

République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Kasdi Merbah Ouargla  
Faculté des Lettres et des Langues  
Département des Lettres et Langue Française



École Doctorale Algéro-française de Français  
Antenne de l'Université Kasdi Merbah Ouargla  
Réseau EST

**Thèse de Doctorat ès Sciences**

Pour l'obtention du diplôme de  
**Doctorat de français**  
Option : *Sciences des textes littéraires*

Présentée et soutenue publiquement par  
**Sihem GUETTAFI**

**POSTURES DE CRÉATION ET TRANSFICTION**

**Paratopie et passerelles intra scéniques**

**dans l'œuvre de Aïcha Lemsine**

*La Chrysalide / Ciel de Porphyre / Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*


Directeur de thèse

**Pr. Foudil DAHOU**

**Jury**

|                                  |                                    |            |
|----------------------------------|------------------------------------|------------|
| M. Abdelouahab DAKHIA            | Prof., U. Mohamed Khider-Biskra    | Président  |
| M <sup>lle</sup> Halima BOUARI   | MCA, U. Kasdi Merbah Ouargla       | Examineur  |
| M <sup>me</sup> Dalila ABADI     | MCA, U. Kasdi Merbah Ouargla       | Examineur  |
| M <sup>me</sup> Aïni BETTOUCHE   | MCA, U. Mouloud Mammeri Tizi Ouzou | Examineur  |
| M <sup>lle</sup> Zineb OULED ALI | MCA, U. Ghardaïa                   | Examineur  |
| M. Foudil DAHOU                  | Prof., U. Kasdi Merbah Ouargla     | Rapporteur |

Année universitaire : **2018-2019**



Présentée et soutenue publiquement par  
**Sihem GUETTAFI**

**POSTURES DE CRÉATION ET TRANSFICTION**

**Paratopie et passerelles intra scéniques**

dans l'œuvre de Aïcha Lemsine

*La Chrysalide / Ciel de Porphyre / Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*

Directeur de thèse  
**Pr. Foudil DAHOU**

## Dédicace

Je dédie ce modeste travail à tous ceux que j'aime, à tous ceux qui m'ont soutenue, assistée et aidée.

Toute ma reconnaissance et mon amour à mes parents pour leur généreuse assistance affective et matérielle. Cette étude n'aurait pu aboutir sans leurs encouragements, leur patience, leur disponibilité et leur amour qui a renforcé ma volonté d'aller au bout de ma démarche.

Toute ma reconnaissance à mon cher mari sans qui ce travail ne serait pas achevé, pour son soutien moral, son aide précieuse, ses encouragements et sa disponibilité.

Je dédie ce travail aussi :

À ma sœur : Samira qui a combattu la maladie jusqu'à la vaincre.

À mon frère Hakim et sa femme Kaltoum.

À ma sœur Samia et son mari Réda.

À ma sœur Sonia et son mari Sofiane.

À ma sœur Sofia et son mari Toufik.

À ma sœur Ilhem et son mari Samir et aux adorables petits anges Aya et Nada

À mes chers neveux et nièces Abdou et Amina, Ilyes, Lina, Imad, Yassine,

Seddik, Maram, et Karim à qui je souhaite beaucoup de succès et de réussite.

## Remerciements

Je remercie Dieu, Le Tout-Puissant d'avoir illuminé mon parcours et guidé mes pas vers le chemin de la connaissance et les sources inépuisables du Savoir.

Au terme de ce travail, je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à mon encadreur, M. Foudil Dahou, qui n'a pas cessé de m'enrichir de ses précieux conseils avec simplicité et efficacité. Son sérieux, son sens des responsabilités et sa disponibilité sont pour moi un exemple à suivre. Je le remercie pour toute la confiance qu'il m'a accordée. Je tiens aussi à remercier M<sup>me</sup> Zineb Ali Ben Ali pour son aide et ses précieux conseils, qu'elle trouve ici mon profond respect.

Quels que soient les mots que j'utiliserai et les remerciements que je formulerai, je ne remercierai jamais assez M. Seriti Lamine pour sa disponibilité, son inébranlable grandeur d'esprit, sa patience, l'intérêt qu'il a accordé à mon travail et surtout pour les précieux conseils qu'il m'a prodigués tout au long de ma recherche.

À M. Abdelouahab Dakhia qui a cru en moi et soutenu et qui m'a toujours été d'une grande aide. À Mounir Hammouda, Salim Khider, Khaled Guerid, Sonia Saouli et Soraya Bouhania qu'ils trouvent ici mes sincères remerciements pour leurs soutiens et encouragements.

À mon Amie Dalel Mesghouni qui m'a toujours encouragée pour aller de l'avant. À mes Amies de toujours, Halima Bouari, Hafida Kasmi, Nadia Regbi et Nadjah Henka pour leur aide précieuse et leur disponibilité.

À M<sup>me</sup> Aini Akchiche, qu'elle trouve ici mon profond respect pour sa disponibilité et ses encouragements. À M<sup>me</sup> Dalila Abadi et M<sup>lle</sup> Zineb Ouled Ali, mes sincères remerciements pour leur disponibilité.

# **Sommaire**

**Sommaire ..... V***Liste des tableaux* ..... VIII*Liste des figures* ..... VIII**Introduction ..... 9****CHAPITRE 1. Créations posturales : entre transfictionnalité / autofictionnalité et paratopie..... 34**

1.1. Prisme de la fiction : de l'autofiction à l'écriture de l'histoire ..... 35

1.1.1. *Pouvoirs et frontières de la fiction* ..... 351.1.2. *Passerelles intrascéniques : de la fiction à la transfiction*..... 511.1.3. *De l'écriture de soi à l'écriture de l'histoire : du destin individuel à la mémoire collective* ..... 761.2. Postures et *je[u]* fictionnel : entre « être » et « paraître » ..... 991.2.1. *L'auteur à l'épreuve de la fiction : éthique et pratique de l'auctorialité* ..... 991.2.2. *Jeux de postures : l'ethos en effervescence, entre « être » et « paraître »* ..... 1191.2.3. *Espaces paratopiques : entre posture de création et habitus* ..... 156**CHAPITRE 2. Espaces et mouvances des créations identitaires ..... 187**2.1. Postures *postcoloniales* : scénographie et discours romanesque ..... 1882.1.1. *Paratopie linguistique, problématique de l'identité entre deux mondes : du Soi à l'Autre* ..... 1912.1.2. *Coexistence intégrative et/ou relations inégalitaires : du mélange social au métissage culturel et religieux* ..... 2072.1.3. *Personnages : du pouvoir des portraits au[x] jeu[x] et ambivalence[s] des relations : de l'individu au collectif* ..... 222

2.2. Personnages : entre paratopie spatiale et paratopie temporelle ..... 274

2.2.1. *Personnages : entre errance / nomadisme, mouvance identitaire et spatio-temporelle* ..... 2762.2.2. *Des Espaces topiques aux Espaces hétérotopiques, « ces espaces et lieux autres » : des lieux privés ou lieux de passage (cimetière/hammam/jardin) aux lieux interdits (maisons closes/rues / prisons)* ..... 2932.2.3. *Mimésis entre histoire et espace. Consubstantialité de l'espace : voix du village / voix de la ville / (en) quête dans l'espace Arabe « pays du Machrek »* ..... 322

## **CHAPITRE 3. Créations littéraires, féminisme/symbolisme : entre posture et imposture..... 357**

|   |     |
|---|-----|
| 3. 1. Symbolisme : révélation de l'imposture.....   | 358 |
| 3.1.1. Personnages et onomastique : anthroponymie, sons arabes et toponymie ...                                       | 358 |
| 3.1.2. Spectre chromatique : harmonie des couleurs, du paratexte au texte dans<br>l'œuvre lemsinienne .....           | 414 |
| 3.1.3. Titres et spectre numérogique : facteur de transfiction.....   | 431 |
| 3. 2. Création littéraire : féminisme et postcolonialisme .....   | 455 |
| 3.2.1. Postcolonialisme : embrayage paratopique et création féminine.....   | 455 |
| 3.2.2. Personnages féminins/personnages masculins : entre conduites spatiales /<br>prolifération et migration .....   | 481 |
| 3.2.3. Œuvre lemsinienne, un « titulus » polyvalent : de la complexité des titres à la<br>complexité de l'œuvre ..... | 509 |

## **Conclusion..... 555**

## **Références bibliographiques..... 572**

|   |     |
|---|-----|
| <i>Corpus</i> .....   | 573 |
| <i>Œuvres</i> .....   | 573 |
| <i>Ouvrages théoriques et critiques</i> .....               | 574 |
| <i>Revues</i> .....   | 591 |
| <i>Articles</i> .....                                       | 591 |
| <i>Articles cités dans des revues</i> .....                 | 591 |
| <i>Articles cités dans des ouvrages théoriques</i> .....    | 594 |
| <i>Monographies électroniques : articles en ligne</i> ..... | 596 |
| <i>Dictionnaires</i> .....                                  | 602 |
| <i>Thèses / Mémoires / Maitrises</i> .....                  | 603 |
| <i>Colloques/ Séminaires/ Articles de colloques</i> .....   | 604 |
| <i>Colloques en ligne</i> .....                             | 606 |
| <i>Interviews / lettres</i> .....                           | 607 |

**Liste des tableaux**

|  |     |
|--|-----|
| Tableau 1. Personnages transfictionnels.....                           | 74  |
| Tableau 2. État des lieux des maisons closes.....                      | 314 |
| Tableau 3 : Évolution des personnages, entre espaces et histoire ..... | 350 |
| Tableau 4. Symbolique des prénoms de personnages.....                  | 396 |

**Liste des figures**

|  |     |
|--|-----|
| Figure 1. Imaginaire de l'espace vécu .....  | 343 |
| Figure 2. Réalité de l'espace rêvé.....  | 343 |
| Figure 3. Complémentarité des archives historique et fictionnelle.....                 | 565 |
| Figure 4. Logique des passerelles intrascéniques et des ponts<br>transfictionnels..... | 570 |



