus loin dans le temps. Le silence interne, la lumière du dehors le projettent dans le monde de son enfance, dans son passé. La mémoire est de ce fait ressuscitée.

Pour Abdelkader Djemai, reconstruire la mémoire depuis le passé et l'enfance est un combat contre l'oubli. Une arme qu'il met aux mains du Père pour faire face au néant et au silence et pour échapper à l'autorité de l'Autre. C'est une partie de la lutte de l'auteur contre l'oubli, contre le mal de l'exil, reconstruire une identité en rassemblant les bouts d'une vie éparpillés de part et d'autre de la Méditerranée.

Traduire la mémoire : lutter contre l'oubli

Ce récit sur la mémoire d'emblée nous conduit dans les contrées de la marginalité, pas selon le communément admis ni le mouvement général. Il bascule entre ce présent douloureux où le vieil homme entame un voyage à la recherche de son fils perdu, et un passé lointain habité par les souvenirs du père, de l'enfance et de la guerre dans l'Algérie des années cinquante. C'est là au fond une histoire "silencieuse" que la force des images, néanmoins, les souvenirs, les croisements des paysages d'ici et de là-bas innervent de toutes parts et remplissent de voix. Une histoire où l'on doit prendre son temps, pour mieux savourer le défilement de ces images, aussi simples et éthérées soient-elles. Pour l'auteur, visiblement, se pose le problème de savoir et de pouvoir "écrire l'essentiel", sans esprit de polémique, simplement pour mémoire. Animé qu'il est par cette volonté d'éviter tout pathos et d'inscrire sa parole dans une

dimension humaine tout en se défiant des particularismes, des archétypes sur l'exil déjà trop ressassés par ses prédécesseurs. Malgré les pointes d'humour et les menus détails des diversions de l'écriture, le lecteur est vite captivé, tenu sous le charme: il a le souffle coupé jusqu'au bout du récit. Lire et scrupuleusement, pour ainsi capter le temps, suivre chaque mouvement et chaque regard du narrateur, se transposer dans ce personnage dont on épouse nécessairement certaines des caractéristiques. Enfin, prendre conscience de la densité tant du personnage que du récit lui-même. Les regards font office de mots ainsi que de pensées. C'est de là que provient le caractère tragique des images, de la lumière aveuglante et des réverbérations de toutes sortes qui rappellent les paysages de l'enfance heureuse. Ce sont autant d'effets et d'annonces qui jalonnent le récit et le conduisent à sa fin et le personnage au deuil ; des éléments qui renforcent la cohérence du texte, esquissant sans cesse des liens entre les lieux, les périodes, et les générations... Au travers de ces liens narratifs, le romancier en effet nous livre ses propres impressions sur la séparation et la souffrance illimitée qu'elle occasionne : « *Il n'aimait pas se plaindre, mais une sorte de fatalité injuste et cruelle avait brouillé ses nuits et le restant de son existence* » (A. Djemai, 2004 : 24). Le voyage incertain vers l'avenir est pondéré par le voyage vers le passé, le seul qui puisse répandre un sens positif et rassurer en profondeur :

« *Il ressemblait à un fildefériste qui avançait, sans balancier ni filet, le pied enfoncé dans le vide. Il était presque sans attaches, sans liens avec les siens pour qui il n'était peut être plus qu'un fantôme oublieux et oublié* » (A. Djemai, 2004 : 67-68).

De là, donc, en passant par l'omniprésence des sensations, l'idée d'un hommage à l'enfance, mais aussi la nostalgie d'un passé et d'une époque révolus.

Il est significatif que l'intrigue de ce roman se tisse essentiellement selon les paramètres de ce regard qui perce la dureté du présent pour nous emmener de temps à autre dans le passé. Ce regard projeté vers le dehors permet à l'auteur de rendre compte de son enfance algérienne, notamment par l'entremise du thème de la guerre, de ses humiliations quotidiennes, fort présent dans la narration. « *Je voulais rendre, traduire cette enfance qui était la mienne, et mes sentiments d'adulte dans une histoire violente* » (A. Djemai, 2011 : 133).

A travers ce récit, Abdelkader Djemai dessine habilement les contours de la vie du vieil émigré dont on ne connaîtra même pas le nom et offre une vision du monde de cet exilé. La condition, terrible, de celui-ci cadre avec deux morts, du père et du fils. Celle du fils, il va sans dire, étant plus tragique que celle du père, lors même qu'avec la jeunesse de l'enfant prend fin l'espoir et survit la désillusion. Il s'agit là d'un voyage en deux dimensions. Voyage, hier, avec son père, puis aujourd'hui quand par le mutisme des voyageurs il est transporté au pays de l'enfance et prend ainsi conscience de la

distance qui les sépare. Le mutisme des passagers dans le car reflète en réalité le drame d'un homme sévèrement déchiré:

« (...) pour se sentir moins seul, il avait instinctivement besoin d'accrocher son regard à quelque chose, à quelqu'un, à certaines des personnes qui allaient faire une longue route avec lui. Il était enfermé avec elles dans une sorte de voyage intime où le silence prendrait beaucoup de place, surtout pour lui, car il ne maîtrisait pas bien leur langue » (A. Djemai, 2004 : 25-26).

En ce sens, *Le nez sur la vitre* se veut aussi un roman de la douleur dans la résignation et le silence. L'auteur l'a indiqué dans l'une de ses interviews: « Je prendrai l'image de deux personnes qui marchent dans la rue et qui ne se parlent pas, qui sont unis dans le silence » (A. Djemai, 2011 : 133). Mais ce silence pourrait aussi bien être chargé de joie aussi. Le vieil homme est un personnage quasi mutique, guère habitué par son vécu à exprimer ses sentiments et à s'épancher sur son sort: « Toute sa vie, il se souviendra que son père avait tremblé en tendant sa carte d'identité sortie avec fébrilité du fond de son burnous » (A. Djemai, 2004 : 31).

Même s'il est seulement évoqué par quelques touches ici et là, le contexte de la souffrance de la population algérienne pendant la guerre est omniprésent dans le texte. Le lecteur comprend que l'auteur veut lui rapporter ce qu'il a pu ressentir quand il était petit enfant par le biais du personnage qui subit « le temps de la guerre, du barbelé, de la faim et de l'errance. » (A. Djemai, 2004 : 27). L'auteur invite donc le lecteur à coller le nez à la vitre des pages et à réfléchir sur ce qui s'est passé dans l'Algérie française et à participer à la construction d'un lieu pour la mémoire. Il est d'ailleurs bien connu que la manière de lutter contre sous la contrainte des événements des années 90, Abdelkader Djemai s'installe en France. Il part malgré lui en quête de nouveaux espaces ethniques et culturels dans lesquels il pourrait se construire/re-construire une identité nouvelle. D'où le thème de l'errance, de la mémoire et de la guerre dans *Le Nez sur la vitre*. « Toute œuvre, écrit G. Durand, est démiurgique : elle crée, par des mots et des phrases, une 'terre nouvelle et un ciel nouveau' » (G. Durand, 1990 : 392).

Ce changement de perspective a permis par la même occasion d'introduire le lecteur à un type de narration plus ou moins nouveau dans la littérature algérienne de langue française, à savoir le récit. On peut considérer cela comme une réconciliation avec le « récit ancestral » puisé dans les traditions orales et écrites. En ce sens, *Le Nez sur la vitre* montre que ce genre littéraire est à même de produire des textes d'une qualité certaine au plan de l'écriture. D'autant plus que l'auteur a fondé son récit sur des expériences tirées de son vécu. La traversée de la France par le vieil homme parti à la recherche de son fils et du pays perdu, devient métaphore de la séparation.

En effet, l'auteur a lui-même connu une histoire également tourmentée: enfance sous la colonisation, les troubles politico-sociales de l'indépendance, la violence intégriste qui l'oblige à prendre le triste chemin de l'exil. Par le biais de l'écriture minimaliste, Abdelkader Djemai tente donc de se reconquérir un espace perdu. Dans ce sens, *Le Nez sur la vitre* peut être lu comme un texte en rupture avec les premiers textes les plus connus de l'auteur et marque de ce fait un tournant dans son écriture.

Le récit est simple et linéaire. Le choix est une caractéristique de la période dans laquelle s'inscrit ce roman et que la critique s'accorde à considérer comme marquée par le « retour au romanesque ». En effet, Abdelkader Djemai se détourne de l'écriture rocailleuse de son premier roman, *Saison de pierres* (1986) paru à Alger aux éditions ENAL, délaisse la violence du texte pour revenir avec ce récit à une écriture plus directement narrative, un récit doux et abrupt pour la satisfaction du lecteur qui découvre que le minimalisme est souvent bien utile pour faire passer le témoignage sur des sujets aussi poignants que la guerre, l'exil et la mémoire. Abdelkader Djemai y aborde notamment la question de l'émigration, de son instrumentalisation par la politique, les déchirures qu'elle induit dans le tissu social et chez l'individu, dans son rapport à l'Autre. Il a été question dans ce roman de la description d'une traversée solitaire en exil d'un homme déchiré entre deux pays, entre deux mémoires qui sont à l'origine de nombreux malentendus...

La narration s'opère par alternance, le « il » définit soit le père, soit le fils. L'**autocar**, qui est l'espace d'énonciation dans le roman, opère une médiation entre l'intérieur et l'extérieur, le passé et le présent. Comme l'autocar, le texte effectue sa traversée, « [...] *le Texte ne peut s'arrêter [...]; son mouvement constitutif est la traversée* », écrivait R. Barthes dans *Le Bruissement de la langue*. Le sujet de l'énonciation participe à la dramatisation de l'énonciation romanesque à travers un jeu qui met le moi face à l'autre et permet, à chaque fois, de générer le récit par la convocation de cet autre.

Il est intéressant de souligner que c'est à partir de cette traversée du pays adopté que les souvenirs, lourd fardeau de la mémoire, vont envahir l'esprit du protagoniste. Ce dernier va traverser l'espace et le temps par pensée et par la narration, vu qu'il est dans l'autocar. Par conséquent, cette immobilité sera prétexte et questionnement sur l'histoire de l'Algérie d'hier d'une part et sur les affres de l'errance de l'autre.

Au cours de cette traversée le vieil homme se remémore les souffrances subies durant la guerre d'Algérie, éclairant le lecteur sur ce conflit et l'invitant par la même occasion à lutter contre l'oubli. Cette clarification est importante dans le sens où elle casse le silence sur « *le temps de la guerre, du barbelé, de la faim et de l'errance* » (A. Djemai, 2004 : 27), pour qu'il n'y ait plus de malentendus sur l'Algérie de la guerre. Au delà de cette traversée féconde, l'auteur s'est construit sur ce qui fait sa force et

sa richesse: l'écriture qui est elle-même dénuement. Ce dénuement au bout duquel le père se réconcilie avec le fils défunt à la fin du roman lorsqu'il retrouve rangée dans son portefeuille la photo qu'il avait longtemps cherchée. Il le revit alors «*serré contre lui comme s'il voulait qu'il le protège contre le malheur.* » (A. Djemai, 2004 : 79).

Conclusion

Dans ce récit, Abdelkader Djemai octroie une nouvelle dimension au thème qui lui tient à cœur et que, livre après livre, il affine: L'Algérie sous le joug de la colonisation et les émigrés algériens en France. À travers l'histoire émouvante du personnage de Le Nez sur la vitre, *l'auteur donne à voir et à sentir, suscite l'émotion et rapidement le lecteur est en empathie avec ce passager grave qui ne dit pas mot et ne porte aucun jugement sur cet ensemble qui l'entoure.*

Ce silence peut être interprété comme une incapacité du personnage de tenir un discours quelconque sur son milieu d'adoption, ni d'exprimer l'Altérité dont il est porteur. Il est intéressant de souligner que dans 'Le Nez sur la vitre', il y a plus d'âpreté que dans les précédents romans de l'auteur. Certes, il ne s'appesantit pas sur la tragédie de ce vieil homme courageux et digne qui n'a rien compris à l'éloignement de son fils, immigré de la deuxième génération, mais la réserve avec laquelle il la traite est de façon très poignante. Ce très court roman (78 pages), doux et abrupt tout à la fois, provoque chez le lecteur une résonance des plus persistantes.

L'histoire est simple et claire - ne s'accommodant que de l'essentiel ; c'est-à-dire privilégiant de petits détails prosaïquement ordinaires mais dont aucun n'est anodin. Elle est un voyage, une introspection, voire une re-visite de soi inhabituelle à travers les regards et les pensées, les lieux, les temps, les générations. On peut la considérer comme une tentative de l'auteur de se libérer de ces images du passé, du joug de la nostalgie ; cet enfermement intérieur, et d'accepter le fait que l'exil est interminable et le retour impossible. L'écriture de ce roman s'apparente au travail d'un peintre impressionniste, qui de son pinceau, retouche ici et là les formes, les couleurs; autant d'éléments qui renforcent la poétique narrative du texte. Au total, Abdelkader Djemai recompose les images d'autrefois, ranime les paysages, les réminiscences, dans un balancement équilibré et de ce fait re-présente admirablement la mémoire.

Bibliographie

- Arnaud, J. 1986. « Exil, errance, voyage chez N. Farès, M. Khaïr-Eddine et A. Meddeb ». In : *Exil et Littérature*, ouvrage collectif présenté par Jacques Mounier. Equipe de Recherche sur le voyage. Université des Langues et des Lettres de Grenoble.
- Barthes, Roland. 1984. « De l'œuvre au texte », in *Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue*,

Paris, éd. du Seuil, « Tel Quel », p. 71.

Djemai, A. 2004. *Le Nez sur la vitre*. Paris : Seuil.

Djemai, A. 2011. « Interview ». *La Tribune*, Alger, Jeudi 9 Juin.

Djemai, Abdelkader. In : *La Tribune*, Alger, Jeudi 9 Juin 2011.

Durand, G. 1990. « Les fondements de la création littéraire ». *Encyclopédia Universalis*, Enjeux, Tome 1, Paris.

Nora, P. (sous la direction de), *Les Lieux de mémoire*, Tome I, La République, Paris, Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires, 1984, Présentation, p. VII-XLII.



Dr. Samira Souilah

Université Badji Mokhtar- Annaba, Algérie

samira_univ23@yahoo.com

Résumé: L'écriture transpose, grâce à certains procédés, un thème spécifique. Ce thème impose à l'écrivain une écriture du sens qui structure et fait valoir une idée personnelle. L'objectif de cet article est de cerner un thème spécifique et montrer les procédés rhétoriques qui le rehaussent.

Mots-clés : écriture, thème, écrivain, procédés, création

الكتابة الموضوعاتية

الملخص : الكتابة الأدبية تظهر بفضل بعض التقنيات موضوع نوعي. هذا الموضوع يجبر الكاتب على اختيار كتابة تبين فكرته الخاصة. الهدف من المقال حصر معنى الموضوع النوعي و إظهار طرق كتابته.

الكلمات المفتاحية: الكتابة - الموضوع - الكاتب - التقنيات - الإبداع.

The Thematic Writing

Abstract: Thanks to some proceeding, writing transposes a specific theme. The latter imposes on the writer a sense writing which heightens a personal idea. This paper aims at determining a specific theme and showing the rhetorical proceedings which enhance it.

Keywords : writing, theme, writer, proceedings, creation

Introduction

L'analyse thématique de la folie littéraire dans certains textes m'a permis de cerner des procédés d'écriture et discursif qui rehaussent cette thématique au niveau formel, expressif et rhétorique démarquant la folie littéraire en tant que thème dominant et une expression créative qui construit un texte de caractère, de réflexion et de voix paradoxales. Cette lecture a ouvert notre réflexion sur d'autres perspectives de recherche et de là ce questionnement : Est-ce que tout thème fait appel à une écriture spécifique ? Quels sont les thèmes qui font appel à cette écriture particulière ? Quels sont ses procédés créatifs ?

L'objectif de cet article est de réfléchir sur le rapport écriture / thème dans le texte littéraire afin de montrer que ce ne sont pas tous les thèmes qui font appel à une écriture particulière qui rehausse leur présence et les reflète, avant de les penser comme, par exemple, la folie littéraire. Cette analyse permettra de mettre en évidence des procédés rhétoriques mis en fonction par l'écrivain pour démarquer son thème. Cette réflexion sur le rapport intrinsèque de l'écriture au thème tentera de définir et de distinguer ainsi des types de thème en nous appuyant sur l'analyse de certains textes littéraires *L'Innommable* de Samuel Beckett et *La Cantatrice Chauve* de Eugène Ionesco. L'écriture littéraire tient à la rédaction du texte qu'il soit théâtral, poétique ou prosaïque. Pour le texte théâtral, nous ne tiendrons pas compte de la mise en scène, de la structure ou du style théâtral sauf sous sa forme littéraire.

1. Ecriture / Ecrivain

L'écriture littéraire mime la réalité, reproduisant des vérités fictionnelles. Elle relève de l'intellect créateur, marquant et spécifiant l'écrivain, devenant un moyen de distinction romanesque. Cette distinction est spécifiée par des types d'écriture : écriture blanche¹, automatique, plate, du désastre, fragmentaire. Ces écritures montrent le choix de l'écrivain même s'il est inconscient du désir de l'Être à produire le « différent », mais l'écrivain reste indissociable de son activité. Pour Barthes « il ne peut jamais détruire sans se détruire lui-même comme écrivain » (R. Barthes, 1972 : 11), l'écriture est la mise en abîme de l'écrivain qui se rétracte derrière le sens imposant une vision, une position et un engagement personnel et social que le thème reflète. Elle individualise l'écrivain, devenant une voix d'engagement et une « identité formelle de l'écrivain [qui] ne s'établit véritablement qu'en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style » (R. Barthes, 1993 : 147). L'écrivain s'affirme et affirme sa distinction hors de la doxa, créant ainsi un monde particulier dont l'écriture, le style et le langage sont ses matériaux de construction. Cette écriture « hors normes » pousse à réfléchir à une lecture diachronique qui permettra de voir de quelle manière certains écrivains investissent un thème que nous qualifions de *spécifique* et l'exploitent pour recréer le différent grâce à la rhétorique. L'écriture qui nous intéresse n'est pas celle des signes mais d'une certaine stratégie de la langue qui construit une fonction individuelle, sociale, idéologique et politique que cette écriture assigne au thème. Barthes qualifie cette écriture de : « libre, à ses débuts, est finalement le lien qui enchaîne l'écrivain à une Histoire elle-même enchaînée : la société le marque des signes bien clairs de l'art afin de l'entraîner plus sûrement dans sa propre aliénation » (R. Barthes, 1972 : 160). L'écriture constitue un piège et une libération des normes préétablies qu'un certain type de thèmes permet.

L'écriture est la codification du thème, rendant compte d'une ou des idées en faisant appel à des stratégies qui relèvent de la thématique construite. Une modalité scripturaire, en rapport avec une interruption de l'histoire, implique un changement transposé dans l'écriture romanesque comme forme d'opposition, d'expression et de traces qui reflètent une réalité personnelle. Cette rhétorique manipulatrice du langage où se profile une conception (une conviction) de l'écrivain est qualifiée par Barthes de stratégie de fuite, de désir de ne pas se laisser enfermer dans un type de discours et d'échapper à une image statuée. L'écriture devient alors le résultat d'un choix idéologique.

Cette écriture transmet des réalités individuelles et est un chassé-croisé entre le Moi de l'écrivain et son désir d'écarter sa présence, n'empêche qu'une trace ou une image de son être se reflète dans et à travers son écriture. Pour Todorov : « on identifie l'instance narrative à l'instance d' « écriture », le narrateur à l'auteur et le destinataire du récit au lecteur de l'œuvre » (G. Genette, 1983 : 220-221).

Pour G. Genette, les circonstances, où un écrivain peut produire de lui-même dans son texte, sont soit une réalisation involontaire (au sens où la psychanalyse parle de lapsus « révélateur » (G. Genette, 1983 : 410), soit une simulation volontaire par l'auteur d'une personnalité différente de sa personnalité réelle (G. Genette, 1983 : 412). L'écriture entraîne le lecteur dans une dérive qui le propulse en avant de sa lecture où il sera maître ou manipulé par sa lecture en se soumettant à tous les aléas du texte.

Notre problématique ne s'intéressera pas à la présence ou non de l'écrivain dans son texte puisque nous la prenons comme une évidence, il n'y a pas de texte sans auteur, c'est le dieu dans son texte. Cette citation, de Heiner Müller dans *Erreurs choisies. Textes et entretiens*, appuie notre réflexion : « si j'étais boulanger, ingénieur ou journaliste, j'aurais un travail que je pourrais plus ou moins séparer de ma biographie, de ma vie quotidienne. Comme j'écris, je ne peux pas. Je suis, pour ainsi dire, toujours en service. Je n'ai jamais de liberté » (N. Heinich, 2000 : 95).

Il vit un écartèlement entre ce qu'il est et entre ce qu'il donne, relevant ainsi le dilemme de l'existence de ce « créateur » dans son texte dont sa présence inéluctable est une existence factice et réelle. Le degré de sa participation reste mitigé par la validation de son implication dans son écrit. Proust déclare dans *Contre Sainte Beuve* : « un livre est le produit d'un autre moi (« second self » dira Booth), que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices..... » (Genette, 1983 : 411).

L'écrivain est un être qui établit des liens avec l'extérieur sans vouloir s'impliquer, cet état de/d'(in)dépendance intellectuelle qui se reflète dans son écriture où « être

écrivain, en somme, c'est l'état idéal de ceux qui ont besoin d'indétermination » (N. Henrich, 2000 : 82).

L'écrivain tente de se dégager de son texte par l'ubiquité, or dans cette tentative il plonge dans son écrit où tout graphème est d'essence testamentaire selon Jacques Derrida dans son ouvrage *De la grammatologie*. Cette catégorisation de l'écrivain nous amène à l'idée que certains thèmes choisis, consciemment ou inconsciemment, par l'écrivain se rapportent à son Moi et déclenchent une écriture « charnelle » où l'écrivain se dit, comme l'affirme G. Lukács, celui qui écrit « n'engendre pas de nouvelles choses à partir d'un pur néant, mais réordonne simplement celles qui ont vécu en quelque temps » (G. Lukács, 1974 : 24). Donc, l'écriture est réappropriation, reformulation et recréation.

Cette écriture se traduit à travers le style qui est une « identité formelle de l'écrivain [qui] ne s'établit véritablement qu'en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style » (R. Barthes, 1993 : 18). L'écrivain modèle ses idées à partir d'une matière déjà existante. Son style le projette dans son œuvre où « se conjuguent la continuité de l'instance créatrice dans la série des objets portant sa signature, et sa relative singularisation » (N. Henrich, 2000 : 209). Ecrire est une construction du style qui est le propre même de l'homme ne pouvant se défaire de son Moi. L'écrivain se retrouve à le/se retracer « mais ce faisant, l'homme désire toujours se défaire de son moi, du moi qu'il est, pour devenir un moi de sa propre invention. Être ce « moi » qu'il veut eût fait tous ses délices - quoique en un autre sens, son cas aurait été aussi désespéré - mais cette sienne contrainte d'être ce moi qu'il ne veut être, c'est son supplice : il ne peut se débarrasser de lui-même » (S. Kierkegaard, 1973 : 70). Cette distanciation, que l'écrivain tente d'opérer, passe par le jeu de l'écriture qui voile l'écrivain et égare le lecteur dans un labyrinthe de sens. En tentant de s'éloigner de son Moi, l'écrivain s'y retrouve piégé.

Le style est nullement un choix, il traduit la part privée du rituel, s'élevant à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain. (R. Barthes, 1972 : 16). Il est la part profonde, inconsciente de l'écrivain qui surgit lors de l'écriture.

2. Thème « motif » d'écriture

Le thème est un « motif » qui construit le texte. Il est l'unité minimale qui constitue l'unité du récit. L'écrivain américain John Barth² définit le minimalisme comme un « procédé omniprésent dans la littérature et l'art de tous les temps » (D. Rabaté, D. Viart, 2009 : 14). Cet écrivain distingue trois niveaux de minimalisme : minimalisme du contenu, du style et de la forme. Le minimalisme du contenu se rapporte à l'écriture

qui spécifie et construit le thème. Ce dernier se scinde en type normatif et spécifique. La norme est une conformité à « l'usage » à une échelle des variétés linguistiques utilisables et celles des formes et des thèmes. Le thème *normatif* est dominant, il porte des caractéristiques esthétiques et un fonctionnement logique de la rhétorique, comme l'amitié, la guerre, l'Histoire. Ces thèmes ne font pas appel à une écriture spécifique parce que le degré d'investissement de l'écrivain est minime, il en parle mais son implication reste partielle.

Par contre, un thème *spécifique* est particulier. Il distingue certains thèmes comme la folie, la solitude, le pessimisme, la mort qui dit le destin de l'homme, l'amour, le rêve faisant appel à une réflexion et à une dynamique profondes de l'écrivain et du lecteur. Ces thèmes spécifiques véhiculent une intensité émotionnelle puisqu'ils se rapportent à l'Être, ce qui fait que l'écrivain est dominé par sa passion du thème qui modalise son texte. Nous aborderons le thème du doute dans le texte de *L'Innommable* de S. Beckett et dans *La Cantatrice Chauve* de E. Ionesco, afin de montrer les procédés d'écriture utilisés, se rapportant à ce thème.

3. Rapport écriture-thème

Il est intéressant de voir dans la structure textuelle les substrats des structures esthétiques d'une thématique dominante qui est un catalyseur romanesque. *L'innommable* de S. Beckett passe par une hiérarchie de comportements, d'illusions, de visions et de pensées qui égarent le lecteur mais le captivent à la fois, rendant le rapport au texte presque charnel. Ce texte traduit une pensée égarée et c'est par cet égarement que le doute se construit chez le lecteur au fur et à mesure de sa lecture. Le texte *La Cantatrice Chauve* de E. Ionesco construit une vision spécifique où l'incertitude comportementale et discursive des personnages fait régner un doute sur le sens à attribuer même aux termes. L'écriture de E. Ionesco traduit « par sa résolution d'exprimer une philosophie de l'existence aux prises avec des inquiétudes et des rêves toujours renaissants » (P. Vernois, 1972 : 236). Cette écriture, insaisissable à l'image du rêve, propose une multitude de sens que les techniques d'écriture renforcent et consolident, dans les textes choisis il s'agit du thème du doute.

L'innommable est une composition de mots qui enchevêtre le sens où l'incertitude est la maîtresse régnante. Tout le texte est un déroulement des « facéties (...), il est difficile de parler, même n'importe comment » (S. Beckett, 2004 : 35). L'écrivain installe, dès le début du texte, une mise en abîme du discours et du lecteur et au-delà du texte qui se transforme en un doute sur sa littérarité. Le personnage défend une inexistence physique dans une existence spécifique où le corporel s'efface laissant place au spirituel.

Une aporie significative, le personnage tient un discours et un raisonnement illogiques qui frôlent l'incompréhension enrichissant ainsi le thème spécifique du doute. L'écriture se transforme en un outil de perdition significative où le lecteur ne retrouve pas des repères d'orientation : « Elle est encore jeune. Elle peut très bien se remarier. Le deuil lui va si bien » (E. Ionesco, 1954 : 21), « il m'a semblé l'entendre à peine, à cause du bruit que j'étais en train de faire par ailleurs, conformément aux termes mal compris d'une domination obscure » (S. Beckett, 2004 : 35), « à bout de vœux de prompt la crève, cerné d'un bleu épinard bruissant d'aise » (S. Beckett, 2004 : 48). Cette compilation de mots construit un *quiproquo* significatif, traduisant le non sens et l'infondée du discours des personnages comparable à l'image de l'amputation du personnage de Beckett.

Le sens est cassé, éparpillé entre des bribes de mots, or pour Deleuze, il est « inséparablement l'exprimable ou l'exprimé de la proposition, et l'attribut de l'état de choses. Il tend une face vers les choses, une face vers les propositions. Mais il ne se confond pas plus avec la proposition qui l'exprime qu'avec l'état de choses ou la qualité que la proposition désigne. Il est exactement la frontière des propositions et des choses » (G. Deleuze, 1969 : 34). Donc, le sens est produit à produire, il est l'objet et l'idée à la fois, à l'image du signifiant et du signifié du signe.

La dichotomie discursive, est un autre aspect de l'écriture qui concrétise et se soumet au jeu du thème. Chaque phrase est dite et contredite, par un processus d'écriture et de négation. Cette incertitude fait éclater le sens qui devient temporaire suspendu au mot dit :

« loin c'est donc moi qui parle // Non je suis muet » (S. Beckett, 2004 : 34),

« j'ai à parler // n'ayant rien à dire » (S. Beckett, 2004 : 45).

« nous voilà face à face, Mahood et moi // je ne l'ai pas vu, je ne le vois pas » (S. Beckett, 2004 : 47)

« je ne connais pas de questions // il m'en sort à chaque instant de la bouche. » (S. Beckett, 2004 : 34).

Cette opposition simultanée ou distanciée où l'idée est énoncée par le personnage qui oppose une idée à une autre et avançant dans les pensées du personnage tout en construisant un paradoxe significatif. La technique d'écriture consiste à détruire l'objet significatif du texte et faire régner un doute sur son évolution romanesque.

Le monologue introspectif où le personnage parle, écoute les échos de sa voix, s'écoute et devine les autres imaginaires que sa mémoire enfante. Ce monologue meuble le texte grâce au pronom Je qui construit tout le récit.

Ce «Je» voix dominante est le texte même. Cette autarcie qui ne cherche pas le monde extérieur devenant une entité suffisante, faisant vivre l'univers factice de ce texte et s'inspirant de lui : « c'est lui qui me racontait des histoires sur moi, vivait pour moi, sortait de moi, revenait vers moi, rentrait dans moi » (S. Beckett, 2004 : 37). La parole est close sans ouverture de réflexion. L'écrivain, tout autant que son personnage, ne cherche pas à étendre sa pensée hors du contexte romanesque construisant un être fictif qui est l'embryon textuel : « je n'ai rien à faire, c'est-à-dire rien de particulier. J'ai à parler, c'est vague. J'ai à parler n'ayant rien à dire » (S. Beckett, 2004 : 45). Le pronom Je, inconnu et connu à la fois puisqu'il est la voix du personnage principal et unique, transperce sa propre pensée où dire fait vivre ce Je : « je n'ai pas de voix et je dois parler, c'est tout ce que je sais, c'est autour de cela qu'il faut tourner, c'est à propos de cela qu'il faut parler » (S. Beckett, 2004 : 34). Les expressions « autour de cela - à propos de cela » construisent un discours ambigu où le démonstratif « cela » ne renvoie et n'indique nullement un objet textuellement concret d'où le sens du doute qui se construit autour des mots, du contexte, du discours véhiculé par une écriture flottante et sans ancrage romanesque.

La voix concrétise le Je et fait vivre la narration : « elle continuait à se faire, la voix à se faire entendre, celle qui ne pouvait être la mienne, puisque je n'avais plus de voix et qui cependant devait l'être, puisque je ne pouvais pas me taire et que j'étais seul, hors de portée de toute voix » (S. Beckett, 2004 : 180-181), « je veux tout ce qu'elle (voix) veut, je suis elle, je l'ai dit, elle le dit, de temps en temps elle le dit, puis elle dit que non » (S. Beckett, 2004 : 200). Tout en restant anonyme, le personnage tente de s'identifier à cette voix qui est sienne et autre, à la fois, renvoyant à une idée de dédoublement.

Le dédoublement du Je. Cette autre caractéristique du thème du doute que l'écriture met en évidence : « plus d'une fois, j'ai manqué me prendre pour l'autre, au point de souffrir à sa façon » (S. Beckett, 2004 : 48), « je le vois si bien, allant et venant parmi ses tonneaux (...) ça a dû être moi » (S. Beckett, 2004 : 184), « il dit je comme si c'était moi » (S. Beckett, 2004 : 193), « Je dis je en sachant que ce n'est pas moi » (S. Beckett, 2004 : 194-195), « c'est la faute des pronoms » (S. Beckett, 2004 : 193). Ces énoncés montrent la polyphonie du Je énonciatif dont le vacillement déroute le lecteur, n'arrivant pas à situer le lien entre voix et personnage.

Le «Il» est une partie du «Je» qui accomplit ses pensées et ose ce que un Je passif de pensée n'ose accomplir « il s'en ira et ce sera autre chose, un autre instant de mon vieil instant » (S. Beckett, 2004 : 187), (il me gardera » (S. Beckett, 2004 : 187), « celui qui parle, il a dû voyager, il a dû voir (...) il a dû là-haut » (S. Beckett, 2004 : 192), « je suis lui » (S. Beckett, 2004 : 190). Je est Moi cette conscience présente dans tout le texte et qui impose ou renie sa position « c'est donc moi » (S. Beckett, 2004 : 34), « mais ce n'est pas moi, ce n'est pas moi » (S. Beckett, 2004 : 186).

Cependant, tout le texte comporte un seul personnage et une seule voix qui se diversifie pour dérouter le lecteur et créer plusieurs centres d'expressions dont le centre de gravitation reste le pronom Je, cet énoncé le résume : « je me mettrai dans lui, je dirai que c'est moi, peut-être qu'il me gardera » (S. Beckett, 2004 : 187). Le rapport à l'Autre inconnu renvoie à une force dominante interne (le personnage), pour le besoin de l'avancement du récit en parallèle avec une présence externe faisant allusion à l'écrivain. Dans cette incertitude à saisir le sens, émerge le doute significatif.

Dans le texte de E. Ionesco, le dédoublement se traduit par les paires de personnage M. Mme Smith et M. Mme Martin qui disent la même chose tout en apportant des nuances discursives.

Les phrases courtes et successives séparées par des virgules à l'image de la pensée, bousculée par ses idées : « on se cherche dans la montagne et dans la plaine, que voulez-vous, on se veut, on se veut dans son coin, ce n'est pas l'amour, ce n'est pas la curiosité, on est inquiet, c'est la fatigue, on veut s'arrêter, ne plus voyager, ne plus chercher, ne plus mentir, ne plus parler, fermer les yeux » (S. Beckett, 2004 : 186-187). Tout le texte est une course contre la construction de sens où des phrases meurent et d'autres naissent et renaissent, de peur que le personnage s'arrête de penser

Ces phrases courtes et précipitées se percutent n'offrant pas un chemin à la réflexion pour se construire. Cet énoncé confirme l'idée que Beckett, en écrivant, cherche la perte de son personnage et de son lecteur : « la virgule viendra où je me noierai pour de bon, ce sera le silence » (S. Beckett, 2004 : 201).

Le texte est un tourbillon de mots, de pensées que la ponctuation, moment d'apaisement, permet au personnage autant qu'au lecteur de reprendre la voie d'une pensée sans trajectoire logique. Cette construction rhétorique prouve le *refus de l'écrivain de s'ouvrir au lecteur*. Cette rétention de l'information nourrit sa curiosité, retombant dans des questions semblables à celles que le personnage pose tout au long du texte. « je ne serai pas plus clair » (S. Beckett, 2004 : 34) « J'abrège » (S. Beckett, 2004 : 41). Le piège de ce texte réside dans le désir d'éclaircir le doute significatif en tentant de comprendre l'incompréhensible de ce texte.

Le texte *La Cantatrice Chauve* de E. Ionesco, rejoint *L'Innommable* de S. Beckett. L'écrivain a fait appel à un discours d'égarement où le dialogue se transforme en une cacophonie, pour P. Vernois « le dialogue, même passionné, ne fait qu'ouvrir sous les pas des personnages les abîmes tragiques de l'incompréhension » (P. Vernois, 1972 : 222). Cette incompréhension que vit aussi le lecteur nourrit et concrétise le doute significatif, résultat d'une bizarrerie dialogique anéantissant une logique du discours où le bavardage des personnages endigue le texte dans un questionnement sur le sens :

« Mme Martin : Scarmouche !

Mme Smith : Sainte-Nitouche !

M. Martin : T'en as une couche

M. Smith : Tu m'embouches.

Mme Martin : Sainte Nitouche touche ma cartouche » (E. Ionesco, 2007 : 97).

Mme Smith : Les souris ont des sourcils, les sourcils n'ont pas de souris (E. Ionesco, 2007 : 96).

Ces phrases courtes et consécutives, comportant un mot clé à concept, construisent un sujet laminaire où le flot de paroles percute notre réflexion de lecteur. Pour construire ce doute, l'écrivain joue de sons à partir de syllabes qui se rapprochent, mais ne disent rien. Ce non dit est significatif puisqu'il construit des personnages atypiques, renvoyant à une thématique de l'instabilité et du doute.

Le thème du doute est enrichi par des expressions et des énoncés parsemés dans tout le texte faisant régner une incertitude de sens et d'évolution du récit : « que de nous depuis quelque temps. J'abrège. Le maître. Je m'en suis peu soucié, trop peu. Assez de peut-être aussi. Ce moyen est usé. Je vais m'interdire, quitte à passer outre » (S. Beckett, 2004 : 41), « mon maître donc, à le supposer unique à mon image » (S. Beckett, 2004 : 42), « je me courberai sur le second, si je tiens encore debout » (S. Beckett, 2004 : 42). Or, depuis le début du texte, le personnage affirme qu'il n'a pas de pieds. Cette incertitude (sa constitution physique) est construite grâce à une écriture que nous qualifions de flottante, alimentée par les multiples questions qui surgissent, n'attendant pas et ne cherchant pas de réponses. Elles marquent une réflexion, une situation invitant le lecteur à réfléchir sans quête de réponse. Cet impact est une invitation au lecteur à participer à l'évolution de la narration.

L'également dans *La cantatrice chauve* a pris une autre tournure « il est mort, il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement, il y a un an et demi » (S. Beckett, 2004 : 18), « elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte (...) on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre » (S. Beckett, 2004 : 19-20). La construction syntaxique (phrases juxtaposées) comporte des glissements de sens qui construisent le doute.