# **Introduction**

Le champ littéraire francophone, parce que transnational et transfrontalier, est une force d'agitation pour *le centre* hégémonique. Les écrivains francophones sont à la fois écrivains de l'ancrage, dont la qualification serait *origine, mémoire, réflexion identitaire*, et écrivains du déplacement, dont le caractère premier serait *intranquillité, errance et nomadisme*. Ils ne peuvent échapper à l'histoire dont ils sont le produit et dont l'appartenance en tant qu'ex-colonisés les situe et les catégorise dans une littérature dite périphérique, appartenant à la marge, mais surtout à une *littérature mineure* dans la vision et conception de l'hégémonie eurocentriste « France ». Nombreux sont ceux qui, dans et par leur écriture, tentent d'échapper à cette pénible histoire des dominations, pour s'affirmer comme individu créateur, dans l'effacement de cet ancrage unique. Ils oscillent entre deux « centres », celui lié à la « métropole » contesté par les mouvements de décolonisation mais auquel ils se heurtent sans cesse sans pouvoir l'effacer, et celui de la culture attachée à une reconquête historique dans un mouvement de rejet de ce « centre », et refus de le reconnaître par une mise à l'écart institutionnelle, mais surtout idéologique sous l'égide de « *la théorie postcoloniale* »

Il est vrai que les discours littéraires subsahariens et maghrébins d'après les indépendances, à l'instar de tout discours, restent non seulement contraints, et en grande partie, liés au centre surtout sur le plan éditorial, celui de la critique et des prix, mais sont aussi déterminés par le contexte sociopolitique et surtout par le champ littéraire francophone où entrent en concurrence divers « positionnements » et « postures » d'auteurs. Ces positionnements et postures se traduisent par la construction littéraire de divers *ethos* individuels et collectifs.

La littérature maghrébine, appartenant au champ francophone, est une littérature difficile à cerner et à définir. Cette difficulté provient du fait que la littérature maghrébine francophone s'inscrit dans une historicité complexe due à la diversité des langues, des cultures, des croyances, des pratiques, des identités, des religions... où le préfixe « *pluri* » trouve une place privilégiée et permet à tout ce foisonnement de termes de se côtoyer et d'être en parfaite symbiose. La langue française sera introduite au Maghreb par l'intermédiaire de la colonisation française, langue qui va égaler la pratique de l'arabe et du berbère comme langues *autochtones*. L'identité maghrébine, quant à elle, spoliée de son abondante richesse par les effets de *déculturations* et *d'assimilations* causées par la colonisation engendrera des crises identitaires et des conflits culturels. Ces problématiques ont poussé beaucoup d'auteurs maghrébins à prendre la plume en vue de s'exprimer, à travers leurs œuvres littéraires, dévoilant ainsi leurs malaises et leurs instabilités.

Comme le démontre Deleuze à propos de Proust, « l'œuvre littéraire n'est qu'une machine à produire des signes, c'est-à-dire qu'elle n'a de sens que dans leur fonctionnement, il reste encore à savoir pourquoi et pour/par quoi elle fonctionne, voire ce qui en nous les active ». [ZIMRA, Clarisse, cité in HORNUNG, Alfred, RUHE, Ernstpeter, eds.1998 :117.] En effet, le roman algérien suggère, un saut qualitatif dans l'univers fictionnel qui retravaille la réalité dans sa complexité. Pour mieux saisir le nouveau paysage littéraire, il est utile de revisiter les lieux emblématiques de l'écriture romanesque, de ses fondateurs. Le déchiffrement du sens du monde est rendu par la fiction romanesque. À ce titre, nous dirons que les énoncés fictifs véhiculent du sens et sont susceptibles de participer à une recherche de vérité. [MOKHTARI, Rachid, 2006 : 20].

L'univers fictionnel du roman algérien retravaille la réalité algérienne dans sa complexité, la déconnecte de son environnement immédiat pour en extraire ce qu'il y a de plus signifiant. En effet, l'imaginaire de Lemsine nourrit toute son œuvre qui n'est que dévoilement constant des réalités complexes vécues dans et par le contexte algérien durant la colonisation, mais surtout à la post- indépendance.

« *L'écriture est dévoilement, en public, devant des voyeurs qui ricanent* », a dit Assia Djebar. [DJEBAR, Assia, 1985 : 256]. *Et c'est surtout l'écriture de fiction qui a le mieux parmi toutes les autres expressions,...rendu compte, mitraillé, dénoncé, mis dos au mur, les saigneurs des innocents...c'est que la littérature ne pardonne pas, dans tous les sens du terme, surtout dans un pays où l'histoire de la colonisation de peuplement ne cesse de ressurgir dans les écrits depuis les essais élaborés par Mostefa Lacheraf pour dénoncer le génocide longtemps tapi derrière une « morale », « une éthique » du temps qui passe et guérit les blessures, semble-t-il.* [MOKHTARI, Rachid, ibid. 10]

La fiction réside dans ce renouvellement des formes d'écriture car tout thème prend racine dans la réalité sociale et historique : « *la fiction, ainsi comprise, ne relève pas seulement de l'imagination, mais aussi et surtout de l'abandon des formes éculées pour défricher de nouveaux territoires sémantiques par des formes inédites de graphie* ». [MOKHTARI, Rachid, ibid.]

L'écriture féminine affirme de son côté la présence de la femme dans la littérature en tant qu'auteur mais aussi en tant qu'héroïne, « *je* » ou « *elle* ». Aussi, ces écrivains n'ont pas une position définitivement déterminée mais des positionnements qui peuvent aller d'un centre à l'autre selon les séquences de leurs parcours, de leurs résidences avec choix, contraintes et réceptions.

Nous aborderons dans notre recherche une écriture féminine qui ne relève aucunement d'une écriture taxée de « *féministe* » à travers les textes lemsiniens. Lemsine, peut être en réponse à un système patriarcal injuste et qui a été la cause de l'oppression de tant de femmes algériennes, se dit de temps en temps féministe. Mais à travers ses textes, ce féminisme n'est pas ressenti, ce que nous ne sommes pas arrivées à travers notre analyse à affirmer explicitement. Dès lors, il paraît plus sage de se concentrer sur une écriture *féminine* plutôt que *féministe*.

« *Messieurs, je ne puis pas écrire comme femme puisque j'ai l'honneur d'être femme* » [D'HERICOURT, Jenny, 1872]. L'écriture des femmes connaît pour reprendre les mots de François Paré, cette « *oscillation douloureuse entre l'appartenance et l'affranchissement, entre l'origine [...] et le déracinement des individus dans une finalité propre à la modernité, entre le communautaire et le multiple* » [PARE, François 1997 : 116]

La question féminine et la problématique de la femme maghrébine, et en particulier algérienne, se trouvent au cœur de l'œuvre lemsinienne. Aicha Lemsine fait partie d'une génération de femmes qui ont vécu dans un monde musulman structuré et strictement contrôlé par le patriarcat. Ce vécu et l'observation du monde quotidien des femmes ont permis aux écrivain(e)s femmes, entre autres Lemsine, de dénoncer et de dévoiler les différents processus d'oppression de la femme : « *La relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité par la femme d'autant plus, comme on l'a vu, que son écriture est souvent autobiographique. Comment écrire quand une identité vous est refusée* ». [DIDIER, Béatrice, 1991 : 34]

Les romans de A. Lemsine sont proches de la réalité trouble et déséquilibrée d'une Algérie défigurée par la guerre durant la période coloniale puis par tous les problèmes vécus durant la période postcoloniale. Cette proximité permet à ses romans, chroniques, témoignages ou enquêtes et à travers son imaginaire, de se nourrir de la réalité qu'elle replace dans un univers fictionnel où elle a plus de « *présence* », de retravailler *la réalité, de la déconnecter de son environnement immanent pour en extraire ce qu'il y a de plus signifiant*. Ses romans sont porteurs d'une nouvelle esthétique du sens, qui se déploie dans l'espace de la réalité sociale et historique dont la matrice est la mémoire comme repère identitaire complexe et vital à la fois. Quand la littérature s'approprie la mémoire, elle ne cherche pas à la fixer à partir du présent, telle que le temps l'a façonné, mais considère la réalité des faits saisis dans leur déroulement historique.

C'est ce qui permet à l'écriture lemsinienne de « *s'inscrire dans une société à vif, [d]'en décrire les plaies, en dénoncer les injures : la fiction romanesque actuelle sait se*

*situer politiquement. Au nom d'une emprise de fait, beaucoup d'écrivains déclinent il est vrai une implication de droit : l'histoire collective imprégnant des œuvres qu'on ne saurait isoler du contexte de civilisation dans lequel elles sont rédigées* » [BLANCKMAN, Bruno, 2002 : 29-30].

Les romans de notre corpus s'insèrent dans les pratiques discursives de leurs sociétés. L'étude d'une relation texte et société met en avant le recours aux notions de la problématique de l'énonciation à grande portée socioculturelle, comme « *la scénographie auctoriale* » et « *la paratopie* ».

Le roman est la manière dont cette société se parle, la manière dont l'individu doit se vivre pour y être accepté, il est la valeur de notre époque, autrement dit son code de référence et l'exercice de son pouvoir, nous dit Philippe Sollers [SOLLERS, Philippe, 1962 : 56].

*La Chrysalide, Ciel de Porphyre et Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent* sont des œuvres carrefours de langues, de religions et de cultures. Justement l'esthétique du roman algérien moderne est nourrie par un formidable, réservoir de termes arabes en s'appropriant la langue de l'Autre, au besoin d'affirmer l'existence de son peuple, de son combat plus exactement du sens de son combat, au même titre de la présence d'un perceptible métissage culturel et religieux qui confère à l'œuvre une richesse inestimable. L'œuvre de Lemsine met de côté la tragédie coloniale et la tragédie postcoloniale dans ses formes intertextuelles originales. Cette œuvre est une littérature de témoignage destinée à faire connaître, les valeurs de ceux que la condition coloniale semblait condamner au mutisme sous forme d'autoreprésentation de souvenirs traumatisants, que l'Histoire va mêler à la vie des personnages, donnant naissance au déferlement infini de riches associations et de matière verbale démonstrative.

Les romans de A. Lemsine représentent une fiction qui donne à son public un sentiment d'adhésion au réel, à un réel partagé, c'est là le nœud du pathos. Ces fictions que sont les œuvres de Lemsine opèrent un retour du passé au présent pour mieux confirmer la fidélité indéfectible de l'un à l'autre : des récits fictifs rattachés à la grande histoire par quelques éléments véridiques. « *L'écriture romanesque exerce une fonction axiologique : elle fonde l'idée d'actualité depuis ses propres systèmes de figuration que d'autres recourent ou contrarient. Elle fait sens en agençant des réalités communes, en posant des indices, en instituant du symbolique* » [BLANCKMAN, Bruno, ibid. 29-30]

Lemsine est une auteure contemporaine dont l'écriture entre dans le cadre de la mentalité postcoloniale car elle-même ainsi que son écriture sont hybrides, elle vient

de l'Algérie, ancien espace colonial, mais écrit à partir de lieux d'exil. Elle appartient à la littérature de remise en question et de contestation des années 70, qui a évoqué et mis en avant de manière *audacieuse* et *originale* la critique sociale, les thèmes identitaires et surtout la condition féminine pour laquelle Lemsine a beaucoup œuvré et c'est sur ce thème que repose l'œuvre de Lemsine.

L'œuvre de Lemsine a un pouvoir de représentation qui d'un parcours individuel s'achemine vers une vision collectivement perceptible. En effet, L'auteur assume son appartenance sociale, nationale, culturelle, ethnique, religieuse, sexuelle. Elle est symboliquement la personne qui présente un discours autre, et représente une minorité qui revendique une parole libre. Histoires enchevêtrées, mémoires superposées, symboles de la pluralité et de la diversité, les deux premières œuvres de Lemsine revisitent à travers une mémoire individuelle, l'histoire de l'Algérie à l'époque de la guerre d'indépendance, une mémoire motrice étroitement liée à des consciences et des voix féminines à l'aune de l'écriture postcoloniale.

*Ontos*, *pathos*, *mimésis*, accompagnés de leur fidèle signifiant, bataillent ainsi de nouveau les terres de la grande fiction. *Ontos*, le souci de l'être, à la croisée de l'Histoire et de l'intime, de la circonstance fictive et de la durée achronique. *Pathos*, l'affect, l'émotion, le sensible du psychologique qui se porterait de nouveau, en bandoulière de récit à côté des catégories normatives. *Mimésis*, la tentation du reflet, l'illusion référentielle, l'attention romanesque prêtée aux mots, la part du sensible du langage, l'encre lustrale du récit [BLANCKMAN, Bruno, *ibid.* 15-16].

En parlant des littératures postcoloniales féminines, nous nous devons de mentionner la « *double colonisation des femmes* » [MCLEOD, John, 2000 : 175], d'un côté, par le colonialisme et de l'autre par le patriarcat. Jean-Marc Moura note comment cet état perdure finalement :

*[...] [P]our les femmes par exemple, [...] la fin de la colonisation n'a pas souvent été l'avènement de l'émancipation, ou pour les auteurs qui combattaient le colonialisme et avaient déjà rejeté ses catégories, alors que leur pays était encore sous la tutelle coloniale. Certains critiques ajoutent que le concept chronologique pourrait être prématuré, masquant de ses accents optimistes le néo-colonialisme de l'époque actuelle. [MOURA, Jean-Marc, 1999 : 3]*

Pourquoi l'œuvre de A. Lemsine, représentant les trois Romans suivants : *La Chrysalide*, *Ciel de Porphyre*, *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent* ? Car dans un premier temps, nous la voulons continuité de notre mémoire de magister et dans un second temps, cette œuvre met en évidence, d'une part, la résistance des femmes contre une forme de contrainte sociale imposée par le pouvoir patriarcal et religieux. Sans doute faut-il voir dans cette féminité combattante une métaphore de l'Algérie

elle-même et de son acharnement à résister à diverses formes d'invasions et à travers cet emboîtement des consciences qui relie le monde d'autrefois à celui d'aujourd'hui. Dans le discours de A. Lemsine, d'autre part, s'actualise la mise en procès de l'Histoire : en arrière-plan de la chronique familiale, l'ambiguïté de la guerre de conquête menée par l'Algérie contre la France, désignant le trouble d'une histoire, dont la narratrice ou/et le narrateur est doublement le produit.

Lemsine est en position d'hybridité culturelle dans la mesure où la motivation de son écriture est interprétée comme un désir de dénoncer les blancs et les déformations de l'Histoire coloniale, de tracer les lignes d'un féminisme maghrébin. Elle donne, ainsi, à son écriture un pouvoir qui va d'abord faire connaître ou reconnaître la pluralité des écritures francophones en découvrant leur valeur d'autorité dans les champs spécifiques : la géographie (le régional), l'histoire (le postcolonial), le politique (le national), l'idéologie (le féminisme). En effet, « *Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues* » [DJEBAR, Assia, *ibid.* 229].

La présente thèse qui s'articule autour de plusieurs thématiques liées aux choix posturaux diversifiés de Aicha Lemsine dans un contexte postcolonial se verra aborder les notions de transfiction, de paratopie, d'éthos et des différentes passerelles et ponts qui les relient les unes aux autres. Postures de création et transfiction : Paratopie intrascéniques dans l'œuvre de Aicha Lemsine (*La Chrysalide / Ciel de Porphyre / Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*) est l'intitulé que nous avons choisi pour notre recherche et afin de la concrétiser, nous allons en expliciter chaque thème choisi et le pourquoi de ce choix.

*La Chrysalide* examine la condition féminine en Algérie durant et après la période coloniale. Porté par une dynamique liminale, le texte lemsinien dévoile une liminalité spatiale, historique ainsi que des personnages. Notre intérêt est d'apporter un éclairage sur de nouveaux champs de recherche et voir quels positionnements et postures adopte Lemsine pour élaborer sa création littéraire, puis démontrer comment est traitée la construction de l'image de soi dans sa production fictionnelle, afin de faire ressortir ce positionnement et posture paratopiques de l'auteur en mettant la notion de paratopie au centre, ce lieu et non- lieu, comme raison d'être de Aicha Lemsine, et enfin de dévoiler que Aicha Lemsine, en se mettant au cœur du projet postcolonial, devient elle même sujet et auteur postcolonial à travers *La Chrysalide* et *Ciel de porphyre*, vrais laboratoires de divers métissages et contextes de brassages humains, ethniques, culturels et religieux

La transfiction est une notion très peu exploitée, sa définition ainsi que ses contours ont vu le jour avec Richard Saint-Gelais, au Canada, à travers un article ne dépassant pas une quarantaine de pages « La fiction à travers l'intertexte », présenté dans un colloque sur *les frontières de la fiction* reliant cette notion d'abord au concept de l'intertextualité, élaboré par Kristeva, Bakhtine (avec la notion de dialogisme) et Genette vers la fin des années soixante, arrivant ensuite à le cerner et à en donner des définitions qui ont éclairé et délimité ses différentes fonctions et usages.

Pour Richard Saint-Gelais, la frontière textuelle ne concerne pas la distinction entre fiction et réalité, mais plutôt entre les zones déterminées et indéterminées d'une fiction. Les mondes fictifs seraient donc, à la différence du monde réel et des mondes possibles (un monde soit vrai ou faux, mais non les deux), foncièrement incomplets. [SAINT- GELAIS, Richard, 2001]. Cette « *machine à voyager à travers l'intertexte* », permet aux lecteurs qui voudraient savoir ce qui arrive après la fin du récit, de satisfaire leur curiosité. C'est une pratique habituellement utilisée en paralittérature, connue sous différentes appellations : séries, cycle de sagas.... Elle part du principe de l'identité des instances fictives à travers des œuvres autonomes. [SAINT- GELAIS, Richard, *ibid.*]

La transfictionnalité repose sur le principe d'une identité fictive qui dépasserait les limites d'un texte, « *L'incomplétude de la fiction tient à un facteur textuel, le fait qu'aucun texte, aussi étendu soit-il, ne parvienne à « couvrir » la fiction qu'il met en place* » [SAINT- GELAIS, Richard, 2011]. Comme la fiction est un mode littéraire séduisant qui induit des effets de lectures particuliers, elle devient complètement « *créatrice* » et « *synchrétique* », permettant à d'autres fictions de se développer en arborescence d'où le prolongement de la première fiction *La Chrysalide* au-delà des limites de l'œuvre littéraire franchissant aussi bien les époques que les frontières vers les autres fictions, *Ciel de Porphyre* et *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*.

En effet, les lecteurs contemporains n'abordent plus les textes isolément mais en fonction d'autres textes, incitation qui a engendré une multiplication de textes relevant d'un même cadre fictionnel, c'est-à-dire la construction d'un univers imaginaire complexe à travers un réseau d'œuvres dont l'organisation n'est pas linéaire. Il s'agit pour cela d'établir des rapports entre les différentes fictions en jetant des passerelles les reliant entre elles. Dans notre recherche, il s'agit d'établir des *passerelles* entre les trois textes de A. Lemsine, à savoir : entre *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre*, entre *La Chrysalide* et *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*. Enfin, entre *Ciel de Porphyre* et *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*.



La première fiction, *La Chrysalide*, va nous permettre de percevoir la projection du raisonnement de A. Lemsine dans ses deux autres œuvres, c'est-à-dire saisir d'une part, à travers la première passerelle, la perception du combat patriotique dans *Ciel de porphyre* et d'autre part, saisir à travers la deuxième passerelle, le combat pour l'émancipation de la femme dans *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*.

Cette récupération dans « *l'avenir* » de ses affirmations, de ses positions et de ses aspirations va se réaliser par cette notion de « *transfictionnalité* ». Cette notion paraît remettre en question la thèse de l'incomplétude de la fiction ; cette mise en relation de deux ou plusieurs textes sur la base d'une communauté fictionnelle est une réflexion sur les « *mondes fictifs* », c'est-à-dire qu'elle va permettre de montrer que la clôture de la fiction ne se confond pas avec celle du texte et permettra par cela aux lecteurs qui aimeraient savoir ce qui arrive après la fin du récit d'étancher leur soif.