L'ambiguïté du sens consolide et appuie le doute. Cette ambiguïté se construit à partir de mots dans un jeu de combinaison « c'est à ça que ça aboutit, à la seule survie de ça » (S. Beckett, 2004 : 190), « ce mot dans qui revient, chacun se disant, quand l'instant vient, l'instant de le dire » (S. Beckett, 2004 : 191).

Dans le texte, *La Cantatrice Chauve*, l'ambiguïté réside dans la construction syntaxique « j'ai été au cinéma avec un homme et j'ai vu un film avec des femmes » (S. Beckett, 2004 : 25). La fin de l'énoncé exprime une ambiguïté significative, le terme

« femmes » est-il en rapport avec le lieu cinéma ou avec le film vu ? Ce processus d'écriture alimente le thème du doute, construisant une incertitude significative.

La répétition a pour rôle d'égarer, consolider le sens ou reflète une forme d'obsession. Dans le texte de S. Beckett, la répétition peut être redondante et plate confirmant des paroles insensées : « pour y réfléchir, à tête reposée, heureusement, heureusement - je ne sens pas d'endroit, pas d'endroit » (S. Beckett, 2004 : 185), « comme c'est curieux ! » (S. Beckett, 2004 : 28-29). Cette expression a été répétée six fois marquant l'étonnement et l'étrangeté de la scène.

Aussi, la répétition peut être distancée, se concrétisant par des bribes de phrases qui parsèment tout le texte cassant ainsi le sens qui est reconstruit à chaque répétition. L'égarément est formulé grâce à un tourbillon de mots, de sons qui étourdissent le lecteur : « une seconde après. J'ai une seconde de retard sur eux, je retiens la seconde, une seconde durant » (S. Beckett, 2004 : 134). Dans cet égarément, se concrétise le doute grâce aux multiples sens qui se déploient dans ce jeu de mots.

La répétition des mêmes termes, des mêmes phrases et idées forment un texte clos. Ce cloisonnement renvoie au personnage qui n'évolue pas. Il est le centre et ses idées tournent autour de lui « faisant des ronds de jambes, se mettant à genoux, se mettant à plat ventre, rampant, ça s'arrête là » (S. Beckett, 2004 : 184). Cette évolution sur place est à l'image du texte où le personnage dit et oublie, efface et reprend formant un texte cyclique où tout sens est un doute.

L'espace est soit banni, soit réduit à la dimension corporelle du personnage « l'endroit, si seulement je pouvais me sentir un endroit » (S. Beckett, 2004 : 186), « ici c'est mon seul ailleurs » (S. Beckett, 2004 : 191), « je ne me sens pas d'endroit » (S. Beckett, 2004 : 187). Ce bannissement renvoie à un déracinement du personnage, à l'infondé textuel. Cet espace ne forme pas une durée, une unité, il est instable à l'image de la pensée du personnage dont ses souvenirs sont des inspirations de son futur.

Cet enfermement en soi et en sa pensée renvoie à l'enfermement du texte « l'espace où l'on m'avait foutu étant globulaire, à moins que ce ne soit la terre, peu importe, je me comprends » (S. Beckett, 2004 : 50). Le cloisonnement du texte est formé d'idées spirales soutenues par une écriture imprécise, non concrète, des phrases courtes, juxtaposées disant et se contredisant, faisant évoluer le thème du doute. L'écrivain cherche à captiver son lecteur, ensuite à l'égarer dans une incertitude de sens où le texte devient une boucle.

Est-ce que la finalité thématique de ce texte consiste à parler, à dire « je reprends, il faut reprendre » (S. Beckett, 2004 : 208), donnant ainsi au texte un aspect ludique, de charade où le lecteur devine, suppose sans aucune certification significative ? Le

thème spécifique modélise l'écriture qui est adaptée et structurée grâce à des procédés déterminés pour les besoins de l'expression romanesque. Le thème du doute produit l'incertitude et même l'incompréhension du texte, pour donner sens à l'hésitation, au tâtonnement dans la construction du sens. L'écrivain a fait appel à une écriture incertaine, que nous qualifions d'*écriture flottante* qui n'est nullement une écriture fantaisiste, mais elle ne permet pas l'ancrage textuel.

4. L'écriture flottante

La construction de cette écriture flottante est de rendre chaque énoncé indéterminé afin de rendre le doute plus présent et significatif. Elle consiste à dire et à contredire dans le même énoncé. Pour Blanchot, le rôle de l'écriture est de questionner le monde, ouvrir au dialogue et à la parole plurielle. Une écriture dans laquelle « tout est possible » (E. Hoppenot, 2001). Cette écriture dépasse les normes et ouvre le texte à toutes les spéculations.

Les techniques de cette écriture flottante dans le texte *L'innommable* se concrétise par des courts récits entrecoupés par des expressions brèves : « à balayer », (S. Beckett 2004 : 45), « non » (S. Beckett, 2004 :45), « et pourtant non » (S. Beckett, 2004 : 42). Ces énoncés cassent le flux de la pensée par le reflux court et direct de ces expressions. Dans ce jeu, apparaît le flottement de l'écriture qui ne laisse aucun terme ou pensée concrète. Le texte est une trace temporaire, instable presque innommable où le lecteur ne peut s'accrocher à aucune idée sauf à la suite des paroles du personnage que cette image concrétise : « de me croire quelque part, mouvant, entre un commencement et une fin, tantôt avançant, tantôt reculant, tantôt déviant, mais en fin de compte grignotant toujours du terrain » (S. Beckett, 2004 : 45). Le texte est un terrain d'essai où le temporaire écarte toute signification concrète.

Le dire et contre dire est un autre aspect de cette écriture : « je me suis noyé, plusieurs fois, ce n'était pas moi » (S. Beckett, 2004 : 200), « je me suis cogné sur la tête avec du bois et du fer, ce n'était pas moi, il n'y avait pas de tête, il n'y avait pas de fer » (S. Beckett, 2004 : 200). Ces énoncés expliquent la technique de rhétorique employée par l'écrivain, renvoyant à une écriture cyclique où il écrit, explique son procédé, sans sortir du contexte du texte, le transformant en une perpétuelle réminiscence que la répétition, au limite du ressassement renforce construisant une écriture circulaire dont résulte une évolution incertaine du texte.

L'écrivain se permet de jouer avec/ et des mots, ouvrant droit à une instabilité significative et syntaxique pour communiquer l'incertain, il le dit dans le texte « je crois savoir ce que c'est. C'est pour que le discours ne s'arrête pas, ce discours inutile »

(S. Beckett, 2004 : 34), « c'est autour de cela qu'il faut tourner » (S. Beckett, 2004 : 34), « tu touches peut être au but. Après dix mille mots ? » (S. Beckett, 2004 : 39), « supposons d'abord, histoire d'avancer, après nous supposerons autre chose, histoire d'avancer » (S. Beckett, 2004 : 40), « ce sont des mots qu'on m'a appris sans bien m'en faire voir le sens (...) je les emploie tous, tous les mots qu'on m'a montrés » (S. Beckett, 2004 : 199), « ce sera le silence faute de mots (...) ce sont les derniers mots, les vrais derniers » (S. Beckett, 2004 : 209), « ils (les mots) m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire » (S. Beckett, 2004 : 210). L'écrivain tout en construisant son texte explique sa méthode offrant ainsi une double lecture. Cette caractéristique est déterminante pour l'écriture flottante où l'écrivain construit deux récits parallèles et imbriqués à la fois. Il écrit l'histoire et explique les procédés utilisés devenant une des voix du personnage. Le texte se transforme ainsi en une boucle où le contexte explique le texte.

L'écriture flottante est une forme d'instabilité textuelle en rapport avec le thème du doute où de tout autre thème qui fait appel à l'incertain du sens. Cette écriture ne permet pas au lecteur d'évoluer puisque tout énoncé est, soit cassé, répété, soit indéfini, rendant la lecture courte se renouvelant à chaque changement de l'idée. Le flottement de l'écriture est à l'image du flottement du monde dans le sens d'instabilité et d'incertitude. C'est cette image qu'adopte cette écriture afin de séduire et de piéger le lecteur autant que l'écrivain.

Conclusion

Toute écriture inscrit l'être dans une référence à soi, même si elle est écartée par l'écrivain. Sa présence romanesque peut être involontaire, échappant à sa vigilance. Or, le style caractérise son écriture reflète sa conception, sa position d'individu artiste par rapport aux autres. Ce choix stylistique donne une identité, un cachet au texte. Déceler une écriture autarcique dans le texte littéraire, qui suffit au thème, est un objectif que nous nous sommes fixée afin de montrer ce rapport indubitable qui s'établit entre les composantes du texte où l'écriture se métamorphose par rapport au thème spécifique et se consolide au fur et à mesure de la construction romanesque. Le rapport de l'écriture au thème du doute est dans la précipitation des phrases courtes, juxtaposées et opposées où les idées se confrontent faisant éclater le sens. La narration se réduit à un va et vient des mots qui ne permettent pas d'avancer, soutenue par une répétition redondante. Le doute existentiel du Je remet en question son existence et alimente par l'incertitude une narration sans évolution, à l'image du personnage omnipotent et omniprésent. Ces procédés ont engendré une *écriture flottante*, imprécise, indécise dans son évolution et dans son mouvement interrompu mais riche dans sa production du sens.

Le *thème spécifique*, entre autre le doute dans cette recherche, fait appel à des variations rhétoriques qui mettent en avant une instabilité du sens romanesque et même la quête de sens de la part du lecteur. Ces procédés sont comparables à ceux utilisés pour le thème de la folie littéraire. Nous pouvons dire que les thèmes varient ainsi que les techniques d'écriture qui s'adaptent aux exigences de certains thèmes spécifiques et aux objectifs de l'écrivain dont la politique d'écriture est une marque de distinction et une expression innovatrice permettant de définir son écriture dans l'espace romanesque.

Bibliographie

- Barthes, R. 1972. *Le degré Zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. 1993. *Œuvres complètes*. Tome1, Paris : Seuil.
- Beckett, S. 2004. *L'innommable*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. 1969. *Logique du sens*. Paris : Minuit.
- Genette, G. 1983. *Discours du Récit*. Paris : Seuil.
- Heinich, N. 2000. *Etre écrivain. Création et identité*. Paris : Editions La Découverte.
- Hoppenot, E. 2001. *Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire* : « le temps de l'absence de temps », Actes du 1^{er} colloque international du Groupe de Recherche sur les écritures subversives. Barcelone.
- Ionesco, E. 1957. *La cantatrice chauve*. Paris : Gallimard.
- Kierkegaard, S. 1973. *Traité du désespoir*. Paris : Gallimard-Idées.
- Lukács, G. 1974. « A propos de l'essence et de la forme de l'essai : une lettre à Leo Popper » *L'Ame et les formes*. Paris : Gallimard. (Traduit de l'allemand par Guy Haarscher).
- Rabaté D. et Viart D. (sous la direction de). 2009). *Ecritures Blanches*. Saint Etienne : Publications de l'université de Saint Etienne.
- Vernois, P. 1972. *La Dynamique Théâtrale D'Eugène Ionesco*. Paris : Editions Klincksieck.

Notes

1. Paul Louis Rossi définit ainsi : « L'écriture blanche n'est pas un concept, ni même une catégorie esthétique, mais un qualificatif donné à un certain nombre de production littéraire et poétique contemporaines. » Dominique Rabaté et Dominique Viart (sous la direction de), (2009), *Ecritures Blanches*, Saint Etienne : Publications de l'université de Saint Etienne, p.8.
2. John Barth « A few words about minimalism », New York Times Book Review, dec 28 th, 1986.

Synergies Algérie n° 21 / 2014



Varia



Bilingue et bilinguisme dans le discours épilinguistique des apprenants



Yahia Abdeldjebar Atmane

Doctorant en sciences du langage
Université de Sidi-Bel-Abbès, Algérie
atmane_03@yahoo.fr

Résumé : Notre étude porte sur les dénominations de bilingue et de bilinguisme et consiste à analyser les représentations qui sous-tendent l'emploi de ces deux notions. Cette recherche s'inscrit dans le domaine de la sociolinguistique mais intègre aussi une dimension didactique qui se traduit par l'examen des critères pertinents dans l'appropriation d'une langue étrangère. La confrontation des champs délimités de bilingue et de bilinguisme qui sont souvent inopérants avec les données recueillies dans des situations d'interaction vise à revisiter ces catégorisations à l'aune des représentations et de la biographie langagière des apprenants.

Mots-clefs : Bilingue, bilinguisme, représentations, catégorisations, langue

ثنائية اللغة وثنائية اللسان في خطاب المتعلمين

المخلص : تركز هذه الدراسة على مفهومي ثنائي اللغة وثنائية اللغة و تتضمن تحليل التمثيلات التي تكمن وراء استخدام هذين المفهومين. يندرج البحث الحالي في مجال علم اللغة الاجتماعي، ولكن يشمل البعد التربوي الذي ينعكس في استعراض المعايير ذات الصلة في تملك لغة أجنبية. تهدف مواجهة مجالات تعريف ثنائي اللغة وثنائية اللغة التي غالبا ما تكون غير فعالة مع البيانات التي تم جمعها في حالات التفاعل، تهدف هذه المواجهة إلى إعادة النظر في هذه التصنيفات من حيث التمثيل والسيرة الذاتية اللغوية للمتعلمين.

الكلمات المفتاحية : ثنائي اللغة - ثنائية اللغة - التصورات - التصنيفات - اللغة.

Bilingual and bilingualism in the epilinguistical speech of learners

Abstract: This study focuses on the denominations of bilingual and bilingualism and consists in analyzing the representations which bring about the use of these two notions. This research belongs to the field of sociolinguistics but also includes a didactic dimension which is reflected in the examination of pertinent criteria with appropriation of a foreign language. The confrontation of *definitory* fields of bilingual and bilingualism, which are often inoperative with collected data in situations of interaction, seeks to revise these categorizations in the light of representations and the learners' language biography.

Keywords: bilingual, bilingualism, representations, categorizations, language

Liminaire

Les premières études qui portaient sur le bilinguisme ont privilégié la dimension psychologique de l'individu bilingue, autrement dit la façon dont un enfant acquière une autre langue. Le paradigme psycholinguistique triomphant des années 70-80 se voulait une réplique au problème de l'échec scolaire. Selon les tenants de ce courant, des facteurs psychologiques sont à l'origine des lacunes constatées chez des apprenants. Même si la thèse du bilinguisme comme responsable de l'échec scolaire a été battue en brèche, il n'en demeure pas moins que l'orientation de la question bilingue sur des questions psychologiques a du coup occulté une autre question non moins importante, celle du bilinguisme dans les pratiques sociales et dans le domaine de l'enseignement des langues.

Comme le montre (Kremnitz, 1981 : 63), la « réticence à prendre en compte le côté social s'explique peut-être par le fait que le terrain était déjà occupé par d'autres disciplines, mais surtout il s'agissait d'enjeux politiques qui souvent se manifestent avec une grande virulence ».

Tabouret-Keller (1991) ne manque pas de souligner elle aussi l'existence de tels enjeux aussi bien politiques, idéologiques, économiques et symboliques. Les enjeux politiques se traduisent par la politique linguistique des pays, qui prônent parfois l'unilinguisme comme vecteur de l'union nationale. La langue de l'Etat est la seule langue de l'école. Dans les pays du Maghreb notamment, les enjeux idéologiques procèdent par la filiation qu'entretient la langue institutionnalisée avec une autre langue supposée plus pure ou plus sacrée. Comme le montre Tabouret-Keller (1991), la passion philologique se conjugue avec la passion de la pureté pour asseoir le dogme de la langue unique. En outre, le bilinguisme quand il est associé à l'emploi de deux langues en alternance se révèle nocif, croit-on, (Tabouret-Keller 1990) car il perturbe l'acquisition de la langue unique et déstabilise davantage les capacités cognitives de l'apprenant par l'intrusion des interférences dans les pratiques orales ou écrites. Dans le même contexte, (Chomentowsti, 2009 : 104) souligne que « les représentations sont encore très fortes à l'école selon lesquelles le fait de parler une autre langue à l'extérieur de l'école constituent un handicap au regard des apprentissages secondaires ».

La transposition de ces enjeux dans le paysage sociolinguistique algérien se traduit par la saillance de l'enjeu politique et idéologique, dans le sens où l'on a longtemps appliqué le principe de surdité face au bilinguisme, pourtant patent aussi bien dans les représentations que dans les pratiques linguistiques.

On peut conclure à la suite de Tabourat-Keller (1991) que la question du bilinguisme se heurte à la politique linguistique de type jacobine et aussi au fait qu'il soit tenu pour responsable dans l'appropriation d'une langue étrangère.

Dans le contexte algérien, la notion de *bilingue* a longtemps été associée à *classes bilingues*. Elle a émergé dans le milieu éducatif algérien, au lendemain de la mise en place de la politique d'arabisation. Le terme bilingue se réfère essentiellement aux classes qui ne sont pas arabisées. Elles sont donc bilingues, ce qui signifie qu'elles dispensent l'enseignement de certaines matières comme les sciences naturelles, les mathématiques et la physique en français. Cette notion disparaît du champ éducatif, à la suite du parachèvement du processus de l'arabisation. Depuis lors, le sens de ce concept demeure imprécis ou entouré de flou, car aucune instance éducative ou universitaire ne prend la question du bilinguisme en charge, à l'exception du module de sociolinguistique dans les études universitaires de français. Mais comme le domaine de la sociolinguistique est vaste, il n'est pas sûr que les notions de bilingue ou de bilinguisme soient abordées et questionnées. Nous pouvons néanmoins postuler que dans les représentations sociales ordinaires, le vocable bilingue désigne une personne francophone ou ayant une formation en français en opposition à la personne arabophone qui a fait un cursus scolaire en arabe.

L'intérêt de la recherche

On assiste depuis quelques années à un regain d'intérêt pour la notion de bilinguisme eu égard au nombre assez limité de recherches dans ce domaine en comparaison avec celles menées en anglais. Le titre du numéro de la revue *Langage et société* (2006) « Le scandale du bilinguisme » montre que ce thème est sujet à polémique. Comme nous l'avons affirmé précédemment la question du bilinguisme est étroitement liée à une idéologie une nation/ une langue et ne permet donc pas de l'appréhender sans parti pris et lucidement. Comme le montre Hélot (2008), la notion de bilinguisme est souvent pensée en opposition à monolinguisme.

Dans le domaine de l'enseignement des langues, les représentations liées à la notion de bilingue et de bilinguisme nous offrent des pistes de recherche sur la façon dont s'ordonnent les deux langues. En outre, l'exploration de cette notion revêt une importance dans la mesure où elle révèle les types de compétences qui interviennent dans la maîtrise d'une langue, autrement dit, quels sont les critères décisifs pour décider que telle personne ou telle filière est bilingue ? Parmi ces critères, quels sont ceux qui relèvent du préconstruit c'est-à-dire des connaissances antérieurement acquises et ceux qui relèvent du co-construit, c'est-à-dire dans les situations d'interaction. Les représentations sociales du bilinguisme acquièrent-elles une certaine stabilité ou revêtent-elles un caractère labile ou fluctuant selon les contextes argumentatifs du discours ? Enfin, qu'en est-il des rapports entre bilinguisme et biculturalisme ?