Cette pratique transfictionnelle offre aux auteurs la possibilité de prolonger un récit par des suites et réduit l'indétermination de la fiction originale en nous « *apprenant* » davantage. L'incomplétude de la fiction tient à un facteur textuel : le fait qu'un texte aussi étendu soit-il ne parvienne pas à « *couvrir* » la fiction qu'il met en place, se poursuit dans d'autres fictions pour combler peut-être ses lacunes.

Donc, la transfictionnalité ne permet pas la clôture du texte, mais complète « *l'incomplétude* » des entités fictives. Malgré la capacité « *digestive* » et « *intégratrice* » de la fiction, cette question des « *frontières* » de la fiction est restée longtemps implicitement abordée au centre de la pratique littéraire alors qu'elle semble avoir retenu davantage l'attention des théories de la fiction d'inspiration philosophique ou logique.

La transfiction, dont le préfixe « *trans-* » exprimant un état de modification, se rattacherait à un ensemble de techniques permettant d'atteindre quelque chose, de procéder aussi à des transformations. C'est un procédé qui constitue ce passage d'un état à un autre. Elle peut être rapportée à des valeurs et des modèles de comportements indispensables à l'établissement des relations sociales.

Le radical « *fiction* », précédé du préfixe « *trans-* », signifie un *dépassement* ou une *transcendance* de ce que désigne le mot initial, et suivi des suffixes « *-al* » et « *-ité* » : le premier transforme le substantif en adjectif pour lui attribuer une qualité, et le second désigne la fonction. Transfictionnalité signifie alors la qualité et la fonction de tout ce qui peut *dépasser* ou *transcender* le cadre de la fiction. Richard Saint-Gelais la définit comme la *multiplication* ou la *prolifération* des textes relevant d'un même cadre

fictionnel, c'est-à-dire la construction d'un univers imaginaire complexe à travers un réseau d'œuvres dont l'organisation est cyclique

La transfictionnalité relève d'une relation de migration de données diégétiques. Cette migration repose sur des liens unissant différents textes. Mais ces relations *inter/ou hypertextuelles* adoptent une aptitude dissimulée, dans la mesure où l'espace à travers lequel circulent les personnages et autres éléments diégétiques se donne comme autonome de chacune de ses marques discursives : *la référence conjointe à un même cadre*. En effet, il y a transfictionnalité quand des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte. Ces éléments fictifs sont le plus fréquemment des personnages et on ne s'étonnera pas de la place importante que de nombreux travaux accordent à cette question. Les personnages ne sont que *des marqueurs transfictionnels*, mais ils ne doivent pas être le seul intérêt de la transfictionnalité. En plus du *retour des personnages*, les lieux sont, aussi, des éléments qui ont une importance changeante.

En fait, les lieux sont ici inséparables des personnages et même participent à les définir. Aïcha Lemsine, malgré la récurrence de certains personnages, utilise deux lieux spécifiques, le village et Alger, pour ancrer la transfictionnalité dans ses romans. Ainsi, ces *entités transactionnelles* que sont le village et Alger, font partie intégrante d'une pratique scripturale. Plus exactement, la transfiction des lieux devient, chez Lemsine, une manière de faire de la fiction.

L'idée que des personnages, des lieux ou même des univers fictifs puissent franchir les limites de l'œuvre où nous les avons d'abord rencontrés a quelque chose d'irrésistible et d'un peu suspect à la fois. Il est tentant d'y voir un signe de la rémanence de la fiction, de sa capacité à transcender le texte qui l'a instaurée, comme si les personnages vivaient d'une vie propre, indépendante du texte où ils ont « vu le jour ». [SAINT-GELAIS, Richard, 2011, Op. Cit.,]

La particularité de ces œuvres est d'attribuer une chronologie au personnage ; personnages migratoires, récurrents, liminaires, conceptuels, transhistoriques, didactiques et postcoloniaux autant d'appellation, mais surtout de pouvoirs sont octroyés au personnage lemsinien. Ces personnages, à travers leurs divers portraits, servent de balises de sens dans la mesure où ils renvoient tous au même univers de représentation. Chaque caractéristique et qualité est prise non comme élément autonome en soi même, mais en fonction de ce qu'elle peut apporter au programme global qui est la mise en valeur de la puissance du personnage.

De Mouloud à Ali, et à tous les personnages féminins, le héros lemsinien devient un être problématique à la recherche d'une identité qui le stabilise et le rassure. Cet

argument de la quête, chez Mouloud, Ali ou toutes les femmes arabes, va prendre une dimension ésotérique. En effet, ces héros et héroïnes cherchent dans le réel ce qui est la sublimation de ce réel, la révélation qui se cache en eux et en elles.

Comme l'espace sert de décors à l'action, il est soumis au regard et aux actions des personnages. Il est déterminé par la relation qu'entretient un lieu et l'état d'âme de celui qui perçoit et s'y déplace (Ali en ville et dans son village dans *Ciel de Porphyre*. Mouloud et Faiza dans leur village et à Alger dans *La Chrysalide*). Donc, une correspondance symbolique peut s'établir entre un personnage et un lieu. Il faut savoir tirer parti de la présentation des lieux, c'est-à-dire interpréter l'œuvre à travers ce cadre parsemé d'indices, de signes qui conditionnent le lecteur.

La scénographie et le contexte peuvent mettre en relief le caractère héroïque, courageux du personnage. Le regard du narrateur, ou de la narratrice, dès l'ouverture du texte est significatif car il y a bien une correspondance entre le cadre de l'histoire et le personnage. Le rôle de l'espace est essentiellement fonctionnel, il permet à l'intrigue d'évoluer par des séparations ou des rencontres, au fait, un déplacement dans un espace géographique prend souvent une valeur sociale.

L'espace peut être aussi un signifié symbolique, *La Chrysalide*, *Ciel de porphyre*, *et Ordalie des voix*. *Les femmes arabes parlent* sont révélateurs de l'importance de l'espace pour construire la signification du texte romanesque. Lemsine a une conscience claire et explicite de cette dimension symbolique qui est bien intentionnelle de l'espace de ses romans.

L'espace permet dès l'ouverture de chaque roman de percevoir qu'il fournit des clés de lectures essentielles. L'espace central du roman est d'une certaine façon emblématique des conflits et des partages du pouvoir à trancher qui caractérisent la société de l'époque. Une œuvre peut présenter un espace ouvert et des lieux diversifiés, ou bien un espace restreint et un lieu unique. L'espace donne sens à l'œuvre. Les choix de tel ou tel espace par l'auteur peuvent offrir de nombreux aspects symboliques, un lieu peut symboliser l'enfermement (maison ou chambre...), ou l'ouverture (rue, forêt, ville), ou une période (coloniale, postcoloniale...).

Ainsi donc, la représentation de l'espace servira, tout autant à créer une illusion référentielle, qu'à nous dire les enjeux du roman et à programmer symboliquement la destinée commune de tous les personnages de ces romans. *La Chrysalide* redouble la projection spatiale à l'intérieur des maisons, fermées sur l'univers clos des femmes marqué par la différenciation du dedans (pour les personnages féminins) et du dehors (pour les personnages masculins).

La narration féminine relève également d'une revendication de l'espace « *traditionnel* » d'où les femmes veulent s'exclure, et selon Marta Segarra, de la « *volonté de dénoncer l'oppression séculaire qui a maintenu cachée la voix des femmes* » [SEGARRA, Marta, cité in BRAY, Marise Et GONTARD, Marc, (éds), 1996 : 275]. Mais, après l'indépendance, la femme transgresse le dedans/ dehors du lieu

En effet, les lieux peuvent refléter l'état d'esprit du personnage, entre claustration et émancipation, entre fragilité et force, entre turbulence et sérénité, entre non identité ou crise identitaire et acquisition d'identité ou affirmation identitaire. *Dachra* et village sont des lieux de passage et de transition où les personnages n'arrivent pas à se fixer. *Alger/ Baladia* sont des lieux de métamorphoses, où la transformation est mise sous le signe de la pluralité. Ali devient sage, Faiza s'émancipe, Mouloud est plus serein.

De ce fait, l'espace est à installer en rapport avec *le statut d'un sujet* qui se *dédouble*, il s'arbore ainsi en un tissu de relations préjudiciables de l'identité même du sujet et de son propre équilibre. Les lieux de passages ou de transitions, conçus à la fois comme séparation et altération d'espaces, invitent l'intérieur à se retrouver confusément à l'extérieur. « *La configuration de l'espace et sa capacité à faire image contribuent à la démarcation de la réalité et œuvrent à constituer l'espace en tant qu'effet* » [HURAUULT, Marie-Laure, 1999 : 98]. Dès lors, l'espace lemsinien apparaît comme une force de la « *déterritorialisation* » des personnages.

L'œuvre de Lemsine constituerait une rencontre très concrète et précise entre deux groupes, faisant en quelque sorte entrechoquer leurs objets entre son récit et le toponyme par l'interrogation de leurs relations réciproques. La confrontation entre ces deux groupes est nécessaire, il s'avère que le toponyme a à voir avec le récit, et que le récit a à voir avec l'espace, et donc avec le toponyme. Jean Noël Pelen affirme que le récit est bien d'abord une forme, reconnaissable très immédiatement dans le lot des productions langagières en ce qu'il ordonne de façon raisonnable des événements au sein de la temporalité, que ceux-ci structurent en retour. *Dire alors que le récit configure aussi des espaces relèverait-il de la simple tautologie ou du jeu de mots, les espaces en question n'étant que narratifs ?* Ou bien s'agit-il d'espaces plus concrets, plus définitoires, plus nécessaires, qui finaliseraient véritablement le récit, opérant par le biais des narrations, une organisation territorialisée des représentations, que celles –ci réfèrent à la réalité ou à l'imaginaire ?

Dans l'œuvre de Lemsine, on voit bien le rapport du récit aux marqueurs spatiaux ou territoriaux, les plus évidents sont les toponymes. *Le toponyme pouvant être considéré comme un micro récit, un récit à minima qui, partagé au sein d'une culture,*

*permet seul de dresser une topographie du paysage et de donner à ce dernier une épaisseur historique.* [« Récit et toponymie, Introduction », 2002, mis en ligne en 2005, consulté le 10/04/2016] Beaucoup d'indices dans l'œuvre de Lemsine montrent le lien constitutif qu'entretient le récit avec le personnage, et le rapport de consubstantialité entre le personnage et le lieu.

Ces diverses figures du rapport du récit à l'espace, on le voit concernant des variétés de récits différents, des horizons spatiaux de diverses échelles. Certaines d'entre elles peuvent coexister en un même temps, dessinant, au travers de la variété des récits, une composition organisée des espaces référentiels. On voit également que ces figures ne sont pas absolument universelles, mais qu'elles appartiennent aussi à l'histoire, qu'elles sont culturelles. [PELEN, Jean-Noël, 2001]

Le toponyme est signe, un signe qui laisse libre le champ à l'interprétation, un ensemble de possibles narratifs. Il établit le sens de l'espace et par là même crée le territoire, même si certains espaces restent sans noms comme village ou Dachra car l'espace semble replié sur lui-même comme les personnages eux-même. Plus que la singularité des lieux, l'espace cumule une double tendance, il signale l'oubli du lieu tout en l'indiquant.

L'espace est lié à la circulation et à la détermination du personnage, or on sait que le personnage n'y trouve pas sa place, étant lui-même en difficulté pour se poser. Il n'est plus question de convoiter l'espace en vue de l'habiter, car le personnage ne parvient ni à s'y inclure, ni à se l'approprier. Que reste-t-il sinon un sentiment d'exclusion et le rappel d'une errance qui n'en finit jamais, dépassant les moindres limites, se retrouvant confinée à l'endroit qu'elle n'a pas quitté. L'espace lemsinien institue l'instabilité comme trame élémentaire. Ali, en tant que personnage, est contraint à sa propre mise en *(dé) route*. Le texte de fiction reproduit le paradoxe d'un espace hors de toute spatialité et invite au déplacement. L'espace est lié à la manière d'occuper et de percevoir le lieu. L'histoire est d'abord celle d'un lieu, c'est le lieu qui détermine les personnages, leurs relations les uns aux autres, qui donne un sens à leurs actions.

L'attente est déclarée mais vouée à demeurer sur le seuil de la possibilité. Les textes de Lemsine rejettent l'inscription du lieu, comme celle des personnages à ces lieux, d'où la notion de paratopie et de nomadisme. Il n'en reste pas moins que la fiction demeure la tentative répétée de les inventer tous deux. L'espace a bien plus à nous dire que la mise en place d'un non-lieu.

De là se dévoile la deuxième notion qui détermine notre intitulé, la paratopie, cette *localisation parasitaire, ce lieu et non-lieu*. La paratopie caractérise ainsi à la fois la « condition » de la littérature et celle de tout « créateur » : « *L'écrivain est quelqu'un dont l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société* » [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 85].

La paratopie serait, donc, un entre deux, une frontière mouvante entre des espaces définis, *qui relèverait de chacun d'eux sans pourtant en relever à part entière et de manière exclusive*. Ce que démontre la théorie de Maingueneau pour qui l'œuvre renvoie sans cesse à ses conditions d'énonciation et que c'est par ce moyen qu'elle légitime son discours. La position paratopique de la littérature oblige « *ces processus créateurs de se nourrir des lieux, des groupes, des comportements qui sont pris dans une impossible appartenance* » [MAINGUENEAU, Dominique, *ibid.* 72].

En effet, Lemsine explore la manifestation d'un « *non-lieu* » par, dans un premier temps, son appartenance au champ littéraire (réception de ses œuvres par une jeunesse algérienne en soif de lecture) et son exclusion de ce champ (par les critiques, les polémiques et censures...), et d'un autre côté par sa position migratoire d'auteur nomade. Chaque geste créateur mobilise, qu'il le veuille ou non, l'espace qui le rend possible et cet espace lui-même ne tient que par les gestes créateurs qu'il rend possible.

La paratopie se répand sur différents niveaux, entre autres, l'auteur, le genre, le narrateur, les personnages, les lieux et le temps. L'auteur transfère sa situation paratopique d'écrivain sur plusieurs personnages. Ce personnage assume deux paratopies : l'une qui est écartée d'un groupe (paratopie identitaire), l'autre d'un lieu (paratopie spatiale). En effet, Lemsine s'identifie à ses personnages vivant dans une situation paratopique (migration, nomadisme, exil), elle vit entre l'Algérie et différents pays où son mari est ambassadeur. Elle a fait une enquête au Machrek allant de l'Arabie Saoudite jusqu'en Palestine. Pour Dominique Maingueneau, *l'écrivain pour construire les conditions de sa propre énonciation noue une relation d'identification avec les figures et les lieux en marge de la société dans ses œuvres (créations)*. [MAINGUENEAU, Dominique, *ibid.*].

Selon Maingueneau, « *la femme appartient à la société sans lui appartenir vraiment car elle est victime de l'ordre social et possède le pouvoir d'éveiller l'idéal, c'est-à-dire qu'elle occupe le lieu mais qu'elle excède toujours, qu'elle évolue dans « un demi-monde » et qu'elle opère une transition entre les espaces* ». [MAINGUENEAU, Dominique, *ibid.* 100-102]. Lemsine, elle-même en tant qu'auteur, offre une paratopie

qui est liée à la marginalité à cause de son sexe (femme), ensuite, elle vit dans une époque instable et tendue suite aux changements d'ordre politique.

Tant ces personnages que ces lieux paratopiques conduisent à problématiser l'injustice dont fait preuve une société qui fonde ses relations d'un côté entre les sexes (hommes/femmes) et sur la hiérarchisation et la domination masculine, d'un autre côté, la domination coloniale avec toutes sortes de dominations (sexuelle, politique, sociale...). Lemsine sans se prononcer ouvertement contre le groupe auquel elle appartient, remet cependant en cause les conditions de son adhésion, donnant lieu par là même à une négociation entre les deux espaces.

C'est-à-dire qu'à travers ces œuvres se superposent plusieurs degrés de paratopie. Les diverses figures de la paratopie interfèrent et cumulent constamment leurs effets. Toute paratopie minimale, dit l'appartenance et la non appartenance, l'impossible inclusion dans une « *topie* », *qu'elle prenne le visage de celui qui n'est pas à sa place là où il est, de celui qui va de place en place sans vouloir se fixer, de celui qui ne trouve pas de place*. La paratopie éloigne d'un groupe (paratopie d'identité), d'un lieu (paratopie spatiale), ou d'un moment (paratopie temporelle)... On y ajoutera les paratopies linguistiques, déterminantes en matière de création littéraire.

L'étude des personnages, dans les œuvres lemsiniennes, en plus d'une conception du lieu et des paysages liée à l'espace, s'organise autour de nombreux questionnements notamment ceux de l'identité, du rapport à l'histoire et à la mémoire. Il est nécessaire pour nous de nous attacher à une analyse des personnages lemsiniens à travers leur histoire individuelle et collective, d'observer leur évolution dans leur environnement et contexte. L'espace n'est pas un simple cadre, il dit l'histoire et la mémoire en relation avec la diégèse.

La particularité de cette œuvre est d'attribuer pour la première fois une chronologie au personnage. Ce prélude tout historique à un récit qui deviendra chronique nous semble attester du parallélisme de l'existence des rapports nécessaires entre conception du personnage et forme romanesque. Nous dirons comme disait Rachid Mokhtari, que le personnage de Aicha Lemsine devient victorieux de l'esprit de défi, il redevient humain. L'universel a gagné l'enceinte de l'individuel. Le sens des valeurs est inséparable du sens du passé et les personnages de A. Lemsine nourrissent cette même espérance : « *plus le destin individuel devient intérieur, plus il s'harmonise avec le destin universel* ». Pour obtenir le statut de personnage déontique, le sujet abandonne son identité personnelle, son rôle étant d'assurer la continuité.

« *Les lieux de mémoire* », selon pierre Nora [NORA, Pierre (dir.), 1997, 3 vol.], portent les marques des déchirures de l'histoire. Ce sont aussi les « *réceptacles d'un imaginaire collectif* ». Les espaces cités par l'auteur sont inséparables de l'histoire collective et de celle de l'auteur, Ainsi le pays des Nememcha lieu d'appartenance du personnage Tahar existe et beaucoup d'éléments le dévoilent et c'est là où est né l'auteur « Lemsine » ; Baladia, ville portuaire, existe aussi. Le nom Baladia situe cette ville au croisement du réel et de l'imaginaire.

C'est dans l'entrelacement de la fiction et de l'histoire que Lemsine va reconstruire l'histoire de son pays. Étudiant l'entrecroisement de l'histoire et de la fiction, Paul Ricœur dit qu'il y a une affinité profonde entre le vraisemblable de pure fiction et les potentialités non effectuées du passé historique. Le quasi passé de la fiction devient ainsi le détecteur des possibles enfouis dans le passé effectif, ce qui « *aurait pu avoir lieu* », la vraisemblance selon Aristote, recouvre à la fois les potentialités du passé « réel » et « *les possibles irréels* » de la pure fiction [RICŒUR, Paul, 1985 : 347]

*La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre* mêlent à l'histoire personnelle des narrateurs, l'histoire du pays, le poids de l'histoire pesant sur les personnages appartenant à la société traditionnelle et ceux appartenant à la société algérienne contemporaine. Dans *La Chrysalide*, il s'agit de démontrer l'importance de la mémoire féminine dans la réécriture de l'histoire ; c'est le rôle des femmes dans la transmission de l'histoire nationale. La transmission de l'histoire (du pays) en tant qu'elle est liée à une histoire personnelle se traduit au niveau esthétique et structural par un système de superposition entre historiographie coloniale et réécriture de l'histoire par le biais de la fiction, la superposition des diverses figures féminines et les superpositions temporelles entre différentes périodes de l'histoire algérienne.

En effet, l'histoire personnelle et l'histoire du pays sont intimement imbriquées. Les romans mettent en scène une réécriture de l'histoire. Il s'agit donc d'une toute autre manière d'écrire l'histoire en partant de la mémoire. Toute l'œuvre de Lemsine peut se voir comme un travail de et sur la mémoire permettant à l'écrivaine de « *rallumer* » le vif du passé, de ramener à la vie, dans l'histoire, des voix étouffées de femmes et d'enfants témoins de la colonisation. Un nouveau type de discours historique émanant d'instances exclusivement féminines, prend forme.