En outre, la question du bilinguisme est intrinsèquement liée à l'enseignement des langues et sa thématisation peut nous apporter des éléments utiles pour caractériser les types de profils bilingues des apprenants et notamment la façon dont ils s'auto-évaluent comme performants dans certains domaines ou contre-performants dans d'autres.

Par ricochet, la question du bilinguisme nous permet de démystifier la catégorie du parfait bilingue. Comme le montre Hélot, les études menées dans le domaine du bilinguisme remettent en cause la validité de cette notion et « grâce à ces recherches, ce sont nos rapports au langage et aux langues qui sont remis en cause et par conséquent notre conception du lien entre langue (s) et enseignement. (Hélot, 2008 : 11).

Constat de départ

Rares sont les pays qui ne possèdent qu'une seule langue, donc une grande majorité de personnes sont bilingues. Selon Grosjean « la moitié de la population du monde est bilingue » (Grosjean, 1984 : 17). Ce bilinguisme social « caractérise les situations où plusieurs langues se côtoient au sein d'une communauté ». (Elmiger, Matthey, 2006 : 26).

Le contexte sociolinguistique algérien en est la parfaite démonstration. La coprésence d'au moins deux langues dans les pratiques discursives consolidée par l'enseignement d'un minimum de trois langues dans le système éducatif algérien alimente la réflexion sur la notion de bilinguisme et les significations que revêt l'emploi de ce terme.

Les apprenants inscrits en graduation ont un profil bilingue mais ce profil n'est en fait pas homogène. Ils sont tous bilingues mais ils ont des compétences différentes qui altèrent de facto leurs auto-appréciations de bilingues.

La question qui demeure posée est la suivante : Quels types de correspondances peut-on trouver entre l'édifice théorique de cette notion, la présence de ces langues dans les pratiques et les représentations sociales qui sillonnent les discours. Derrière l'emploi de la notion de bilingue se cristallisent le ou les types de contacts de langues, le degré de maîtrise de deux ou trois langues, la biographie langagière des apprenants et le mode d'acquisition ou de transmission des langues.

Cadrage théorique

L'écueil des définitions

Les concepts de bilinguisme et de bilingue revêtent des acceptations sémantiques différentes. L'état de l'art montre que les auteurs qui ont tenté de cerner le champ définitoire de ces deux notions ne s'accordent pas sur une définition univoque. Comme

le montre Laroussi (2006), le nombre assez important de recherches menées dans ce domaine a engendré des prises de position différentes selon l'optique dans laquelle s'insère la recherche. Elmiger (2000) abonde dans le même sens en soulignant que les critères qui définissent le bilinguisme sont divers et ne sont pas souvent précisés par les auteurs eux-mêmes.

La coprésence de deux langues dans une même aire linguistique pose la question de la façon dont elles sont maîtrisées. La définition de Bloomfield (1933) qui considère comme bilingue celui qui a une compétence d'un natif est jugée trop restrictive ou limitative. La définition proposée par Mc Namara (1967) se situe à l'opposé de celle de Bloomfield : est considéré comme bilingue celui qui possède des habiletés linguistiques minimales dans les quatre grandes compétences : comprendre, parler, écrire et lire dans une autre langue que la sienne. Entre le pôle restrictif : celui de Bloomfield et le pôle intégratif : celui de Mc Namara se situent d'autres positions intermédiaires, comme celle de (Titone, 1972 : 11) qui considère le bilinguisme comme « la capacité d'un individu de s'exprimer dans une seconde langue en respectant les concepts et les structures propres à cette langue plutôt qu'en paraphrasant sa langue maternelle ».

Les récentes études qui ont porté sur la thématique du bilinguisme soulignent toutes qu'aucune définition ne tient la route dès lors qu'elle ne tient pas compte des pratiques langagières effectives des usagers.

Comme le résume clairement (Tabouret-Keller, 1990 :16) « le terme de bilinguisme ne nous apprend rien ou si peu, pourtant ses connotations peuvent induire en erreur ; loin de dénoter que la présence de deux ou trois langues, le terme transporte avec lui des jugements de valeurs ».

La notion de bilinguisme précoce ne détermine pas un seuil à partir duquel une langue s'acquiert, il en est de même pour la notion de bilinguisme handicap qui ne spécifie pas la nature de ce handicap : à l'oral, à l'écrit, pour la compréhension, la lecture ou les quatre dimensions ?

Elmiger (2000), on l'a dit, considère que les critères qui définissent le bilinguisme sont divers et sont le plus souvent inexplicables. Quant à Bernard Py, il considère que le bilinguisme est « un objet en devenir, donc difficilement saisissable. (Py, 1982 : 11).

Des recherches dans le domaine du bilinguisme des migrants montrent que les locuteurs peuvent revendiquer leur langue d'origine même s'ils n'ont pas la parfaite maîtrise. Christine Hélot (2007) parle de bilinguisme symbolique pour désigner des situations dans lesquelles la langue n'est pas transmise mais fait partie de l'environnement de l'enfant et de son répertoire linguistique et culturel.

Bilingue ou bilinguisme : la fin d'un mythe

Constatant et dénonçant le mythe qui entoure le bilinguisme et le bilingue considéré comme quelqu'un qui a une maîtrise équivalente et parfaite de deux langues, Grosjean en conclut que ce genre de personne est l'exception. « Est bilingue la personne qui se sert régulièrement de deux langues dans la vie de tous les jours et non qui possède une maîtrise semblable (et parfaite) des deux langues ». (Grosjean, 1984 : 16).

Pour Ludi et Py (1984), le bilingue est celui qui utilise deux langues de manière fonctionnelle, en tenant compte des contextes et des interlocuteurs.

Grosjean (1984) desserre l'étau du bilinguisme en l'étendant au monolinguisme : il propose une vision bilingue du monolinguisme qui consiste à dire que les locuteurs monolingues ont différentes variétés de langues dans leur répertoire, différents styles, et qu'ils adaptent aussi leur comportement langagier en fonction du contexte, des activités langagières et des interlocuteurs. Le bilingue n'est donc pas la somme de deux monolingues mais celui qui a une compétence communicative qui répond aux besoins de tous les jours. Toujours selon Grosjean, les notions de bilingue et de monolingue ne s'appréhendent pas par le degré de maîtrise des deux langues car il est rare de rencontrer un bilingue qui a une maîtrise totale des deux langues. La différence entre bilingue et monolingue se situe plutôt au niveau de la compétence de communication : « le bilingue, en se servant de l'une, de l'autre ou des deux langues simultanément ...arrive-t-il à communiquer aussi efficacement que le monolingue, à niveau socio-économique égal bien entendu » (Grosjean, 1984 : 19).

Nous pouvons conclure à la suite de Grosjean qu'il ne convient pas d'évaluer la compétence d'un bilingue avec les œillères d'un monolingue mais d'envisager la présence des deux langues comme un tout indissociable. Sous la houlette de Grosjean, le concept de bilinguisme connaîtra un nouveau cheminement, il peut englober la dimension plurilingue et les compétences langagières dans les deux langues ne sont pas nécessairement égales à l'écrit ou à l'oral.

Méthodologie

Notre corpus est extrait d'un entretien que nous avons réalisé avec 6 apprenants de 3^{ème} année de licence de français, à l'université de Sidi-Bel-Abbès.

Nous nous intéressons au discours sur et non aux pratiques linguistiques effectives qui varient d'une situation à une autre, d'une personne à une autre. Nous avons adopté la méthode de l'entretien compréhensif qui préconise qu'on devrait s'abstenir d'inférer des points de vue personnels et adopter une stratégie d'écoute. Les relances qui se limitent à la simple reprise d'une réponse visent à la renchérir, à éclaircir ou à compléter des réponses données.

Nous avons délibérément choisi une démarche qui favorise la production de discours en interaction avec des pairs. Nous nous sommes inspirés des travaux de Py (2000) qui considèrent que les représentations émergent souvent sous les formes langagières bien ancrées dans l'imaginaire linguistique collectif que sont les stéréotypes et font ensuite l'objet de négociations et de reformulations.

Le choix des trois extraits qui suivent s'est fait en fonction de leur pertinence, les digressions et les propos qui ne cadrent pas avec le thème traité ont été négligés dans la transcription.

L'analyse du corpus nécessite bien entendu des outils que nous avons puisés essentiellement dans le paradigme dialogique ou interactionniste, en privilégiant l'approche énonciative qui s'inscrit dans le sillage de Kerbrat-Orecchioni (2002).

Extrait 1

1. Ens : qu'est-ce qu'un bilingue ?
2. Etud 1 : c'est celui qui maîtrise une langue étrangère en plus de sa langue maternelle
3. Ens : une langue étrangère, en plus sa langue maternelle, ça c'est un bilingue
4. Etud1 : oui
5. Etud2 : le bilinguisme, c'est la capacité de s'exprimer en deux langues, quelles que soient ces langues.
6. Ens : Il s'exprime comment dans ces deux langues ?
7. Etud2 : heu...oralement et à l'écrit....
8. Ens : à l'oral et à l'écrit ?
9. Etud2 : oui, que ce soit le dialecte avec une autre langue, ou une langue officielle avec une autre langue étrangère, c'est le fait d'avoir deux langues à s'exprimer avec.
10. Etud3 : c'est l'usage de deux ou trois langues par un même individu ou un même groupe
11. Ens : et cet usage, à l'oral ou à l'écrit ?
12. Etud3 : je pense qu'à l'oral seulement, je pense....
13. Ens : même s'il n'écrit pas bien dans les deux langues, il est considéré comme bilingue.
14. Etud3 : oui.

Le répertoire du bilingue et les types de compétences langagières

Dans l'extrait (1) qui précède, nous analysons en premier lieu les assertions des apprenants sur la notion de bilingue et de bilinguisme. L'examen de cette notion nous

permet de déterminer le nombre de langues qui entrent en jeu et la nature de ces langues.

A la relance : qu'est-ce qu'un bilingue, Etud 1 initie une première définition du bilingue comme quelqu'un qui maîtrise une langue étrangère en plus de sa langue maternelle. Cette définition comporte deux pôles du bilinguisme. Un pôle restrictif qui focalise sur le critère de la maîtrise. Et un pôle extensif qui se limite à un au nombre restreint de langues : une seule (langue). Nous pouvons avancer que le point saillant du bilinguisme est la langue étrangère. Ce type de bilinguisme qui convoque une langue maternelle en plus d'une langue étrangère ne détermine pas le type de rapport qui existe entre les deux langues. En revanche, nous pensons que derrière l'emploi de la locution adverbiale « *en plus* » se profile l'idée de deux langues qui se superposent sans entrer en contact.

Donc, ce genre de bilinguisme qui requiert la maîtrise d'une langue étrangère en plus de sa langue maternelle suppose tacitement celui qui a la capacité d'utiliser une langue étrangère sans se référer à sa langue maternelle. Un procès d'intention se profile à l'horizon à l'égard de la langue maternelle, sa forme métissée ou hybride ne lui octroie pas le statut de bilingue, il lui faudra donc la coprésence d'une autre langue différente pour satisfaire le critère de bilinguisme.

Contrairement à l'idée que se font Lüdi et Py des interlocuteurs bilingues (2002), c'est-à-dire ceux qui ne peuvent pas maintenir les deux langues séparément, la définition donnée par l'apprenante s'érige en modèle atypique du bilinguisme, sorte d'idéal bilingue.

La deuxième définition donnée dans le tour (5) par l'étud 2 converge sur le nombre de langues (deux) et diverge sur les types de langues. Les deux langues ne sont pas spécifiées (*quelles que soient ces langues*).

Dans le tour (6) et à la relance « il s'exprime comment dans ces deux langues ? », l'apprenante éprouve un moment d'hésitation avant de se prononcer sur les deux capacités requises du bilinguisme : l'écrit et l'oral.

En (9), l'apprenante s'étale sur la nature du bilinguisme en discernant deux situations (dialecte + langue étrangère) explicitée par l'étud1 et (langue officielle + une langue étrangère). Ces deux situations, bien qu'elles opposent des langues de statut différent, sont vécues comme des situations de bilinguisme.

Contrairement à la première définition qui met l'accent sur la *maîtrise* des deux langues, la deuxième opte pour le terme *capacité*.

Nous pouvons avancer que la première définition relève du préconstruit et la

deuxième du co-construit. C'est sans doute la situation d'interaction qui a sensiblement modifié les représentations de l'apprenante (Etud2), qui, de ce fait a préféré compléter la schématisation bilingue qu'elle étend à d'autres langues.

Contrairement aux deux premières, la troisième définition (tour 10) se distingue par le nombre de langues (trois), le préfixe *bi* peut renvoyer à deux ou à trois langues. Cette définition correspond à celle de Mackey qui précise que le bilinguisme ne signifie pas seulement deux langues, mais deux ou plus. Les vocables *maitrise* et *capacité* comme critères sélectifs du bilingue soulignés ci-dessus sont remplacés par un autre critère moins contraignant, celui d'*usage*. Cet usage est imputé soit à un individu ou à un groupe. En (12) l'apprenante exhibe une attitude douce ou molle à l'égard du bilinguisme, qui ne requiert que l'oral pour rejoindre la catégorie bilingue.

Si nous établissons une comparaison entre les trois définitions, nous constatons que la courbe du bilingue varie selon le nombre de langues (2 ou trois), selon le statut de ces langues (langue maternelle, standard, étrangère), selon les situations d'emploi qui les sous-tendent (oral et écrit) (oral seulement) et selon les critères qui les prédéfinissent (maitrise, capacité, usage).

Les trois champs définitoires esquissés montrent que les apprenants ont des représentations différentes du bilingue et du bilinguisme qui résonnent comme autant de voix différentes selon des polyphonies langagières différentes. Elles sont étagées comme des vertèbres qui rendent compte du fonctionnement singulier de l'organisme mais n'excluent donc pas l'existence d'autres propositions ou types de bilinguisme.

Maitrise totale ou partielle de deux langues ?

Extrait 2

15. Etud4 : le bilinguisme, c'est la maîtrise totale de deux langues que se soit à l'écrit ou oralement.
16. Ens : à l'écrit et à l'oral
17. Ens : s'il ne les maîtrise pas, il n'est pas considéré comme bilingue ?
18. Etud : parfaitement, Oui, parce que quand on dit bilingue, c'est qu'il est capable de passer d'une langue à une autre et même de traduire d'une langue à une autre. il faut quand même maîtriser, je pense, à mon avis.
19. Etud5 : c'est la maîtrise parfaite de deux langues
20. Ens : dans ce cas, c'est quoi un bilingue
21. Etud4 : un individu qui maîtrise deux langues. bi, deux langues
22. Ens : c'est-à-dire que pour vous, bi signifie deux langues.
23. Etud4 : oui.

24. etud 6 : c'est celui qui peut s'exprimer en deux langues, voilà, celui apprend une langue étrangère en plus de sa langue maternelle et qui peut s'exprimer dans cette langue, sans beaucoup de difficultés, on trouve des bilingues qui ne maitrisent pas parfaitement une langue étrangère, dernièrement on a dit ce parfaitement parfait peut tuer le parfait qu'on apprend avec, ce genre de difficulté, les difficultés qu'on peut retrouver, je ne sais pas, en s'expriment dans cette langue 2, ce n'est un défaut que ne pas être parfait dans la maîtrise dans une langue,
25. Ens : ce n'est pas très mal vu que de ne pas maitriser deux langues ?
Etud6 : on est en train d'améliorer nos trucs là, nos capacités, voilà....

Dans l'extrait ci-dessus, si nous examinons de près les dires de l'apprenante (ETUD4) dans le tour (14), nous remarquons la reprise du trait distinctif « *maitrise* » que nous avons relevé dans la première définition accompagné de l'adjectif axiologique « *totale* » qui montre que l'apprenante fixe la barre très haut. Nous pouvons donc dire que cette définition renferme une exigence qui décourage plus d'une personne. Une compétence parfaite à l'écrit et à l'oral est donc décisive pour qualifier une personne bilingue.

En (17), l'apprenante confirme bien ses dires par l'adverbe *parfaitement* pour dire *absolument*. Elle consolide ses arguments en recourant à une représentation de référence¹ par le biais du segment « *quand on dit* » qui renvoie à « d'autres énonciateurs (parfois collectifs) évoqués mais absents, et enfin un énonciateur non spécifié, responsable notamment des propositions qui ont servi de déclencheurs » (Py, 2000:13).

Le segment « *quand on dit* » est suffisamment convainquant selon l'apprenante pour que cette représentation soit entièrement partagée. Cette définition de type maximaliste s'érige en modèle ou patron du bilinguisme est confortée par la thèse qui, selon l'apprenante s'énonce comme suit : un bilingue maitrise parfaitement deux langues qui le rendent capable de passer d'une langue à une autre et même de traduire. Cela sous-entend que le bilingue ne recourt pas aux interférences et à la paraphrase, il sera capable de séparer et de maintenir les deux langues séparées.

Cette définition, qui, comme nous l'avons dit constitue une gageure se rapproche de celle que donne Titone, c'est-à-dire « la capacité d'un individu de s'exprimer dans une seconde langue en respectant les concepts et les structures propres à cette langue plutôt qu'en paraphrasant sa langue maternelle » (Totone, 1972 :12).

L'apprenante, à l'instar des trois autres clôt son intervention en affectant au préfixe *bi* sa propre valeur sémantique qui renvoie à deux langues seulement. Des quatre définitions que nous avons passées en revue, il n'y a qu'une apprenante (ETUD2) qui conçoit le bilingue comme pouvant maitriser plus de deux langues.

La dimension bilingue au sens de deux langues est plus saillante dans l'imaginaire linguistique des apprenants que la dimension plurilingue. Ce qui signifie une restriction des langues à apprendre, les apprenants s'inscrivent donc dans la glottopolitique formelle du bilinguisme scolaire qui prône l'enseignement de deux langues sans trop investir dans le domaine du plurilinguisme.

Passons à présent à la cinquième définition qui apporte des données sensiblement différentes par rapport aux autres. Dans le tour 24, nous constatons d'abord que le schéma du bilingue est le même que celui que donne l'Etud 1, c'est-à-dire une langue maternelle et une langue étrangère, sans que l'on puisse savoir laquelle : français, anglais ou espagnol.

Donc, la présence d'une langue autre la langue maternelle définit le bilinguisme. La question est somme toute légitime est de savoir comment s'envisage la notion de bilinguisme sous le rapport langue maternelle et langue standard ? Bien que les données recueillies ne permettent ni de le confirmer ni de l'infirmer nous pensons qu'il s'agit d'un bilinguisme avec diglossie puisque les apprenants établissent des frontières entre les deux langues mais cette diglossie ne joue pas en faveur du bilinguisme efficient.

En (24), l'apprenante envisage comme nous l'avons dit, différemment le bilingue. Les vocables *maitrise*, *capacité* sont inopérants. Le verbe de modalité qui les supplante *peut* suggère celui qui la possibilité de s'exprimer. Le bilinguisme est vécu comme un processus d'acquisition d'une langue étrangère, c'est celui qui est en phase de le devenir : *celui qui apprend une langue étrangère*. La modalité énonciative axée sur le pouvoir faire est mue par le fait qu'on ne peut aboutir à un savoir faire, jugé parfait car parfaitement parfait qu'il peut devenir imparfait ou perfectible.