L'histoire a été interrompue par le silence post-traumatique et c'est grâce à l'écriture de fiction que le processus de retour vers un passé/ présent et même futur s'est effectué. Des souvenirs épars d'Ali, un écho d'un passé perturbé et perturbateur va émerger et faire émerger à travers lui une histoire collective plus complète pour



compenser une histoire (du colonisateur) déformée. Selon Michel de Certeau, « *le réel ferait un retour sous forme de résurgence* », c'est-à-dire qu'on ne peut plus l'empêcher de passer.

Le silence de l'histoire, c'est la fiction qui va le faire ressortir. « ...*Ce qui m'intéresse, c'est un travail sur le genre romanesque et le genre historique, et les interférences, la perméabilité, des glissements entre les deux genres, et plus spécialement dans le sens écriture de fiction, écriture de l'Histoire...* » [LARONDE, Michel, 09 Octobre 2017].

*L'imagination* devient ainsi l'un des principes-clés du processus qui consiste à rétablir un continuum chronologique de l'Histoire interrompu par les nombreux silences occasionnés par cette succession de situations collectives traumatiques qu'on a voulu détourner du champ historique.

Plus l'ère postcoloniale se déploie dans le temps, plus le nombre des écrits personnels qui sont ancrés dans des situations coloniales traumatiques, augmente. Qui dit violence institutionnelle dit aussi silences ; des silences qui se traduisent par des ruptures de la parole individuelle et collective, symptômes d'une cassure culturelle causée par des dysfonctionnements institutionnels. Établir ces paroles interrompues en discours collectif public appartient au temps historique. Il est clair que les formes personnelles de souvenirs font émerger du silence des paroles qui resteraient insoupçonnées sans le recul historique.

Après la suprême fracture coloniale causée par la guerre et les années de silence qui s'ensuivent, de 1962 au début des années 1980, le processus d'accolement, l'acte de rassembler les fils qui permettent déjà *grâce à l'écriture de fiction*, de donner à l'Histoire une continuité entre passé, présent se manifeste par des souvenirs épars, des fragments de mémoire, des réminiscences incomplètes et une reconstruction partielle ; intégrés à la fiction, ces échos d'un passé *perturbé* et *perturbateur* enclenchent la démarche de recréation d'une perception collective de la continuité de l'Histoire.

Les éléments empruntés au monde réel donnent à la signification de la fiction une épaisseur historique, parce que la qualité historique de ces éléments ressort de plus en plus avec le passage du temps. De nombreux souvenirs, enfouis, mutilés, maquillés, refoulés dans le silence qui couvre la période de déni public et d'amnésie collective entre 1962 et le début des années 1980, sont finalement réactivés par le procédé de *la naturalisation* de certains *ingrédients* à valeur historique, procédé qui est le principe même de l'écriture de la fiction, selon Michel Laronde [LARONDE, Michel, 09 Octobre 2017].

Les clous du discours historique sont les dates, les événements. Récit réel ou imaginaire ? Qu'importe si par moments les deux se fondent et s'entraînent et que *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre* dévoilent si bien. L'histoire a toujours été écrite du point de vue des personnages : Ali et son journal intime. Ne faudrait-il pas combler les lacunes de cette histoire par un apport personnel ?

Le dialogue est ainsi celui de la romancière avec elle-même et avec l'histoire de son peuple dans la quête d'une redéfinition de l'identité, thème central dans les romans lemsiniens, romans où se combinent fiction et histoire. Si l'histoire représente dans les romans de Lemsine un objet de figuration, elle n'en demeure pas moins un projet d'engagement. Le roman interroge la puissance effective du langage de la narration, de la fiction et du savoir qui lui permettent de mener à bien son opération. Ce qui pousse l'écrivain à sonder les souterrains de l'histoire en cours, à en éprouver les fondations, et à en sauver les vestiges.

En effet, les deux premiers romans de Lemsine s'articulent autour de la réécriture de l'histoire, ce qui prouve que les romans et leur auteur s'inscrivent dans une tendance postcoloniale. Est-il besoin de rappeler que le roman postcolonial a une relation très étroite avec la mémoire, l'identité, le métissage/ hybridité, mais surtout l'éthique et l'histoire qui sont ses mots clés. La référence à l'histoire est continue dans les deux romans. Il s'agit de définir le rapport de proximité/ distance entre l'histoire de l'Algérie et sa représentation dans le roman. Malek Bouyahia présente la posture postcoloniale comme une posture qui permet de « *concevoir chaque moment historique comme un présent qui s'ouvre à plusieurs avenir* » [BOUYAHIA, Malek, , cité in BERGER, Anne et VARIKAS, Eleni, 2011 : 78], c'est-à-dire d'aborder le passé comme un champ des possibles en essayant de localiser les facteurs qui ont permis à certains de ces possibles de se réaliser à l'exclusion de tous les autres.

Dans les deux romans de Lemsine : *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre* se croisent les fils d'une mémoire collective et d'une mémoire individuelle. Dans le premier, il s'agit du temps collectif qui est essentiellement celui des femmes. Dans le second, le surgissement du passé personnel d'un enfant sans parents. En effet, la voix des femmes doit être « *dés- ensevelie du « silence » féminin ancestral* ». Les voix féminines perpétuent ici l'histoire de leur vécu dans l'Histoire. Il s'agit d'interpréter l'individuel comme une incarnation historique. Lemsine dans *La Chrysalide*, rattache de multiples façons l'histoire de l'Algérie à l'histoire des femmes.

Le mouvement de l'histoire est, tout particulièrement surdéterminé par le mouvement de l'écriture, qui contribue à actualiser l'événement ou les événements de l'Algérie en leur donnant surtout la dimension du souvenir ou de l'obsession, de la

sensation et du plaisir, donc à personnaliser très fortement la relation que l'individu entretient avec la grande problématique nationale. L'histoire est repérable dans les romans lemsiniens par l'intermédiaire des dates, des événements permettant de situer les fictions à travers les souvenirs du personnage Ali « enfant ».

Pour Rodah Sechele Nthapelelang, rien d'étonnant à ce que le retour à l'enfance soit l'un des thèmes de prédilection des auteurs féministes, car elles considèrent ce premier épisode de la vie comme « *le socle sur lequel se construit une identité* », [SECHELE NTHAPELELANG Rodah, 2009 : 276] ; elle précise encore qu'« *une tendance se dessine dans ce qui est connu comme « l'écriture femme », à savoir l'évocation de leur enfance comme si c'était un topos, un lieu inévitable sur lequel il faut revenir pour mieux se définir* » [SECHELE NTHAPELELANG Rodah, ibid. 274]

Dire l'enfance, c'est réhabiliter de nouveau le lieu d'où l'on a été exilé. L'enfance tente de se reconstituer dans l'entre-deux de la guerre, « *la fête et le deuil* », fête de l'anniversaire d'Ali et sa joie de tenir pour la première fois dans ses mains un journal intime et de toute l'insouciance et l'innocence de l'enfance. Et *deuil* de la perte de cette innocence et joie et du basculement dans l'horreur et le sang à travers le meurtre de la prostituée arabe « Dalila ». « Ali » marque l'état de l'enfance comme lieu de la première identification, mais lieu voilé dont le sujet traversant la vie et devenant adulte, apprend à faire le deuil de cette enfance perdue

À partir des réminiscences, *souvenirs –écrans* d'Ali, se restitue un espace infantile essentiel partagé entre l'enfant et l'adulte et dans lequel s'entament la circulation des images et l'échange des paroles. Le geste de prélèvement dans la réserve des souvenirs s'accompagne d'un discours élogieux découvrant ce que Freud appelle *un processus d'idéalisation du moi*, qui consiste à exalter le moi infantile. Dans *Ciel de Porphyre* se réalise et se renforce le lieu entre l'adulte et l'enfant qu'il a été. Ali va vivre une enfance dérobée

L'apprentissage d'Ali est vécu sous la peur et *la pusillanimité*, lors du meurtre de « Dalila », déclencheurs d'un retour à l'enfance. La structure temporelle de *Ciel de Porphyre* fait entrer en résonance deux périodes de la vie du narrateur, périodes enchevêtrées et imbriquées entre elles et vécues en forme de Feed-back, mises en exergue par le jeu des ellipses. Un vécu heureux à travers l'innocence de l'enfance et la protection de ses parents, famille et amis et l'autre vécu caractérisé par la violence, l'absence de famille, de parents, l'indifférence des amis et des termes évoquant le colonialisme et ses horreurs. Le Moi d'Ali est caractérisé comme un vécu « *d'expériences emblématiques* »

Les souvenirs d'enfance, particulièrement ceux d'un enfant très jeune, dévoilent toujours *une part d'affabulation*, car, comme l'a montré Philippe Lejeune, *le je-du-passé est (re)construit par un je-du-présent* qui a accès à d'autres sources d'informations que le pur travail de la mémoire. (Bien des souvenirs de la petite enfance sont en fait implantés en nous par les histoires racontées en famille.) L'authenticité d'une autobiographie aussi *centrée* que *fragmentées* sur la vie intérieure d'un enfant qui ne comprend pas ce qui lui arrive est aussi incertaine que le statut du texte entre document historique et œuvre d'imagination.

Ainsi, « *Les romanciers deviennent des « faiseurs d'histoire ». Ils sont embarqués, eux et leurs textes, dans le débat sur la mémoire et sa gestion* » [ALI BEN ALI, Zineb, cité in MERTZ-BAUME GARTNER, Birgit, 2001 : 41]

La mémoire serait l'un des thèmes les plus habituellement abordés dans les littératures postcoloniales car elle est reliée de façon inextricable à l'idée d'identité et à une redéfinition de celle-ci. « *La mémoire est génératrice d'identité* », affirme l'historien allemand Otto Gerhard Oexle. Lemsine inscrit l'Histoire dans ses fictions où la parole singulière s'exprime dans une tension entre le collectif et l'individuel et dans le détour verbal de la mémoire qu'exige tout mouvement de réappropriation du « *je* » nécessaire au déploiement de l'espace autobiographique. Les discours historiques sont porteurs « *d'un refoulé qui est devenu littéraire* » [DE CERTEAU, Michel, 1975 : 94].