Ainsi, derrière le segment *dernièrement on a dit ce parfaitement parfait peut tuer le parfait* se profile l'idée d'hypercorrection, notion dont l'apprenante a pris connaissance dans le module de linguistique contrastive qui montre que, dans le souci d'atteindre la compétence d'un natif l'apprenant peut en commettre d'autres.

Pour mieux conforter ses arguments l'apprenante fait appel à une représentation supposée partagée par l'ensemble des allocutaires : *on trouve des bilingues qui ne maitrisent pas une langue étrangère*. L'emploi du *on* à valeur inclusive réfère à Moi+Vous+Les autres pour objectiver les faits relatés.

Cette assertion vient ensuite infirmer tout ce qui a été énoncé précédemment sur le bilinguisme et valider ce qui vient d'être avancé. Et contrairement aux définitions précédentes qui ne tranchent pas nettement et laissent planer le doute (*je pense, à mon avis*), le ton assez ferme et catégorique perceptible au niveau de l'énonciation confère à ce qui est dit une vérité générale.

L'analyse in fine du segment *qu'on apprend avec, ce genre de difficultés, les difficultés qu'on peut retrouver* suggère que le chemin du bilingue est parsemé de difficultés, il est celui qui apprend en ayant conscience de ses lacunes et celui qui arrive à les surmonter au cours de l'apprentissage.

En énonçant *ce n'est un défaut que ne pas être parfait dans la maîtrise dans une langue*, l'apprenante déploie une autre stratégie discursive qui vise à annihiler le mythe bilingue comme celui qui maîtrise parfaitement deux langues, en faisant valoir un contre mythe, c'est-à-dire, celui qui, même s'il ne maîtrise deux langues est tout de même considéré comme bilingue.

L'apprenante annonce ainsi le déclin du mythe bilingue comme la fin des illusions. Un renvoi du stigmate est clairement affiché qui consiste à assumer la non maîtrise de la langue mais aussi à la représenter comme un trait constitutif de la personne bilingue.

Nous pouvons avancer que cette définition s'inscrit dans une perspective d'un bilinguisme social, plus proche des réalités sociolinguistiques de tous les jours, plus distantes des approches de tendance normative ou puriste, plus compréhensive et plus tolérante. Elle ouvre donc des voies prometteuses à l'aboutissement d'un bilinguisme. Par contre, les trois autres définitions sont plus draconiennes, plus restrictives, elles perçoivent le bilingue sous l'angle ou le prisme du monolingue. Passons à présent à l'analyse de l'extrait 3.

Caractère fluctuant des représentations du bilinguisme

Extrait 3

26. Etud4 : quand j'ai dit maîtrise totale, je voulais dire oral et écrit, ce n'est pas la maîtrise parfaite, parce que je ne pense pas que ça existe. Même dans sa langue mère, une personne ne peut pas être parfaite, J'ai dit total mais pas parfait, le total, ce n'est pas le parfait, le total c'est l'écrit et l'oral,
27. Ens : vous avez dit maîtrise totale !
28. Etud4 : désolée ! totale, ce n'est pas parfait, le total c'est qu'il est complet, l'écrit et l'oral, le total, c'est qu'il maîtrise avec les erreurs, même s'il fait des erreurs, cela ne fait rien,
29. Etud4 : ça dépend des erreurs, ça dépend des erreurs,
30. Ens : quelles sont justement ces genres d'erreurs par exemple, quelles erreurs ?
31. etud4 : par exemple, une personne qui ne connaît pas plusieurs synonymes d'un seul mot ce n'est pas grave, si elle ne connaît pas plusieurs 5 synonymes parce que pour moi la maîtrise parfaite d'une langue, c'est la connaître de fond en comble à 100% et il faut avaler un dictionnaire pour ça et je ne pense que cela est possible, même pour un français la langue française lui-même un français natif ne va la maîtriser complètement, à mon avis.

Dans l'extrait qui ci-dessus (tour 27), nous remarquons que l'apprenante entame un feed-back, pour amener un rectificatif, sur le segment *maitrise totale*.

Selon elle, *totale* ne porte pas sur la langue mais la somme des deux compétences. Cette intervention montre que l'apprenante veut rectifier le tir en marquant une autre position attitudinale, en interaction avec les propos de l'étud5 qui, comme nous l'avons constaté, voit d'un très bon œil un bilingue qui ne maîtrise pas les deux langues à la fois. Ce changement attitudinal s'explique par le fait qu'il relève dans un premier temps du préconstruit, de sa biographie langagière (ce que l'apprenante postulait au départ), ensuite ce co-construit est reformulé, en subissant un ajustement (ce qu'elle affirme après). Ces deux positions qui s'envisagent comme antagoniques révèlent que les représentations sont le plus souvent fluctuantes.

La question qui demeure néanmoins posée est de savoir s'il existe des facteurs qui interviennent dans la stabilité ou l'instabilité des représentations. Dans l'exemple que nous avons relevé, nous pensons que c'est la réflexivité qui a provoqué ce changement attitudinal.

L'item *totale* a subi un double traitement sémantique, il revêt dans la bouche de l'apprenante le sens de *complet*, *l'oral et l'écrit* et le *sens de maîtriser avec des erreurs*. Nous assistons donc à ce que Gajo appelle « un processus d'ajustement des représentations du et sur le groupe ». (Gajo 1997 : 11)

En (30), l'apprenante recourt à l'exemplification, en établissant un rapport entre le bilingue et la connaissance de plusieurs synonymes. Comme on peut le voir, l'apprenante focalise sur un élément saillant du bilinguisme : *la synonymie* en abandonnant en cours de route la notion de deux langues au profit d'une seule langue.

Cette stratégie que nous pouvons appeler stratégie de l'évitement vise à dévier le sens du mot bilingue pour l'insérer dans la perspective unilingue, d'où peut être l'échec d'arriver à circonscrire cette notion qualifiée d'ailleurs de floue par un nombre important de chercheurs. Le bilingue est revêtu d'un autre costume et apparaît comme celui qui a une maîtrise partielle de sa propre langue, car même le natif ne connaît pas sa langue de *fond en comble*.

La catégorisation bilingue natif comme représentations de référence, qui suppose la maîtrise totale se traduit dans les représentations d'usage par des lacunes dans le maniement de la langue. En faisant quelques concessions au bilingue, l'apprenante se réfère à un monolingue. L'écrit et l'oral s'oblitèrent complètement des propos de l'apprenante au profit d'un savoir encyclopédique d'une seule langue. Ce savoir encyclopédique, témoigne en filigrane du souci que manifeste l'apprenante pour se conformer à la norme.

Un jeu extrêmement subtil se met en place entre le montré et le caché et qui révèle encore une fois l'existence dans les représentations de l'apprenante d'une tendance à la normativité qui apparaît dans sa forme atténuée. (L'apprenante fixe un critère de maîtrise de langue tout en feignant de ne pas le faire : plusieurs synonymes ne sont pas exigés pour se déclarer bilingue mais le fait de les citer peut suggérer qu'ils sont représentés comme constitutifs de la personne bilingue).

En outre, le critère des synonymes complexifie davantage la notion de bilingue dans le sens où on ne sait pas à quel stade de l'apprentissage devrait-il s'appliquer, chez quels apprenants et dans quelle langue ?

Nous constatons donc à quel point ce critère est fortement contestable, ce qui amène d'ailleurs l'apprenante à clore son intervention par une assertion dubitative : *à mon avis*.

Sécurité ou insécurité linguistique du bilingue ?

Extrait 4

32. Etud 7 : normalement un bilingue, c'est celui qui maîtrise deux langues.
33. Ens : pourquoi normalement
34. Etud7 : normalement, parce que je ne suis pas sûr mais c'est ce que je pense, c'est celui qui maîtrise deux langues, qui maîtrise bien deux langues, l'orthographe, la conjugaison, tout ce qui concerne la langue, à l'oral et à l'écrit, parce que l'oral et l'écrit se complètent, l'un complète l'autre et dans notre société, c'est l'oral, parce que l'écrit on peut réussir mais l'oral, c'est une catastrophe.
35. Ens : c'est-à-dire ?
36. Etud : il est très, comment dire, il n'est pas très fort, on est faible et on est complexé, on peut dire qu'on est complexé, et on a un manque à l'oral mais à l'écrit on peut faire quelque chose, mais à l'oral c'est une catastrophe.

Dans l'extrait ci-dessus, l'apprenant entame son discours par l'insertion de l'adverbe *normalement* qu'il emploie non pas pour énoncer un fait avéré mais pour souligner un fait dont il n'est sûr. La stratégie trajectoire argumentative qui s'établit entre l'emploi de *Normalement* et parce que *je ne suis pas sûr* montre que l'attitude de l'apprenant oscille entre des représentations de référence de type normatif, sorte d'idéal qui s'incarne dans la maîtrise parfaite de deux langues par les traits linguistiques qui les sous-tendent : l'orthographe et la conjugaison etc. Et des représentations d'usage qui se traduisent par des failles à concilier la maîtrise de l'oral et de l'écrit.

L'apprenant constate donc avec beaucoup de dépit une insécurité linguistique à l'oral par rapport à l'écrit. L'insécurité linguistique dans les prestations orales prend plus d'ampleur dans l'imaginaire linguistique de l'apprenant, elle est vécue comme un complexe qui hante les esprits. La répétition du segment à l'oral *c'est la catastrophe* montre une situation défaitiste du bilinguisme. L'emploi du pronom *on* à valeur inclusive montre que cette situation concerne une majorité d'apprenants qui achoppe à l'oral.

Nous pouvons conclure que l'apprenant postule la préexistence d'un bilinguisme parfait qui englobe un panel de capacités dans les deux langues mais ce bilinguisme idyllique se heurte à un autre bilinguisme de type asymétrique, fonctionnant tant bien que mal à l'écrit mais qui bute énormément à l'oral. Force donc est de constater qu'il n'y a pas de bilinguisme heureux et euphorique, celui que relate l'apprenant est du moins vécu comme dramatique mais montre aussi que la question du bilinguisme est beaucoup plus problématique.

Conclusion

Nous avons remarqué que les apprenants catégorisent différemment le bilingue : c'est celui qui a la maîtrise totale de deux langues à l'écrit et l'oral ou celui qui a une maîtrise d'une autre langue à l'oral ou celui qui possède une maîtrise même si elle est partielle ; les représentations des apprenants oscillent donc entre un pôle restrictif tel qu'il est défini par Bloomfield ou extensif tel qu'il est défini par Titone.

Le rapport aux langues par le truchement de la notion de bilinguisme se traduit par des représentations qui sont associées à des usages, des capacités, des maîtrises de langues de statuts différents : officiel, dialectal, étrangère, qui sont l'œuvre de l'individu ou du groupe.

Nous pouvons donc discerner deux approches du bilingue : une approche interne, celle du code, qui prône l'usage correct de deux langues et une approche de terrain, plus réaliste, qui s'ouvre sur les multiples voies semées d'embûches qu'emprunte le bilingue dans l'acquisition d'une langue étrangère.

Dans le domaine de l'enseignement des langues les représentations basées uniquement sur des critères restrictifs établis ad hoc devraient aboutir à des représentations fondées sur la prise de conscience des erreurs et les stratégies d'apprentissage que l'apprenant lui-même déploie et qu'il met en place pour les surmonter.

Bibliographie

Bloomfield, L. 1934. *Language*. New York, Holt.

Chomentowsky, M. 2009. *L'échec scolaire des enfants de migrants : L'illusion de l'égalité*. Paris : Harmattan.

- Elminger, D., Matthey, M. 2006. « La diglossie vue du "dedans" et du "dehors" : l'exemple de Bienne et d'Évolène », In : *Travaux neuchâtelois de linguistique*, n° 43, p.23-47.
- Elminger, D. 2000. « Définir le bilinguisme. Catalogue des critères retenus pour la définition discursive du bilinguisme ». In : *Travaux neuchâtelois de linguistique*, n° 32, p. 55-76.
- Gajo, L. 1997. « Représentations du contexte ou représentations en contexte ? Elèves et enseignants face à l'apprentissage de la langue », In : *Travaux neuchâtelois de linguistique* n° 27, p 9-27.
- Grosjean, F. 1984. « Le bilinguisme : vivre avec deux langues », In : *Travaux neuchâtelois de linguistique*, n° 7, p. 15-41.
- Hélot, C. 2007. *Du plurilinguisme en famille au plurilinguisme à l'école*, Paris : L'Harmattan.
- Hélot, C. 2008. « Penser le bilinguisme autrement », in C.Hélot, B. Benert, S.Ehrhart, A.Yung (édit) *Penser les langues autrement*, Frankfort : Peter Lang, p. 9-27.
- Kerbrat-Orecchioni, C. [1999] *L'énonciation*. Paris : Armand Colin. 2002
- Kremnitz, G. 1981. « Du "bilinguisme" au "conflit linguistique". Cheminement de termes et de concepts. » *Langages*, n° 61, p.63-74.
- Laroussi, F. 2006. « La problématique du plurilinguisme et du pluriculturalisme », in Bilinguisme et interculturalité à Mayotte, Institut de Recherche pour le développement [en ligne] : http://www.ac-mayotte.fr/IMG/pdf/Interv_Laroussi-Plurilinguisme.pdf [Consulté le 15-02-2014].
- Lüdi, G, Py, B. 2002. *Être bilingue*, Berne : Peter Lang. (2^{ème} édition revue).
- Mac-Namara, J.1967. « The bilingual's Linguistic Performance: a psychological overview », *Journal of Social Issues*, Vol. XXIII, 58-77.
- Py, B. 1982. « Propositions épistémologiques pour une étude du bilinguisme », In : *Travaux neuchâtelois de linguistique*, n° 4, p. 9-20.
- Py, B. 2000. « Représentations sociales et discours. Questions épistémologiques et méthodologiques » In : *Travaux neuchâtelois de linguistique*, n° 32, p. 5-20.
- Tabouret-Keller, A.1990. Le bilinguisme pourquoi la mauvaise réputation ? *Migrants formation*, 83, p.18-23.
- Tabouret-Keller, A.1991. *La question du bilinguisme*. In: *Enfance*, Tome 44, n° 4, p. 271-277.
- Titone, R. 1972. *Le bilinguisme précoce*. Bruxelles : Dessart.

Note

1. Nous empruntons cette notion à Bernard PY qui la définit « l'énoncé initial (déclencheur) dans la mesure où, en tant qu'élément de la mémoire discursive (et peut-être de la culture du groupe), il constitue un point de repère commun à tous les participants. De manière plus générale, les RR sont constituées de croyances reconnues ou réputées reconnues par l'ensemble des membres d'un groupe quelconque, indépendamment du fait que les membres eux-mêmes y adhèrent ou pas ». PY, Bernard. 2000. « Représentations sociales et discours. Questions épistémologiques et méthodologiques » in, *Travaux neuchâtelois de linguistique*, n° 32, p. 14.

Au cœur des stratégies de communication de la téléphonie mobile en Algérie : du logo au slogan



Naima Achouri

Doctorante, Université de Bejaia, Algérie
achourinaima@yahoo.fr

Résumé : Aujourd'hui, l'information et la communication jouent un rôle prépondérant dans l'entreprise algérienne, principalement dans le marché de la téléphonie mobile. De ce fait, élaborer une stratégie de communication cohérente pour communiquer efficacement est un enjeu primordial. Situées au cœur de ces stratégies de communication, l'identité visuelle (logo) et la signature institutionnelle (slogan) sont diffusées au moyen de différents supports. Dans cette optique, l'exemple de l'observation des logos et slogans des trois principaux opérateurs de la téléphonie mobile présents en Algérie, à savoir, Mobilis, Djezzy et Ooredoo, nous a permis d'aborder une analyse qui se veut à la fois sémiologique et linguistique. Dans ce cadre, notre attention est portée sur les processus de production et d'interprétation des signes que ces opérateurs mettent en œuvre et ce, afin d'en dégager les valeurs véhiculées.

Mots-clés : téléphonie mobile, sémiotique, stratégies, logos, slogans

في قلب استراتيجيات الاتصال للهاتف النقال في الجزائر: من الشارة إلى الشعار

في الوقت الحاضر، المعلومات والاتصالات تلعب دورا هاما في الشركات الجزائرية، وخاصة في سوق الهواتف النقالة. لذلك، يعتبر وضع استراتيجية اتصال متماسكة من أجل توصل فعال مسألة هامة. فالهوية البصرية- الشارة - والتوقيع المؤسسي - الشعار - هما العوامل الرئيسية لاستراتيجيات الاتصال هذه والتي تنشرها وسائل الإعلام المختلفة. في هذا المنظور، فإن مراقبة شارات وشعارات الشركات الثلاث الكبرى للهواتف النقالة في الجزائر، وهي موبيليس، جازي وأوريدو، سمح لنا تحليل سيميائي ولغوي في آن واحد. في هذا الإطار، ارتكز اهتمامنا على عمليات إنتاج وتأويل الرموز التي تنفذها تلك الشركات، و ذلك من أجل تحديد القيم التي يجري الترويج لها ..

الكلمات المفتاحية: الهواتف النقالة، السيميائية، الاستراتيجيات، الشعار، الشارة.

At the heart of the communication strategies of mobile telephony in Algeria: the logo slogan

Abstract: Nowadays, information and communication play an important role in Algerian companies, especially in the market of mobile telephony. Therefore, developing a coherent communication strategy to communicate effectively is an important issue. Visual identity (logo) and institutional signature (slogan) - key factors of these

communication strategies -, are disseminated by means of various media. In this perspective, the example of the observation of logos and slogans of the three major mobile operators in Algeria, namely Mobilis, Djezzy and Ooredoo, allowed us to address an analysis that is both semiotic and linguistic. In these terms, our attention is focused on the processes of producing and interpreting the signs that these operators implement, in order to identify the values that are being promoted.

Keywords: mobile telephony, semiotic, strategies, logos, slogans

Introduction

Dans cet article, nous allons nous intéresser à la publicité de la téléphonie mobile en Algérie. La sémiotique nous semble être une méthode appropriée pour mener à bien cette analyse. Dans un premier temps, nous allons présenter l'historique de la publicité, plus précisément en Algérie. Dans un second temps, nous nous intéresserons aux trois opérateurs de la téléphonie mobile qui s'y sont implantés, puis nous nous pencherons sur les définitions du logo et du slogan. Enfin, nous terminerons par une analyse interprétative de ces deux stratégies communicatives.

1. Apport de la sémiotique au marketing

La sémiotique n'est pas une discipline étrangère ni réellement nouvelle pour les chercheurs et praticiens du marketing et de la communication . (J.M. Floch, 1990 : 6).