Le nombre de romans publiés ces dernières années par des femmes écrivains autour du thème de la mémoire confirme bien cette résolution des femmes de « *renvoyer leurs souvenirs* » dans le cadre de la fiction, ce qui est une preuve du « *plaisir de faire vivre ce que les hommes condamnaient à l'oubli* » pour elles. [BENMANSOUR, Latifa, 1997, *Épigraphe*]. Dès lors, le texte de fiction devient une source littéraire de l'histoire permettant aux histoires personnelles de s'enraciner dans l'histoire collective ou nationale.

Ainsi, l'écrivain semble faire un va et vient entre le réel et l'imaginaire. Cette situation énonce l'instabilité qui les enchaîne au cours du processus mémoriel. Le souvenir étouffe le sujet de toute part, le *Moi* s'évite, s'enfouit pour mieux s'exposer. Cette complexité est due à un croisement du « *Moi individualisé* » du récit autofictionnel et du « *Moi collectif* » poussé par un devoir de mémoire. Se souvenir est une nécessité urgente. En effet, l'écriture sauve et préserve de l'oubli. « *Pour les algériennes, il y a double invisibilité, puisque les femmes sont censées n'être vues ni par les français, ni par les algériens hors du cercle familial. Leur silence forcé appelle un porte-*

parole : « qui le dira, qui l'écrira ? Que disent les femmes ? » [DANADEY, Anne, 1998 : 105]. En effet, Lemsine va restituer la parole féminine par l'intermédiaire de la fiction.

La question posée est : la fiction et la transfiction permettraient –elles d'aboutir à une autofiction ? L'œuvre de Lemsine serait-elle une autofiction, serait-elle comme « *Fils* », œuvre de Serge Dobrovsky ? Montrerait-elle le mouvement auto interprétatif du *narrateur- analysant* se heurtant au sentiment d'être fictif ?

Dans les littératures issues d'une expérience postcoloniale, l'écriture autobiographique se confirme comme un lieu d'énonciation essentiel où l'hybridité des genres est confrontée à la problématique de l'hybridité d'un sujet qui écrit à travers une situation placée entre de nombreuses cultures et langues. La traversée du *Moi* agencée dans un texte se modifie en lieu d'entrecroisements culturels variés.

L'autofiction, un dérivé de l'autobiographie, a connu un grand succès ces dernières années autant dans les littératures francophones que dans la littérature française, ainsi que d'autres littératures depuis son invention par Serge Dobrovsky à travers son œuvre *Fils* publiée en 1977. L'association de l'autobiographie et de l'autofiction semble évidente grâce à la proximité de leur problématique faisant dissoudre leurs frontières qui deviennent de plus en plus difficiles à cerner, mais aussi à l'enrichissement mutuel qu'engendre leur confrontation sur le plan scientifique. Les propos de Thomas Régnier le démontrent dans un article : « ...*L'autofiction, quand elle semble contester l'autobiographie, la mettre en question dans son principe, « celui de la fidélité à la vérité », est peut-être aujourd'hui la seule à en retrouver l'esprit : la tension, l'ambiguïté essentielle, la force, mais aussi la fragilité constitutive* ». [REGNIER, Thomas, 2002 : 65]

La fiction permet de communiquer les parts inconscientes de l'être, c'est un effort de reconstitution de soi par la parole écrite, une tentative par l'écriture de ce qui ne s'écrit pas, une « *phase génétique du sujet* ». Dépaysés axiologiquement, déracinés du point de vue éthique, les écrivains maghrébins font du biographisme un symptôme de leur propre détresse. Mais, dans le contexte maghrébin, l'autobiographie féminine, surtout dans la langue étrangère, s'avère une *entreprise dangereuse* selon Assia Djebar. Cette difficulté, unie à une conception opposée du sujet parlant ainsi qu'au projet féministe d'entraîner les femmes dans l'histoire, se traduit dans toute l'œuvre de Lemsine par un mélange constant entre projet autobiographique et projet historique, mélange dans lequel, la mémoire individuelle et la mémoire collective jouent un rôle primordial. C'est ce qui nous a permis de choisir d'aborder l'aspect autobiographique ou l'aspect autofictif de l'œuvre lemsinienne par le biais de la réécriture de l'histoire à travers le travail de « *la mémoire qui fermente* »

L'écriture de Lemsine est, comme l'indique Hafid Gafaïti, sur l'écriture de Djébar : « ... éclairée par le principe que l'histoire du sujet est un texte inscrit dans le champ général de l'Histoire... Le « Je » est porteur d'une expression et d'un message qui ne sont pas seulement personnels mais collectifs » [GAFAITI, Hafid, 1991]. Le « je » autobiographique se mêle au « je » historique. L'opposition entre le réel et le fictif étant abolie, l'autobiographie fait *peau neuve* et estime dorénavant saisir *les dehors et les dedans* du roman. « *Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre* » [DJEBAR, Assia, 1985 : 240]. Donc, « *L'écriture pour les femmes se révèle espace de la violence qui accompagne la violence de l'Histoire* », [GAFAITI, Hafid 1998 : 154], ce qui « ...la rend particulièrement visible par la juxtaposition de deux écritures différentes, d'un côté avec des essais de reconstruction de la vie du Moi sur fond de documents historique et de l'autre encadrée... de fiction ». [GAFAITI, Hafid, *ibid.*]

C'est à partir d'une pensée de l'hybridité culturelle qu'on peut comprendre de manière différente la problématique du colonialisme, la collision des codes culturels et la confrontation avec l'Autre, ainsi que la relation entre la culture du colonisé et celle du colonisateur. En effet, le discours de Lemsine problématiserait ainsi l'hybridité à partir d'aspects du *transculturel*, du *plurilinguisme*, du *transmédial* résultant de son statut de femme arabe/berbère et francophone en se servant de la théorie postcoloniale en tant qu'instrument d'analyse pour comprendre les problèmes centraux qu'il ya derrière ces différents discours, et en mettant l'accent sur des codes culturels distincts véhiculés par la rencontre de *Soi* avec *l'Autre*.

Cette problématique de *Soi* et de *l'Autre* est abordée par l'auteur à travers un métissage interculturel et religieux, c'est-à-dire que non seulement, les frontières se dissipent entre réel et fiction, passé/ présent, mais aussi, entre soi-même et *l'Autre*, allant vers une création d'un métissage culturel, religieux et identitaire, en créant la suppression des communautarismes. L'image de l'étranger va nous permettre de nous inspirer des perspectives abordées dans les études d'imagologie littéraire véhiculée par le biais des personnages français cités dans *La Chrysalide* et Français et juifs présents dans *Ciel de Porphyre* comme reflet de l'identité et miroir de l'altérité, c'est-à-dire d'une prise de conscience d'un besoin *d'un printemps métis*.

L'hybridité serait devenue un concept progressiste sous l'égide de la théorie postcoloniale et renverrait à des formes d'interculturalité et de multiculturalité promouvant la diversité et le respect mutuel avec *l'Autre*. L'identité naît d'une dynamique relationnelle en *Soi* et *l'Autre*, prenant en compte la diversité de toutes les cultures sur le sol algérien et maghrébin.

Dans son étude *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Jean-Marc Moura souligne avec quelle importance et avec quelle discipline toute analyse postcoloniale se fonde sur ce rôle fondamental qui est attribué à l'auteur : « *L'auteur postcolonial a, de façon presque obligée, une conception forte de la littérature dans l'histoire, de ce qu'elle peut pour et dans la culture, de ce dont elle est capable pour les relations interculturelles. C'est pourquoi on peut parler de conscience culturelle* ». [MOURA, Jean-Marc, 1999 : 43]

Tout ce foisonnement de concepts et théories nous a menées vers un questionnement primordial. Y a-t-il transfiction dans l'œuvre de A. Lemsine ? L'auteur doit-il sauvegarder la continuité fictionnelle (transfiction) entre ses différentes productions littéraires (fictions), étant donné que sa condition d'être dissimule une paratopie singulière et collective, ou devient-il nécessaire de rompre toute passerelle susceptible d'engendrer une originalité référentielle du dit littéraire ? Peut-on, d'un autre côté, considérer les options éthiques et esthétiques mises en place par l'auteur dans son œuvre comme autant de traces posturales de l'auteur ? Quels seraient, alors, les choix posturaux de A. Lemsine ?

De ce questionnement découlent les hypothèses qui suivent :

- 1- La transfiction serait une double transgression des lois de la fiction et de l'ordre du monde ou au contraire une transgression des lois de la fiction pour rétablir un nouvel ordre du monde.
- 2- L'éthos de Aicha Lemsine prendrait corps et/ou s'incorporerait dans ses œuvres. Et son image de soi serait produite, concertée et contrôlée par ses choix posturaux.
- 3- Les postures de Lemsine entreraient en résonance avec les représentations collectives qu'elle se créerait.

L'œuvre de Lemsine, en plus d'être une œuvre *carrefour* de langues, de cultures et de religions, est aussi un *carrefour interdisciplinaire*. D'où cet intérêt de découverte, d'analyse et d'interprétations des différentes notions présentes en filigrane à travers les trois romans lemsiniens, relevant de plusieurs disciplines à savoir: l'analyse de discours, l'Histoire, la sociologie, la narratologie, la sémiotique, l'ethnologie, la didactique, l'anthropologie...etc. La méthode employée pour analyser l'œuvre de A. Lemsine est éclectique réunissant plusieurs approches, car cette étendue de théories (à savoir la théorie de l'énonciation (pragmatique), la sémiotique, la biographique), va nous permettre d'agrandir son pouvoir explicatif et d'élargir son champ d'analyse.

En effet, nous aurons recours à l'analyse de discours selon la vision de Dominique Maingueneau et de Ruth Amossy qui ont bien dévoilé et analysé la notion d'ethos en l'empruntant à la conception rhétorique Aristotélicienne. L'image de soi construite dans le discours ou l'ethos discursif se positionne *au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique et sociologie des champs*. La réflexion sur l'ethos s'installe au niveau de la discursivité véhiculée par la figure ou l'image de l'auteur qui relève à son tour de la notion d'ethos discursif et prédiscursif.