C'est durant les années 60 que les écrits de G. Peninou, U. Eco, R. Barthes, J. Durand et G. Bonsieppe ont permis de fonder, en Europe, une théorie et une pratique de la sémiotique appliquée à l'image et aux différentes techniques de la persuasion publicitaire. Méconnue ou mal connue dans les pays anglo-saxons, la sémiotique est devenue entre autres, dans les années qui se succédèrent, l'une des méthodes nécessaires à l'étude qualitative de la création publicitaire et du design commercial (logo, produit, etc.).

1.1. La publicité en Algérie : marché florissant

Depuis bien longtemps, la publicité a constitué un objet d'étude pour les chercheurs dans différentes disciplines et ce, depuis la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle.

Ce phénomène ne se limite pas à un simple outil économique de vente et de promotion des produits et services. Il est à la fois phénomène culturel et social, représentant un langage collectif de désirs, de rêves de modes de vie d'une société donnée. A partir de son sens originel, la publicité est définie comme une « action à rendre publique ». Elle n'a pris sa signification moderne que vers les années 1830, comme action publique et moyen favorisant l'achat et la consommation d'un service ou d'un produit ; effectivement, elle tente de convaincre et d'influencer le consommateur potentiel.

La publicité moderne est un phénomène très récent en Algérie; celui-ci ne remonte qu'au début des années 90, suite à l'effondrement du socialisme et à l'adoption de l'économie de marché.

A priori, si nous remontons à l'époque romaine, la publicité en Algérie, comme dans les pays occidentaux, a pris naissance sous forme de *graffitis* et autres *écriteaux* calligraphiés sur les devantures ou au dessus des portes, portails et locaux qui servaient de boutiques. Cela dit, la publicité telle qu'elle est perçue aujourd'hui, a été héritée des colons français. Il faut dire qu'à cette époque-là, l'administration coloniale, en échange de l'élaboration de leurs projets, leur procurait toutes sortes de biens matériels (terres, argent, assistance médicale, etc.). Il est essentiel d'ajouter que la publicité en Algérie, comme en Europe, a connu un essor fulgurant, équivalent à celui du secteur industriel; la télévision fut un énorme tremplin dans la propagande publicitaire à grande échelle.

A fortiori, la publicité coloniale avait tendance à cibler une certaine couche plus ou moins aisée, dans laquelle figurait un pourcentage important de colons français, d'étrangers exerçant dans le pays, tandis que la grande majorité du peuple algérien, qui n'avait comme moyen de subsistance que le strict minimum, était totalement écarté des objectifs tracés par la publicité dite coloniale et ne figurait pas parmi les consommateurs visés.

Après l'indépendance du pays, les dorures du capitalisme devenaient de moins en moins apparentes suite à l'adoption du régime socialiste et la nationalisation des sociétés multinationales exerçant en Algérie. La publicité était pratiquement nulle vue l'indisponibilité, voire l'inexistence des produits qui, pour la plupart, étaient importés, en comparaison avec les pays « voisins¹ » où la facilité d'accès à ces marchandises était plus apparente. On notera qu'à l'époque, on avait nullement besoin d'avoir recours à la publicité afin que les produits de consommation fabriqués localement par les entreprises publiques soient écoulés sur le marché et ce, pour au moins deux raisons: la première relève du fait que ces marchandises n'assuraient pas la totalité des besoins du marché national vu que l'État en a toujours eu le monopole. La seconde raison consistait à ce que les produits soient accompagnés de ouï-dire stipulant des ruptures de stocks, ce qui ravive des sentiments d'angoisse chez le consommateur qui n'a aucune autre issue, hormis celle de se précipiter pour se les arracher.

Il a donc fallu attendre l'effondrement du socialisme dans le monde entier dans les années 90, pour que l'on adopte l'économie de marché et que l'on ouvre enfin la voie aux investisseurs nationaux et aux étrangers. Une ouverture associée à la nouvelle société mondiale, où la liberté d'expression, le libre échange et l'interculturel font état de primauté, s'inscrivant dans un cadre qui vise à encourager toute forme de publicité dite comparative, notamment dans le domaine des télécommunications.

En effet, le marché algérien des télécommunications a connu de profonds changements au cours de ces dix dernières années, notamment dans le domaine du téléphone mobile. L'investissement étranger étant en forte croissance, l'octroi des licences par les multinationales de la téléphonie mobile pour investir dans le marché algérien, a contribué massivement à la démocratisation de l'usage de cet outil. Il touche toutes les tranches d'âge sans exception. La téléphonie mobile a enregistré une évolution remarquable avec 37,5 millions d'abonnés en 2012.

Le marché algérien de la téléphonie mobile est partagé entre trois opérateurs : l'opérateur historique "Algérie Télécom" avec sa filiale "Mobilis", et les deux opérateurs privés "Orascom Télécom Algérie", avec les lignes "Djezzy" et "Allo", et l'entreprise "Wataniya Télécom" avec la ligne "Nedjma", récemment devenue "Ooredoo". Les trois opérateurs couvrent 95% du territoire national.

Cependant, face à une concurrence des plus farouches entre ces trois opérateurs, chacun d'entre eux use de différents stratagèmes afin de conquérir le client potentiel. Dans cette présente étude, l'accent est mis sur deux principales stratégies, à savoir le logo et le slogan mis en place par les opérateurs cités précédemment. Notre démarche consiste donc à identifier les différentes valeurs véhiculées par ceux-ci et ce, à travers les typographies, les formes, les couleurs,...etc.

2. Les opérateurs de la téléphonie mobile en Algérie

2.1. Orascom Télécom Algérie

L'entreprise "Orascom Télécom Algérie" est une filiale de l'entreprise mère de stature internationale "Orascom Télécom Holding", spécialisée en téléphonie mobile et en Technologies de l'Information et de la Communication. Présent au Moyen-Orient, en Asie, en Europe et en Afrique du Nord, il est le premier opérateur étranger ayant obtenu la licence pour investir dans le domaine des télécommunications mobiles en Algérie. Celle-ci a été attribuée en juillet 2001 pour un montant de 737 millions de dollars. La firme a procédé au lancement commercial de sa marque "Djezzy" en février 2002. La filiale algérienne est la plus rentable pour le groupe égyptien Orascom Télécom Holding ; elle est son principal actif avec 50% des revenus du groupe et, est présente sur

le marché avec quatre marques commerciales: Djezzy, Allo Orascom Télécom Algérie, Orascom Télécom Algérie Taxiphone et lmtiyaz. Avec 15 millions d'abonnés au mois de février 2011 et un capital humain de plus de 3000 employés, "Djezzy" est devenu leader dans la téléphonie mobile. Après plusieurs années de négociations, l'État algérien, parvient en avril 2014 à s'approprier 51% du capital d'"Orascom Télécom Algérie" pour un montant s'élevant à 2,643 milliards de dollars.

2.2. L'entreprise *Watanya Télécom*

"Watanya Télécom Algérie" est le deuxième opérateur étranger qui a obtenu une licence de desserte nationale des services de téléphonie sans fil en Algérie le 23 décembre 2003, grâce à une soumission gagnante de 421 millions de dollars américains. Le 24 août 2004, "Watanya" a procédé au lancement commercial de sa marque "Nedjma". Elle offre ainsi aux utilisateurs algériens des produits et services novateurs.

Le 21 novembre 2013, "Qtel", maison mère de l'opérateur algérien "Nedjma", change d'identité commerciale mais également, d'identité visuelle, pour devenir "Ooredoo" (Voir images logos 1 et 2)¹.

En six ans, "Ooredoo" a connu une ascension fulgurante, passant d'un opérateur de marché unique au Qatar à une compagnie internationale de télécommunications, avec une base clientèle globale de plus de 89,2 millions de personnes et des revenus de 6,8 milliards de dollars durant les neuf premiers mois de l'année 2012. L'opérateur est présent sur les marchés tels que le Qatar, le Koweït, le Sultanat d'Oman, l'Algérie, la Tunisie, l'Irak, la Palestine, les Maldives et l'Indonésie.

2.3. L'opérateur public Mobilis

"Mobilis", ou "Mobilis ATM" (Algérie Télécom Mobile) est le premier opérateur public de téléphonie mobile en Algérie. Depuis sa naissance en 2003, sous le slogan « Et que chacun parle », Mobilis s'est fixé des objectifs principaux comme la satisfaction client, la fidélisation consommateur, l'innovation et le progrès technologique. Ils lui ont permis ainsi de faire des profits et d'acquérir près de 10 millions d'abonnés en un temps record. Cependant, face à une concurrence des plus farouches entre les trois opérateurs mobiles existants en Algérie, "Mobilis" est contraint de revoir ses stratégies de communication.

Aujourd'hui, une nouvelle ère semble débiter pour cet opérateur téléphonique ; en effet, c'est durant le mois sacré du Ramadhan 2010, période faste pour la téléphonie mobile et à travers une large campagne publicitaire, qu'il a fait le choix de dévoiler une identité visuelle et une signature institutionnelle nouvelles (Voir images logos 4 et 5)².

3. Du logo au slogan

3.1. Le logo : un système d'identité visuelle

D'une certaine manière, le logo est la signature de l'annonce et évidemment le nom de la marque à laquelle il est en théorie relié. Il fonctionne donc toujours comme une figure, soit métonymique, soit métaphorique d'un organisme (entreprise) et de la marque qu'il représente ; il a pour premier rôle [...] *d'assurer la reconnaissance de l'organisation émettrice vis-à-vis de ses différents publics. Il est considéré comme l'élément identitaire le plus représentatif et globalisant de la communication d'une organisation ou d'une marque.* (Heilbrunn, 2001 : 3-4). Pour Adam et Bonhomme (2005), le logo est un signifiant composite qui remplit deux fonctions argumentatives : l'une est la confiscation immédiate de la marque, incitant ainsi certains sémioticiens comme J.M. Floch à l'étudier en tant qu'*identité visuelle* (1995 : 43) et l'autre, est la mise en valeur du concept de la marque.

Il s'agit alors, dans l'analyse des logos de ces trois opérateurs, de tenter de résumer les messages que chacun d'eux souhaite faire passer et ce, à travers leurs couleurs, leurs formes et leurs typographies particulières.

3.2. Et le slogan ?

Le slogan, concept récent, est très usité de nos jours. Présent dans les médias et sur les panneaux publicitaires, ce terme reste cependant ambigu. Il est entré dans la langue française par le biais de l'anglais ; néanmoins, c'est en 1830 qu'il est attesté avec son sens spécifiquement publicitaire. En effet, traiter du slogan est une tâche très complexe. O. Reboul (1975 : 42) propose la définition suivante :

J'appelle slogan une formule concise et frappante, facilement repérable, polémique et le plus souvent anonyme, destinée à faire agir les masses tant par son style que par l'élément d'auto-justification, passionnelle ou rationnelle, qu'elle comporte : comme le pouvoir d'incitation du slogan excède toujours son sens explicite, le terme est plus ou moins péjoratif.

Celui-ci (Reboul) se montre plus ou moins explicite dans ces propos en l'envisageant par opposition au mot d'ordre, au mot choc, à la consigne, à la devise, comme une espèce de formule. Cependant, cette définition reste nébuleuse, sans aucun moyen d'identifier ce concept.

Aussi, c'est dans les dictionnaires linguistiques ou généraux que les choses se précisent. Pour le *Trésor de la Langue Française* (1992, vol.15 : 561-562), le slogan est *une formule concise et expressive, facile à retenir, utilisée dans les campagnes*

de publicité, de propagande, pour lancer un produit, une marque, ou pour gagner l'opinion à certaines idées politiques ou sociales. Le Petit Robert (1981, vol.6 : 270), lui, le décrit comme étant une formule concise et frappante, utilisée par la publicité, la propagande politique, etc. Nous sommes donc, dans ce cas, confrontée à une réelle confusion terminologique. Du point de vue linguistique, le slogan n'est alors rien d'autre qu'une formule à effet et ce, dans la plupart des ressources documentaires consultées.

Dans cette analyse, nous nous sommes focalisée sur les effets de persuasion des slogans des trois opérateurs de la téléphonie mobile algérienne, manifestés dans le graphisme, les formes verbales et le champ sémantique des termes clés.

4. De la description à l'interprétation

4.1. Djezzy et sa vision futuriste

Si l'on observe le logo Djezzy (voir image 5)³, nous sommes face à un logo à dominante verbale, de forme ovale et d'une orientation horizontale. Il se distingue par trois couleurs : le blanc, le jaune et le rouge comme couleur fondamentale. Une vision de « profil » engendre un décrochage avec une apparence de couche imperceptiblement décalée en laissant discerner des reflets, des effets lumineux et de relief comme une friandise.

En regardant plus précisément l'affichage interne, nous percevons des caractères latins rigides suivis d'un Y à la fin, avec une discrète reprise du nom en langue arabe, centrée en dessous du premier.

La structure ovale, qui représente la forme courbe du losange, semble transmettre une certaine douceur aux caractères raides, centrés à l'intérieur, pas très consommables, ces derniers, de par leur rigidité, sont instaurés dans un environnement plus comestible. Le choix de l'asymétrie, par le fait que l'air glacé du logo soit associé au rouge flamboyant, nous ramène d'une certaine manière à de l'innovation et de l'évolution, donnant ainsi l'impression d'une assise solide de par la compensation de l'importante stabilité des caractères.

L'affichage interne nous laisse percevoir un effet de renvoi et d'écho, rapporté par le Y vertical dans un logo horizontal. Il a une signification anthropoïde stylisée, traduisant ainsi un signe de victoire. Il en advient que tout le jeu rhétorique contenu dans ce logo se situe dans le choix asymétrique.

Cependant, comment ce logo construit-il sa cible malgré ce dispersement sur le plan formel ? Les créatifs aiment à penser que, dans un seul logo, plusieurs valeurs peuvent être intégrées, étrangères les unes aux autres ; tout reste dans le doute. Ces

éléments répandus de-ci de-là, donnent l'impression d'une approbation générale, c'est pour cette raison qu'il se dit toujours gagnant. Il synchronise autour de lui tout public confondu ; nous dirons donc que ce logo allègue deux rationalités : une hédonique, par le renvoi à la douceur glacée en procurant du plaisir à son consommateur. L'autre utopique, suggérée par le rouge, symbole d'énergie combinée à une figure graphique, rappelant une lettre et représentant un personnage toujours victorieux.

Le slogan « Marhaba Bel Ghad » qui signifie en arabe classique « Bienvenue l'avenir », représenterait une sorte d'invitation au futur. Effectivement, l'opérateur "Djezzy", qui a jusque-là toujours été leader sur le marché algérien de la téléphonie mobile, tient, de par sa signature, à le demeurer, et par conséquent, à s'accaparer l'avenir.

4.2. Ooredoo, ambitieux plus que jamais

En observant minutieusement ce logo Ooredoo (Image 2), nous constatons que nous sommes en présence d'un concept avec une charte graphique qui se compose de cercles rouges dans lesquels sont incluses les lettres "Ooredoo" en blanc. Le recours à ces cercles paraît être une bonne stratégie pour représenter d'emblée l'union, la solidarité et la connectivité au sein de la communauté algérienne, une façon subtile de faire comprendre à son client qu'il est le principal centre d'intérêt.

Les éléments et l'image décalée de ce logo dénotent une force de persuasion et une singularité que l'opérateur veut essentiellement valoriser. Le ton des deux couleurs est aussi très représentatif ; en effet, le rouge, couleur dominante, reflète une certaine chaleur humaine, elle est aussi synonyme de jeunesse, passion, énergie et puissance. Ooredoo insiste tout particulièrement sur cette couleur flamboyante en l'insérant intelligemment dans sa charte graphique. Certes, en nous passant des quatre O qui composent le logo, il n'en resterait que le mot « red », qui se traduit par « rouge » en anglais. La couleur blanche, moins apparente, inspire quant à elle la limpidité, la transparence, la fidélité, la confiance, la visibilité et l'empathie. Ces deux couleurs sont complémentaires.

Donner une définition véridique d'"Ooredoo" serait présomptueux de notre part. Pour ainsi dire, le nom de son logotype, à la fois identité visuelle et signature institutionnelle, principalement à dominante verbale, signifierait « Je veux », en arabe anglicisé, vu qu'en arabe francisé cela donnerait « Ouridou » : le verbe « vouloir » étant conjugué au présent de l'indicatif reflète les aspirations de ses consommateurs, voulant ainsi leur faire comprendre que leurs vœux et désirs seront exaucés.

De par l'analyse globale de ce logo, nous pouvons dire qu'"Ooredoo" mise essentiellement sur l'innovation, le progrès, la satisfaction, la confiance et la proximité;

ce sont les maîtres-mots de leur stratégie. Il mise aussi sur la valeur culturelle de nos concitoyens pour les fidéliser et avoir ainsi un impact positif sur la marque.

4.3. Mobilis et son don de l'ubiquité

Personnage sympathique, attachant, accueillant, le logo Mobilis (Image 4) est construit avec des lignes en mouvement ascensionnel, issu de la typographie évoquant les ondes du réseau. Sa force se reconnaît par son originalité et sa capacité à susciter l'identification. Grâce à ce nouveau logotype, "Mobilis" traduit la puissance, la volonté de développement en instaurant le client comme principal centre d'intérêt. Fusionnant avec une conception de typographie originale latine et arabe et avec un signe de deux couleurs symboliques, il incarne les valeurs de "Mobilis", reflétant ainsi une vision futuriste et son exigence de performance. Ce logotype est aussi un symbole (signe de ralliement et de reconnaissance) comme celui d'une mission de la marque. Ambassadeur pour la marque "Mobilis", le personnage emblématique symbolise la proximité du service de la relation client.

Dans la même perspective de changement, l'opérateur public de téléphonie mobile s'est offert à ses abonnés sous de nouvelles couleurs : fini la couleur bleue et bienvenue aux couleurs de l'emblème national : vert, blanc et rouge. Le vert symbolisant le renouveau, l'environnement, le développement durable ; le rouge communiquant l'action et la révolution, le blanc renvoyant à la transparence, la pureté. Cependant, le choix du vert ne semble pas arbitraire ; il est vrai que les significations que peuvent revêtir les couleurs sont diverses mais celle-ci permet à Mobilis de se différencier de la concurrence et d'affirmer son engagement pour le développement durable et le respect de l'environnement. C'est une sorte d'hymne à la renaissance, de symbole de fertilité traduisant ainsi l'esprit novateur de "Mobilis". C'est en fait, un état d'esprit, un sentiment de sociabilité et de communication ouvrant sur les autres. En termes d'expression nationale, culturelle ou culturelle, la couleur verte est très appréciée par les algériens. Devant cette nouvelle identité visuelle, "Mobilis" sera repérée instantanément au cœur du fourmillement des signes et des images et aura un impact immédiat sur ses concurrents.

Le renouvellement de son identité visuelle et son repositionnement sont des aspects visibles de ce changement. "Mobilis" peut dans ce cas, être défini comme un opérateur proche de ses partenaires et de ses clients, proximité pertinemment synthétisée dans sa nouvelle signature institutionnelle : « Partout avec vous » (Aynama Kountoum), signature qui, comme nous le constatons, contient un verbe exprimant de manière implicite l'idée du dynamisme qui est corrélative au plan sémantique du terme. Le slogan « Et que chacun parle » disparaît donc pour laisser place à un nouveau « Partout avec vous » traduisant ainsi, la position qu'occupe cette entreprise en matière de qualité de réseau mais aussi en parts de marchés.

Le retraitement de la nouvelle identité visuelle de “Mobilis” lui permettra alors d’évoluer dans un univers chromatique revitalisé par la réappropriation des valeurs patriotiques. Le choix des couleurs ainsi que cette nouvelle image du logotype et du personnage constituent des éléments qui renforcent l’effet de visibilité, de reconnaissance et surtout de proximité.

Conclusion

L’analyse des logos et des slogans des opérateurs de la téléphonie algérienne nous a amenée à conclure que les stratégies persuasives utilisées sont liées en grande partie à la culture nationale de notre pays. Le recours aux typographies, couleurs et éléments iconiques dans leurs logos et slogans n’est pas anodin. Les valeurs les plus redondantes sont le dynamisme, la visibilité, la confiance, la solidarité, la transparence, la fidélité et principalement la proximité. Cependant, et contrairement à la concurrence, “Mobilis” n’a nullement besoin d’affirmer son patriotisme algérien.

Bibliographie

- Adam, J.M., Bonhomme, M. 2005. *L’argumentation publicitaire. Rhétorique de l’éloge et de la persuasion*. Paris : Armand Colin
- Floch, J.M. 1990. *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*. Paris : Puf.
- Floch, J.M. 1995. *Identités visuelles*. Paris : Puf.
- Heilbrunn, B. 2001. *Le logo*. Paris : Puf.
- Reboul, O. 1975. *Le slogan*. Paris : Puf.
- Robert, P. 1981. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue Française*. Paris : Société du Nouveau Littre, volume 6, p. 270.
- Trésor de la Langue Française*. 1992. Paris : Gallimard, volume 15, p. 561-562.

Notes

1. Nous faisons référence au Maroc et à la Tunisie.
Image 1 : [en ligne]: <http://www.brandprofiles.com/nedjma-logo> [Consulté le 15-02-2014].
Image 2 : [en ligne]: http://logos-vector.com/logo/logos_vector_download_ooredoo_137497.htm [Consulté le 15-02-2014].
2. Image 3 : [en ligne]: http://logos-vector.com/logo/vector_Mobilis_114528.htm [Consulté le 15-02-2014].
- Image 4 : [en ligne]: http://es.clipartlogo.com/image/mobilis-atm_26181.html [Consulté le 15-02-2014].
3. Image 5 : [en ligne]: <http://www.brandsoftheworld.com/logo/djezzy-0> [Consulté le 15-02-2014].

Apprentissage de la grammaire : Erreurs morphosyntaxiques dans les productions écrites des élèves de 3^{ème} année du secondaire



Fatima Zahra Bouthiba

Doctorante, Université de Hassiba Ben Bouali, Chlef, Algérie
bouthiba.univ@yahoo.fr

Résumé : Notre étude s'inscrit dans le cadre de l'analyse des productions écrites des élèves du secondaire algérien. Elle porte plus exactement sur leur capacité à manipuler les structures morphosyntaxiques pour produire un texte argumentatif. Nous avons pu nous rendre compte des difficultés que rencontrent les élèves en mettant l'accent sur le processus cognitif qui conduit à l'erreur et le système sous-jacent à ce processus. Cette étude nous a permis d'établir quelques éléments de réflexion concernant l'interférence entre deux systèmes morphosyntaxiques différents (l'arabe et le français) et d'observer le rôle que peut avoir l'influence du milieu socioculturel sur le processus d'apprentissage de la langue 2.

Mots-clés : erreurs morphosyntaxiques, analyse des erreurs, contexte socio culturel

تعلم القواعد : الأخطاء النحوية الصرفية في كتابات طلاب السنة الثالثة ثانوي

المخلص: يندرج هذا المقال ضمن تحليل التعبير الكتابي للمتعلمين الجزائريين في مرحلة التعليم الثانوي ويهتم بدراسة مدى إمكانياتهم في التحكم في الممارسات اللغوية على مستوى النحو و الصرف وقد أتاحت لنا هذه الدراسة الإمام بالصعوبات التي يتلقاها المتعلم على هذا المستوى من خلال التركيز على العمليات الذهنية التي تقوده إلى الوقوع في مثل هذه الأخطاء. كما أننا قد حاولنا تسليط الضوء على التداخل الذي قد يقع بين نظامين لغويين مختلفين في الكتابة (نظام اللغة العربية و نظام اللغة الفرنسية) و الدور الذي يلعبه السياق الاجتماعي الثقافي في عملية تعلم اللغة الفرنسية.

الكلمات المفتاحية: الأخطاء النحوية الصرفية، تحليل الأخطاء، البيئة الاجتماعية الثقافية.

Learning grammar: morpho-syntactic errors in written productions of learners at the third year of secondary school

Abstract : This study is concerned with the analysis of the Algerian high school students' written output. It focuses on the students' ability to master the morphosyntactic structures when producing an argumentative essay. It highlights the difficulties that students encounter focusing on the cognitive processes that lead to the error and the underlying system in the process. Through this study we have been able to establish some thoughts on the interference between two different morphosyntactic systems (Arabic and French) and observe the role the socio-cultural environment's influence on the second language learning process.

Keywords: Morphosyntactic errors, error analysis, socio-cultural context

Introduction

Les difficultés auxquelles sont confrontés les apprenants arabophones en rédigeant en langue française sont nombreuses et multiples. Il est aisé de constater que la manipulation des structures morphosyntaxiques demeure l'une des difficultés majeures au niveau de l'écrit et envisager des solutions efficaces dans l'enseignement suppose de cerner réellement ces difficultés et de les comprendre en fonction du contexte socioculturel des apprenants. Qu'est-ce qui explique, en fait, la difficulté des élèves à manipuler correctement les structures morphosyntaxiques dans leurs écrits ?

Partant de cette interrogation, nous voulons comprendre pourquoi les élèves ont de la peine à réinvestir les connaissances morphosyntaxiques déjà acquises dans leurs productions écrites. Notre recherche consistera non seulement à identifier les erreurs morphosyntaxiques constatées dans les textes des élèves, mais aussi à essayer de rendre compte des processus cognitifs mis en œuvre par ces élèves.

Comprendre ces processus nécessite le recours à l'analyse des erreurs en dépit des limites que représente l'approche contrastive basée sur la comparaison entre la langue maternelle et la langue étrangère. Dans cette perspective, nous ne pouvons nous empêcher d'avoir recours à cette approche pour identifier les raisons multiples et les sources des erreurs qui peuvent varier de celles liées à l'apprenant lui-même à celles causées par d'autres facteurs d'ordre cognitif, socioculturel, etc.

1. Contexte socioculturel

Nous rappellerons que la situation de la pluralité des langues en Algérie est la marque d'un patrimoine national fortement symbolique de rencontre de civilisations multiples ; différents peuples s'y sont succédé et ont laissé des traces linguistiques permanentes. En effet, l'Algérie abrite une grande diversité linguistique : l'arabe dialectal, langue maternelle de la majorité de la population ; l'arabe « classique » qualifiée aussi de « littérale » et langue officielle du pays ; le français, patrimoine colonial toujours présent dans le paysage sociolinguistique algérien et deuxième langue apprise à l'école dès la troisième année du primaire. Ajoutons à cela le tamazight avec ses différentes formes régionales ou locales : le chaoui, le m'zabi, le tergui et le kabyle. Cette variation linguistique se reflète clairement dans les pratiques langagières des Algériens de différentes régions, y compris les élèves à l'école qui ne peuvent pas dépasser la complexité de ces systèmes totalement différents comme l'affirme aussi El Baki Hafidha : « *Les pratiques linguistiques en Algérie se caractérisent par une grande variété : les différents dialectes de l'arabe, du berbère, et le français très souvent utilisé avec de nombreuses interférences avec ces dialectes, mais son*

utilisation demeure toutefois très variable selon les milieux socioculturels et socio-professionnels » (EL Baki, 2013 : 176). Insérés au sein de cette diversité linguistique, les apprenants algériens, en l'occurrence, ne peuvent construire de connaissances en langue étrangère qu'à partir du système langagier déjà acquis.

2. Impact de la langue maternelle

La place de la langue maternelle dans le processus d'apprentissage de la langue 2 est, depuis plusieurs décennies, l'objet de débats dans beaucoup de recherches. Au XXe siècle, des nouvelles théories d'apprentissage ont vu le jour grâce aux apports des sciences humaines, du béhaviorisme au cognitivisme et au constructivisme. Ces théories d'apprentissage relevant de la tradition sociocognitive ont réaccordé une importance primordiale à la langue 1 dans l'appropriation de la langue 2 :

Selon cette perspective, la langue 1 façonne le cadre conceptuel et référentiel dans lequel la langue 2 se développe et fournit une source d'analogies sur lesquelles les solutions à des problèmes de communication et d'apprentissage peuvent se construire. (Griggs, 2007 : 89).

Beaucoup de recherches dans ce sens, dont celles de Castellotti (2001), ont montré que la langue maternelle pourrait être un appui à l'apprentissage de la langue 2 au lieu d'être un obstacle.

D'un autre coté et en se référant aux théories proposées par Vygotsky à propos du rôle de la langue maternelle dans l'appropriation de la langue 2, et sans nous réclamer d'une théorie particulière, nous pensons que les remarques conçues par Vygotsky pourraient contenir en partie notre problématique dans la mesure où il a insisté sur le fait que les connaissances acquises en langue 2 sont reconstruites par l'apprenant lui-même au gré de nombreuses expériences sociales.

L'assimilation d'une langue étrangère à l'école suppose un système déjà formé de significations dans la langue maternelle. En l'occurrence, l'enfant n'a pas à développer à nouveau une sémantique du langage, à former à nouveau des significations de mots, à assimiler de nouveaux concepts d'objets. Il doit assimiler des mots nouveaux qui correspondent point par point au système déjà acquis des concepts. (Vygotsky, 1997 : 379)

Rappelons que l'écart entre les deux systèmes de langues n'est pas considéré comme un repère unique pour expliquer le fonctionnement des erreurs morphosyntaxiques. Nous devons tenir compte également, des influences que causeraient les mauvaises stratégies adoptées par chaque apprenant et l'apprentissage antérieur insuffisant (insuffisances qui peuvent être liées aux faiblesses des méthodes pédagogiques appliquées).

3. Situation linguistique

Évoquer le contexte socioculturel des élèves algériens nous amène à réfléchir également sur les différentes pratiques langagières existantes au sein du territoire algérien, mais comme notre étude se limite à un échantillon d'élèves dont la plupart sont des arabophones¹, nous limitons notre recherche à deux langues uniquement : l'arabe et le français. Or, il est bien évident que la langue arabe dans le contexte algérien est caractérisée par sa diglossie ; à quel arabe faisons-nous référence ? Sous le mot « arabe » se cache une diversité linguistique qui affecte tous les niveaux (phonologie, phonétique, morphologie, syntaxe, lexique). Cette diversité linguistique rassemble différentes variétés dialectales qui varient de manière considérable d'une région à l'autre mais, elles ressemblent à la forme standard : « l'arabe classique ».

3.1. Aspects morphosyntaxiques des langues en contact : l'arabe et le français

3.1.1. L'arabe dialectal

L'arabe algérien ou le dialecte local constitue, en réalité, la langue maternelle orale des arabophones alors que l'arabe classique est la langue enseignée et pratiquée à l'école et dans les contextes formels.

Au niveau morphosyntaxique, les particularités de l'arabe dialectal affichent de fortes ressemblances avec celles de l'arabe classique étant donné leur origine commune. Or, le degré de ressemblance varie en fonction de différents critères qui sont expliqués par les linguistes (Elimam : 1997 et Maury-Rouan : 1995) soit par l'influence d'un système coexistant (dans ce cas, le contact direct arabe/français a induit des transformations au niveau du système linguistique présent), soit par la multiplicité des conditions d'acquisition de l'arabe par des populations indigènes. Il est à noter dans ce sens que les particularités linguistiques des dialectes sont exercées plus particulièrement à l'oral. Quand ils rédigent, les apprenants algériens sont habitués à utiliser l'arabe classique ; c'est pourquoi nous ferons systématiquement référence au système de cette langue (arabe classique) quant à l'explication des erreurs constatées lors de la production écrite.

3.1.2. L'arabe classique par rapport au français

Au niveau morphologique, la langue arabe classique et la langue française sont considérées comme deux langues flexionnelles. Mais il est bien évident que les mécanismes de dérivation et de flexion dans les deux langues sont totalement différents. Les traits morphologiques de la langue française (flexion, dérivation...) deviennent sans aucun doute quelque chose de tout nouveau pour les apprenants arabophones. Dans

ce sens, beaucoup de chercheurs ont insisté sur le caractère complexe de la langue arabe du point de vue morphologique (Harrell : 1962). Cette complexité s'affiche à plusieurs niveaux. C'est ainsi que l'arabe intègre le genre à la deuxième personne du singulier pour distinguer le masculin du féminin, de même que pour les autres pronoms personnels, sauf la première personne. D'un autre côté, en arabe classique, le nombre est singulier, duel (servant à désigner deux personnes ou deux choses) et pluriel ; à la différence du français qui comporte seulement le singulier et le pluriel. À la différence du français, l'arabe ne possède pas un article indéfini. Un syntagme nominal indéfini introduisant une information nouvelle est tout simplement un nom sans aucune marque. L'article défini « **أ** » est invariable en genre et en nombre.

Ces différences ont certainement un effet sur l'apprentissage de la langue 2 dans la mesure où un apprenant s'approprie de nouvelles connaissances sur et avec ses connaissances antérieures. Mais, ce que nous voulons découvrir à travers cette étude, c'est plus particulièrement leur effet sur les différents aspects linguistiques de la langue française.

4. Les erreurs morphosyntaxiques dans les productions écrites

4.1. Présentation du corpus

Dans une recherche comme la nôtre qui s'inscrit dans une double perspective (linguistique et cognitive), il nous a semblé utile d'opter pour une analyse de productions écrites des apprenants, parce qu'elle nous fournit des indices pour comprendre les processus mentaux qui structurent et gouvernent la manipulation défectueuse des structures morphosyntaxiques.

Notre choix s'est porté sur des apprenants algériens de 3^{ème} année du secondaire², âgés de 18 à 21 ans. Ce corpus a été recueilli dans trois lycées situés au centre de la wilaya de Chlef en Algérie : le lycée Belhadj Kassem Nour Eddine, le lycée Djilali Bounaama (Salem) et le lycée EL-Wancharissi. Il a été collecté dans la filière de lettres et langues étrangères. Le public ciblé est constitué d'apprenants algériens dont la langue maternelle est l'arabe dialectal. Ils sont déjà familiarisés avec le français après neuf ans d'apprentissage dans le cadre scolaire ; depuis l'école primaire jusqu'en terminal. Dans ce sens, nous avons été amenée à proposer à ces élèves la rédaction d'un texte argumentatif. La consigne était la suivante : « Etes-vous pour ou contre l'émigration vers les pays d'Europe ? Pourquoi ? » Ce sujet, souvent discuté par les jeunes et les adolescents, fait partie des préoccupations des adolescents algériens souvent émerveillés par la vie en Europe et permet aux élèves d'exprimer leurs idées et de justifier leurs points de vue.

Notre corpus est composé de 60 productions écrites qui seront analysées du point de vue quantitatif et qualitatif afin de répondre aux questions de notre recherche.

4.2. Méthode

En premier lieu, nous optons pour une approche qualitative qui vise à identifier les différentes erreurs morphosyntaxiques et à les expliquer en fonction des différents facteurs agissant sur leur existence. En deuxième lieu, nous passons à l'analyse quantitative pour saisir le type de contrainte morphosyntaxique qui a posé le plus de problèmes aux apprenants en rédigeant en L2.

Le choix de cette approche mixte se justifie par le fait qu'elle nous permettra de répondre aux questions principales de notre recherche : l'une concernant la nature des erreurs morphosyntaxiques, et l'autre concernant la structure morphosyntaxique la plus défectueuse chez les apprenants arabophones. Il s'agit ici d'une étude qui vise non seulement à répertorier les erreurs morphosyntaxiques les plus fréquentes chez un groupe d'apprenants algériens, mais de les analyser en fonction d'un ensemble de facteurs et de processus mis en jeu dans cette activité et qui sont tellement nombreux et variés d'une situation d'enseignement-apprentissage à une autre qu'il est illusoire de proposer une explication unique et générale.

4.3. Commentaire

Les données indiquent que la description des différentes erreurs relevées lors de l'analyse quantitative a donné lieu à des résultats très variés quant aux classes grammaticales des erreurs allant de 18 % pour l'emploi du genre et du nombre des noms, à 13% pour la classe des articles, tout comme un pourcentage de 17% pour la classe des prépositions et de 8,7% pour la classe des adjectifs qualificatifs. Quant aux erreurs portant sur les adjectifs démonstratifs, possessifs et indéfinis, elles atteignent un pourcentage de 11%. La classe grammaticale la plus défectueuse est celle des verbes avec un pourcentage de 23%.

4.3.1. Erreurs dans la classe grammaticale des déterminants du nom

L'analyse du corpus nous indique que les apprenants ont fait en moyenne 95 erreurs évidentes dans l'emploi des articles pour un total de 728 erreurs relevées. Cette catégorie représente donc environ 13 % des erreurs relevées dans les copies des apprenants. L'analyse des énoncés déviants au niveau de l'emploi des articles nous a permis de constater que presque toutes les erreurs analysées dans notre corpus proviennent de l'interférence de la langue arabe (94%). Dans ce sens, nous avons relevé, d'après notre

corpus, un ensemble d'items qui témoignent de ce processus :

A 13/ « **Une phénomène* » au lieu de « *un phénomène* »

A 21/ « **La visa* » au lieu de « *le visa* »

A24/ « **Le solution* » au lieu de « *la solution* »

Ce type d'erreurs pourrait être expliqué par le fait que les apprenants n'ont pas pu accéder à l'information correcte sur le genre des noms en français dans la mesure où celui-ci n'est pas utilisé fréquemment par ces sujets ; autrement dit, la plupart des sujets algériens utilisent des noms français en arabe dialectal mais en remplaçant l'article français par celui de l'arabe dialectal « El ». A titre d'exemple : « El-phénomène, El visa, El-diplôme », etc. Ce qui rend la reconnaissance du genre du nom plus difficile même si ces noms leurs semblent familiers. D'un autre côté, les noms utilisés sont choisis et produits par les apprenants eux-mêmes, ces mots leur sont connus, et sont gravés dans leurs mémoires mais pas leur genre.

L'une des erreurs relativement fréquentes réside au niveau de l'accord de « tout » employé comme déterminant, comme en témoignent les exemples suivants :

A 47/ « ** tout les jeunes* » au lieu de : « *tous les jeunes* »

A 85/ « **Tout les besoins/ *Tout les étudiants / * Tout les jeunes* » au lieu de : « *tous les besoins/ tous les étudiants/ tous les jeunes* ».

Ces exemples permettent de constater que l'emploi de ce pronom demeure problématique chez la plupart des participants étant donné le nombre important de confusions relatives à son emploi et ses accords dans le groupe nominal. Le recours à la même forme erronée (tout) dans les énoncés ne peut être expliqué que par le recours à la langue maternelle de l'apprenant dans la mesure où en traduisant, il n'existe qu'une seule forme en arabe qui accompagne le nom en genre et en nombre : (لك) [*kollu*]. En faisant cette erreur, l'apprenant ne discerne pas l'emploi de ce pronom qui doit s'accorder avec son nom en genre et en nombre. L'emploi des pronoms indéfinis « tout, tous, toute et toutes » sont souvent confondus et posent des problèmes aux apprenants qui ne font que calquer sur la morphosyntaxe de la particule [*kollu*] appartenant à l'arabe classique.

4.3.2. Erreurs dans la classe grammaticale des prépositions

La compilation des résultats nous montre une moyenne de 128 erreurs évidentes affectant la classe grammaticale des prépositions pour un total de 728 erreurs. Cette catégorie représente 17,58 % de toutes les erreurs et sont donc celles que l'on rencontre le plus souvent chez les participants à l'étude.

De façon générale, nombreux sont les apprenants qui ont des problèmes sérieux avec les prépositions. En effet, 111 sont dues à l'emploi erroné de cette classe grammaticale, soit 15,24% de l'ensemble :

A 88/ *Il participe *de développement de l'économie* au lieu de « il participe au développement »

A49/ *Les algériens n'arrivent pas *de réussir* au lieu de « à réussir »

A (88), l'apprenant ne tient pas compte du caractère du verbe « participer » qui s'emploie avec la préposition « à » dans ce contexte. En effet, nous observons dans cet exemple que la catégorie prépositionnelle est réalisée conformément aux règles syntaxiques arabes. Cet énoncé « fautif » nous semble le résultat d'un calque caractérisé sur la phrase correspondante en arabe. Lors du passage de l'arabe au français (traduction littérale), l'apprenant substitue (de) à la préposition « au » lui correspondant en arabe [fi] tout en ignorant les propriétés combinatoires du verbe recteur. Il en est de même pour l'exemple A 49. Les contraintes exercées par le verbe « arriver », pour ce qui est de la sélection de la préposition qui introduit son complément, sont très sensibles. Selon Riégel, le complément indirect du verbe est un véritable actant dont le rôle sémantique est appelé par le verbe qui contrôle aussi sa construction sur le plan syntaxique et détermine souvent la préposition qui l'introduit (Riégel et al, 1994 : 223):

A76 : « **dans la France* » au lieu de « *En France* »

Concernant cet exemple, la non-compatibilité de la préposition « dans » avec le nom du pays « la France » est nettement saillante, puisque l'énoncé exige plutôt la préposition *en* suivie d'un nom de pays. Quand ce dernier est au féminin ou qu'il commence par une voyelle, la préposition de lieu est alors « en » (Genévière Dominique de salins, 1996 : 130). Cet écart peut être expliqué par la mauvaise compréhension des frontières sémantiques entre les prépositions qui pousse l'apprenant à se réfugier dans une représentation spatiale limitée et relativement liée à la langue arabe qui implique l'emploi de « fi » équivalent de « dans » en français.

Nous constatons, à la suite de l'analyse des erreurs portant sur cette classe grammaticale, que les erreurs provenant des stratégies de transfert négatif de la langue maternelle sont les plus nombreuses (65 %). Néanmoins, ce constat ne peut nier l'existence des erreurs relatives à d'autres stratégies de simplification ou de calque sur d'autres structures identiques sémantiquement ou structurellement ; nous les avons regroupées dans la catégorie des erreurs intra-langue avec un pourcentage de 34%).

4.3.3. Erreurs dans la catégorie du verbe

D'après l'analyse de notre corpus, il apparaît que les erreurs de cette catégorie obtiennent une moyenne relativement élevée chez nos participants, soit 171 erreurs (23, 48% du total des erreurs). A l'intérieur de cette catégorie d'erreurs se trouvent les erreurs relatives à l'accord entre le verbe et son sujet, qui présentent la moyenne la plus élevée par rapport aux erreurs relevées sur la même catégorie (76 erreurs). Elles sont talonnées par les erreurs dues à la confusion sur les temps verbaux et leurs formes avec une moyenne de 67 erreurs. Par ailleurs, 28 erreurs émergent au niveau de l'auxiliaire.

A 14 / « *Des jeunes qui *aime *émigré* » au lieu de « des jeunes qui aiment émigrer »
 A 24 / « *ils *trouve* » au lieu de « ils trouvent »

L'ensemble de ces exemples dévoile la mauvaise désinence des verbes. Dans ce sens, nous remarquons que la plupart des ces erreurs portent des morphèmes flexionnelles muets. En les prononçant à voix haute, aucune erreur n'est constatée. *Les formes* : « *aime émigré / aiment émigrer, trouve/ trouvent* » possèdent les mêmes représentations phoniques à l'oral. Ces mots se prononcent de la même façon. Cette particularité peut entraîner ce type d'erreur qui se traduit dans la plupart des cas par l'omission des morphèmes grammaticaux.

La confusion entre les désinences muettes ayant la même représentation phonique s'explique ici par la surcharge cognitive de la rédaction ; en rédigeant, l'apprenant concentre son attention d'abord sur les idées et leurs représentations phoniques au détriment des particularités du système morphologique : « [...] *l'incapacité provisoire de l'apprenant à gérer les aspects linguistiques d'une rédaction en langue étrangère s'accompagne d'une forte surcharge mentale qui lui impose le contrôle prioritaire des problèmes de surface du texte* » (Barbier, M-L ; Piolat, A ; Roussey, J-Y, 1998 : 84.).

5. Résultats

Après avoir examiné chaque catégorie d'erreurs morphosyntaxiques, nous ferons donc des remarques générales concernant l'ensemble des résultats obtenus.

Tout d'abord, nous avons constaté que les erreurs de la même catégorie grammaticale peuvent être dues à différentes origines. Les résultats montrent que les apprenants ont commis plusieurs types d'erreurs morphosyntaxiques qui proviennent de différentes stratégies d'apprentissage. L'analyse quantitative indique des types de contraintes très variées pour chacune des classes grammaticales analysées, ce qui signifie que certaines classes grammaticales sont plus difficiles à apprendre et à assimiler que d'autres.

Les chercheurs qui se sont intéressés aux erreurs des apprenants à l'instar de P. Corder (1976) et R. Porquier (1977) sont unanimes à penser que les apprenants de la langue française commettent beaucoup plus d'erreurs dans certaines classes grammaticales. Selon R. Porquier : « *Pour le français, quelle que soit la L1, les erreurs les plus fréquentes concernent généralement les déterminants, les formes verbales, l'expression des temps [...]* » (Porquier R, 1977 : 27). Et les résultats obtenus confortent l'idée selon laquelle les erreurs sur l'emploi des déterminants et des temps verbaux priment dans l'apprentissage de la langue française. En effet, en ce qui concerne les déterminants, les erreurs observées chez les apprenants semblent donc principalement liées à la complexité du fonctionnement de l'article en français et aux stratégies de calque sur des constructions sémantiquement similaires en arabe dialectal ou ce que nous avons appelé les erreurs d'inter-langue. En effet, la difficulté majeure se trouve au niveau du choix de l'article adéquat pour le nom utilisé. L'analyse effectuée a montré que les apprenants semblent aussi influencés par le schéma typique des articles en arabe dialectal où l'article défini [EL] s'applique à la fois au masculin et au féminin des noms ; ce qui rend la distinction entre les deux genres plus difficile en langue française. A cet effet, nous pouvons déduire que la classe grammaticale la plus affectée par le transfert négatif de la langue maternelle chez le groupe des participants est celle des déterminants, alors que les erreurs concernant le groupe verbal sont principalement dues à la sur-généralisation et à d'autres facteurs d'ordre pédagogique.

Dans la suite des erreurs interlinguales les plus récurrentes, les erreurs affectant la classe des prépositions viennent en deuxième lieu avec un pourcentage de 65 %. Sa substitution à une autre, son omission dans les énoncés produits par les participants ont entraîné un taux élevé d'erreurs. Quant aux erreurs de type intra-linguales, elles affectent plus particulièrement les temps verbaux et la conjugaison des verbes comme nous venons de le constater dans l'analyse. Bref, l'emploi de certaines classes grammaticales en français telles que les déterminants et les prépositions constituent une source de confusion pour les apprenants algériens.

Conclusion

L'analyse des erreurs morphosyntaxiques constitue l'un des principaux supports de l'enseignement ; elle permet non seulement d'identifier les contraintes des apprenants mais aussi de mettre au point des stratégies pédagogiques efficaces en tenant compte de ces difficultés. Les résultats obtenus nous ont permis de constater que le système de la langue maternelle influe différemment sur les structures morphosyntaxiques en L2. Mais il n'est pas le seul facteur qui intervient à ce niveau ; l'apprentissage des structures morphosyntaxiques est conditionné par plusieurs paramètres linguistiques cognitifs et

pédagogiques affectant la reconstruction du monde de l'apprenant, « sa grammaire mentale ». Autrement dit, les représentations culturelles dans les deux langues varient et constituent parfois la source des difficultés de l'apprentissage, phénomène aggravé par sa non-prise en charge par la pédagogie. A cet égard, nous pensons que les erreurs morphosyntaxiques que nous avons ciblées doivent constituer des lignes d'intervention pédagogiques qui permettent aux enseignants d'aborder les structures morphosyntaxiques contraignantes différemment en développant des démarches pédagogiques susceptibles d'aider l'élève à reconstruire au fur et à mesure ses représentations et à mettre à jour ses connaissances antérieures comme l'a déjà évoqué Guy Fève il y a 29 ans : « *L'approche pédagogique des difficultés rencontrées par les élèves devra tenter de se rapprocher au mieux de cette grammaire mentale en centrant notre réflexion théorique non plus sur le modèle linguistique mais sur l'apprenant* » (Fève Guy, 1985 : 352).

Bibliographie

- Astolfi, J. P. 1997. *L'erreur, un outil pour enseigner*. Paris : ESF éditeur.
- Barbier, M., Piolat, A., Roussey, J-Y. 1998. « Effet du traitement de texte et des correcteurs sur la maîtrise de l'orthographe et de la grammaire en langue seconde ». *Revue française de la pédagogie*, n° 122, *Recherches en psychologie de l'éducation*.
- Castellotti, V. 2001. *La langue maternelle en classe de langue étrangère*. Paris : Clé International.
- Corder, S. P. 1980. « Que signifient les erreurs des apprenants ? ». *Revue Langages*, n° 57, p. 9- 15.
- Coste, D., Moore, D., Zarate G. 1998. « Compétence plurilingue et pluriculturelle ». *Le Français dans le Monde*, Paris : CLE International.
- El Baki, H. 2013. « Pratiques syntaxiques observées dans une expression orale et écrite réalisée à partir d'un récit libre, par des élèves de la sixième année du cycle primaire ». *Synergies Algérie* n° 18, 2013, p. 175-193.
- Elimam, A. 1997. *Le Maghribi, langue trois fois millénaire*. Alger : ANEP.
- Fève, G. 1985. *Le français scolaire en Algérie, pour une nouvelle approche de systèmes d'apprentissage*. Alger : OPU.
- Griggs, P. 2007. « Perspective sociocognitive sur l'apprentissage des langues étrangères ». In: *Langue et parole*. Paris : L'Harmattan.
- Harrell, Richard Slade. 1962. *A short reference grammar of Moroccan Arabic*. Georgetown University Press.
- Porquier, R. 1977. « L'analyse des erreurs : problèmes et perspectives ». *Revue E. L. A* n° 25, p. 23-43.
- Salins, G. 1996. *Grammaire pour l'enseignement/apprentissage du FLE*. Paris : Didier.
- Véronique, D. (dir.). 2009. *L'acquisition de la grammaire du français langue étrangère*. Paris : Didier.
- Vygotsky, L. 1997. *Pensée et langage*. Paris : La Dispute.

Notes

1. D'après l'enquête effectuée, l'ensemble des lycéens ayant pris part à l'étude de cas sont des arabophones algériens qui partagent à la fois la même langue maternelle (arabe algérien) et une culture éducative commune : ils ont appris l'arabe classique à l'école et d'autres langues étrangères : le français, l'anglais et l'espagnol ; puisqu'il s'agit des apprenants des classes de lettres et de langues étrangères.
2. A noter qu'il existe trois paliers fondamentaux en Algérie : le palier primaire axé sur cinq ans ; le palier moyen qui dure quatre ans et le palier secondaire qui s'étale sur trois ans couronnées par la troisième année secondaire (classe de terminale) où l'élève passe son examen du baccalauréat pour pouvoir passer aux études supérieures.

Synergies Algérie n° 21 / 2014



Annexes



Consignes aux auteurs

Revue Synergies Algérie
ISSN 1958-5160 / ISSN en ligne 2260 - 5029

- 1** L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à synergies_dz@yahoo.fr avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche par voie électronique et en pièces jointes. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncés dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné.
- 2** L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction à titre gracieux ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs.
- 3** Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
- 4** Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité.
- 5** Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.
- 6** Le titre de l'article, centré, taille 10, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays et son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) seront également centrés et en petits caractères. Le tout sans couleur, sans soulignement et sans hyperlien.

- 7 L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 6-8 lignes maximum suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales, taille 9. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article.
- 8 L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en espagnol puis en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé.
- 9 La police de caractère est Times New Roman, taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination ni couleur. La revue a son propre standard de mise en forme.
- 10 L'article doit comprendre entre 15 000 et 30000 signes, soit 6-10 pages Word, éléments visuels, bibliographie, notes et espaces compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus de lecture ne dépassera pas 2500 signes, soit 1 page.
- 11 Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.
- 12 Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en italiques. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.
- 13 Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront en fin d'article (taille 8) avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.
- 14 Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit: (Dupont, 1999 : 55).
- 15 Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteurs, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.
- 16 La bibliographie en fin d'article précèdera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans couleur ni soulignement ni lien hypertexte.
- 17 Pour un ouvrage
Baume, E. 1985. *La lecture - préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.
Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.
Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.
- 18 Pour un ouvrage collectif
Morais, J. 1996. *La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science*. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p.49-60.
- 19 Pour un article de périodique
Kern, R.G. 1994. « *The Role of Mental Translation in Second Language Reading* ». *Studies in Second Language Acquisition*, n°16, p. 41-61.

20 Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien, couleur et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

21 Les textes seront conformes à la typographie française. En cas de recours à l'Alphabet Phonétique International, l'auteur pourra utiliser gratuitement les symboles phonétiques sur le site : <http://www.sil.org/computing/fonts/encore-ipa.html>

22 Graphiques, schémas, figures, photos éventuels seront envoyés à part au format PDF ou JPEG, en noir et blanc uniquement, avec obligation de références selon le copyright sans être copiés/collés mais scannés à plus de 300 pixels. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux (toujours coûteux) en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

23 Les captures d'écrans sur l'internet et extraits de films ou d'images publicitaires seront refusés. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation.

NB : Toute reproduction éventuelle (toujours en noir et blanc) d'une image, d'une photo, d'une création originale et de toute œuvre d'esprit exige l'autorisation écrite de son créateur ou des ayants droit et la mention de paternité de l'œuvre selon les dispositions en vigueur du Code de la propriété intellectuelle protégeant les droits d'auteurs. L'auteur présentera les justificatifs d'autorisation et des droits payés par lui au propriétaire de l'œuvre. Si les documents sont établis dans un autre pays que la France, les pièces précitées seront traduites et légalisées par des traducteurs assermentés ou par des services consulaires de l'Ambassade de France. Les éléments protégés seront publiés avec mention obligatoire des sources et de l'autorisation, dans le respect des conditions d'utilisation délivrées par le détenteur des droits d'auteur.

24 Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles, seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

25 Une fois publié et numérisé par le Gerflint, tout article pourra être déposé (archivage institutionnel exclusivement) à condition que le Directeur de publication (assisté du Pôle éditorial) en donne l'autorisation. Les demandes sont à envoyer à l'adresse suivante : gerflint.edition@gmail.com. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article spécifié dans la politique éditoriale de la revue. Le Gerflint (Siège en France) ne peut honorer des commandes de numéros imprimés.



Synergies Algérie, n° 21/2014
Revue du GERFLINT
Groupe d'Études et de Recherches
pour le Français Langue Internationale

En partenariat avec
la Fondation Maison des Sciences de L'Homme de Paris

Président d'Honneur: Edgar Morin

Fondateur et Président : Jacques Cortès

Conseillers et Vice-Présidents: Ibrahim Al Balawi, Serge Borg et Nelson Vallejo-Gomez

PUBLICATIONS DU GERFLINT

ISNI : 0000 0001 1956 5800

LE RÉSEAU DES REVUES SYNERGIES DU GERFLINT

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest	Synergies Monde
Synergies Afrique des Grands Lacs	Synergies Monde Arabe
Synergies Algérie	Synergies Monde Méditerranéen
Synergies Argentine	Synergies Pays Germanophones
Synergies Brésil	Synergies Pays Riverains de la Baltique
Synergies Canada	Synergies Pays Riverains du Mékong
Synergies Chili	Synergies Pays Scandinaves
Synergies Chine	Synergies Pologne
Synergies Corée	Synergies Portugal
Synergies Espagne	Synergies Roumanie
Synergies Europe	Synergies Royaume-Uni et Irlande
Synergies France	Synergies Sud-Est européen
Synergies Inde	Synergies Tunisie
Synergies Italie	Synergies Turquie
Synergies Mexique	Synergies Venezuela

ESSAIS FRANCOPHONES : Collection scientifique du GERFLINT

Direction du Pôle éditorial : Sophie Aubin

Webmestre : Thierry Lebeau-pin

Site: <http://www.gerflint.fr>

Contact: gerflint.edition@gmail.com

Synergies Algérie, n° 21/2014

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT - Sylvains les Moulins – France – Copyright n° ZSN6GE3

Dépôt légal Bibliothèque Nationale de France 2014

Achévé d'imprimer en Juillet 2014 sous les presses de Drukarnia Cyfrowa EIKON PLUS
ul. Wybickiego 46, 31-302 Kraków - Pologne

GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique
francophone en réseau

www.gerflint.fr

La lecture de cette nouvelle collection d'essais proposés par de jeunes chercheurs algériens, est prometteuse d'anxiété et de plaisir. On y découvrira tous les espaces littéraires possibles : exil et errance ; cheminements identitaires au fil de narrations liées à l'évocation de déplacements dans l'espace d'un écrivain ; aventure poétique de l'identité algérienne ; confrontation linguistique et culturelle au sein d'un espace urbain contemporain ou revu historiquement au travers des impressions de voyage d'un touriste prestigieux (mais plus intéressé par les lieux que par leurs habitants) ; climat insurrectionnel tragique d'un pays déchiré par la guerre civile ; descente aux enfers d'un héros engagé d'abord malgré lui, mais pris ensuite au piège de la barbarie en raison des responsabilités qu'il assume ; statut, rôle et image de la femme dans une société en recherche d'elle-même ; logique fictionnelle et réalité ... etc.