Mais ce qui nous intéresse dans notre recherche, c'est plus la notion de posture qui, pour un écrivain, selon Alain Viala, *ferait partie de son ethos ou de sa « manière générale d'être »*. Jérôme Meizoz, quant à lui, attribue de son côté au terme « posture » un sens « englobant », démontrant que « la posture » désignerait ainsi ce que Maingueneau nomme « ethos ». Il lui attribue le sens de « façon d'occuper une position dans un champ » pour un écrivain. Ainsi, la posture subsume l'ethos discursif et l'ethos prédiscursif. Ce qui justifie notre recours à la sociologie et en particulier à la sociologie des champs.

L'historique et le biographique seraient combinés pour permettre à l'écriture de l'histoire de voir le jour par le biais d'une écriture de soi car le singulier, l'individuel serait entrelacés au collectif. L'autofiction et l'écriture de l'histoire, l'écriture féminine, pour s'épanouir, ont besoin de l'apport de l'approche postcoloniale dérivant de la vision et théorie postcoloniales. L'approche symbolique n'est utilisée que pour rendre compte de l'assemblage des différents spectres chromatiques et numérologiques, onomastique et titrologie pour un meilleur dévoilement des différents signes présents dans l'œuvre lemsinienne et leurs mouvances.

L'étude des personnages, du contexte spatio-temporel a recours à la narratologie pour mieux expliciter les rapports qu'ils entretiennent entre eux en rajoutant la didactique et la pragmatique véhiculant dans leurs sillages les différentes dénonciations et prises de consciences des personnages à travers leurs rites initiatiques et apprentissages de la vie.

La présente recherche s'articulera autour de trois chapitres. Le premier chapitre intitulé *créations posturales : entre transfictionnalité / autofictionnalité et paratopie* prendra en charge tout le pan théorique, il se subdivise en deux sections où seront définis et cernés dans la première section, les notions de fiction avec son pouvoir et ses contours, le concept de transfiction et le monde de l'incomplétude de la fiction et du rapport de la fiction entre l'écriture de soi et l'écriture de l'histoire. La deuxième section abordera, quant à elle, tout ce qui a trait à la scénographie auctoriale, à la



posture et la notion de paratopie comme éléments constitutifs du discours et du positionnement de l'auteur dans le champ littéraire et dans sa création.

Le second chapitre, intitulé *espace et mouvances des créations identitaire*, mettra en application toutes les notions abordées dans le premier. Il se chargera de démontrer au niveau de la première section, à travers une posture postcoloniale, la problématique de l'identité et des relations entre le soi et l'Autre, la mouvance et le nomadisme des personnages, leurs portraits et les relations qu'ils entretiennent entre eux. Dans la deuxième section, sera abordée la mouvance des personnages dans des espaces topiques et hétérotopiques entre village et ville et leur rôle dans l'écriture de l'histoire.

Le troisième chapitre, quant à lui, intitulé *créations littéraires : féminisme/ symbolisme entre posture et imposture* est scindé, aussi, en deux sections, où on abordera d'abord, la partie symbolique de l'œuvre avec la symbolique des titres, des noms et lieux, des couleurs et des chiffres et leur rapport à la transfictionnalité, et ensuite, les différentes postures postcoloniales adoptées par l'auteur pour (d) écrire le féminisme et la prolifération du personnage féminin, la mouvance et la migration des personnages masculins et féminins.

« *Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli : sous la mémoire et l'oubli, la vie. Mais écrire la vie est une autre histoire* » [RICOEUR, Paul, 2000 : 658]. Une autre histoire parce qu' « *il serait temps que je dise enfin la vérité, mais je ne pourrai la dire que dans une œuvre de fiction* ». [LEJEUNE, Philippe, 1996 : 43]. C'est ce que Lemsine a essayé de dire à travers son œuvre et que nous allons essayer par ce présent travail de recherche, de dévoiler.

**CHAPITRE 1. Créations  
posturales : entre  
transfictionnalité /  
autofictionnalité et paratopie**

## 1.1. Prisme de la fiction : de l'autofiction à l'écriture de l'histoire

### 1.1.1. Pouvoirs et frontières de la fiction

« *La fiction est la vérité sous le beau mensonge* » [WEINRICH, Harald, 1989 : 32].

Le terme « *fiction* » est d'usage courant depuis plus d'un siècle pour désigner un récit inventé, un roman, une nouvelle ou une histoire. Mais dans les études littéraires contemporaines, ce sens du terme est couramment amalgamé avec d'autres significations. La pluralité *homonymique* du terme a amplement favorisé l'effacement des frontières entre des types de discours distincts.

Le domaine de la fiction est très étendu, un grand nombre de penseurs ont tenté chacun de son point de vue de représenter les contours du champ de la fiction. Certains ont essayé de cerner la particularité de l'écriture fictionnelle, d'autres par contre ont préféré travailler sur son fonctionnement dans le discours littéraire ; d'autres encore se sont questionnés sur le pourquoi de la fiction.

En effet, il y a environ un siècle, le philosophe Hans Vaihinger, a fait remarquer que le terme « *fiction* » « *fait l'objet d'un usage linguistique chaotique et pervers ; même les logiciens l'emploient dans plusieurs sens différents, sans prendre la peine de le définir ou d'établir une distinction entre ses différentes acceptations* » [VAIHINGER, Hans, 1911 : 140, cité in COHN, Dorrit, 2001 : 11]

Actuellement, la fiction est devenue « *la sorcière à chasser du champ poétique après avoir été couronnée par les classiques* » [EL OUAZANI, Abdesselam, 2002 : 15]. Dès lors, ceux qui ont prédit la mort de la fiction doivent bien se rendre à l'évidence : elle est plus que jamais vivante, aujourd'hui plus encore qu'hier.

Dans le *Dictionnaire étymologique de la langue française*, le terme « *Fiction* » au XIII<sup>e</sup> siècle, du latin *fictio*, dérive de *fictus*, participe passé de  *fingere*, c'est à dire « *inventer* », du verbe « *feindre* ». Dérivé. De *fiction* en 1609. « *Feindre au moyen âge, ou se feindre signifie « hésiter », du latin : fingere est propre à « façonner » d'où « inventer, imaginer » d'où « feindre » ou « feintise »*

Le mot *fiction* se voit associé depuis le début à des verbes précis : *inventer, façonner, feindre, imaginer*. Il s'agit de verbes d'action dont le point commun valorise le procès du « *faire* » des actes dénotant du *travail intellectuel*, autrement dit de « *la production imaginaire* » et du « *travail manuel* » par le biais de « *façonner* ».

Dans le terme « *Fingere* », dans le dictionnaire du latin/ français, exactement à l'article « *Fingere* », on retrouve que ce terme prend plusieurs significations :

- A-Sens rare : modeler l'argile
- B-Façonner : dans toute matière plastique
- C-Arranger
- D-Presser, toucher
- E-Représenter (portraits, sculpture)
- F-Imaginer, inventer, feindre
- 1-Représenter l'image d'une chose
- 2-Imaginer les choses d'après soi
- 3-Imaginer les choses à son gré
- 4-Supposer
- 5-Mentir

Les cinq premières significations soulignent *le travail manuel* relevant de ce qui est *concret*. Le ton est mis sur *le principe de création* ou *de confection* à partir d'une substance *modelable*. « *Fingere* » est un terme qui relève, ainsi, d'une vision esthétique dont le contenu de l'art est envisagé à la fois comme une expression libre, mais surtout comme la représentation fidèle d'un référent ; « *fingerere* » renvoie ainsi à *créer* ou à l'idée de « *création* »

Le terme « création » ambitionne *le travail intellectuel* qui relève du *cognitif* et de *l'abstraction*. Cela dit, un aspect essentiel de la fiction réside, effectivement, dans son apport cognitif. Ce que confirme Philippe Sollers, « *La fiction est la source où s'alimente la connaissance des vérités éternelles* » [SOLLERS, Philippe, 1962 : 24]

La sixième définition illustre l'idée de subjectivité liée à celle de l'imaginaire. Dans la première définition, l'idée de représentation est dévoilée, autrement dit c'est une représentation consistant dans la substitution d'une chose par son image. Ce qui nous pousse à affirmer que la fiction est créée selon la logique aristotélicienne du *vraisemblable*. Simplement, même si la fiction est un mensonge, elle comporte une part de vérité « *profonde* ». Cette vérité logée « sous » le couvert de la fiction, ne se déclare pas instantanément.

Dans la deuxième définition, ce sont les sentiments et les états d'âme qui *colorent* les choses perçues. Le monde est perçu par le biais de la subjectivité, celle du « Moi ». En effet, Paul John Eakin nous informe que dès que nous entrons dans le monde privé du « *Moi* », nous ne pouvons manquer de « *rencontrer sur son seuil le*

*visage moqueur de la fiction* » [EAKIN, Paul John, 1985 : 25. Cité in COHN Dorrit, 2001]

Au niveau de la cinquième définition, la fiction en tant que « *Fingere* » renvoie au discours *mensonger* dont le rôle est de *travestir la réalité* à laquelle il appartient, dans ce cas le mensonge se mesure par rapport à ce qui est prétendu être *réel* ou *vrai*. Il faut, ainsi, se pencher sur la relation de la fiction à la vérité : « *il serait intéressant de voir comment la fiction qui comporte étymologiquement parlant une part de mensonge et d'invention, fait miroiter à son horizon ses antonymes : la vérité, la réalité ; concepts dont la fiction n'a jamais pu se débarrasser* » [EL OUAZANI, Abdesselam, 2002, op. Cit, 15].

Certes, la fiction est un mensonge, mais elle essaye de produire une opération de réduction du volume du mensonge qu'elle comporte en elle, en lui attribuant l'opportunité d'être le vecteur d'une vérité. La fiction comme mensonge ou feintise, suppose une relation proposant de lire *l'improbable comme probable*.

*Elle ne s'inscrit pas dans un rapport avec la vérité, la vraisemblance ne la concerne pas. Espère-t-elle se faire passer pour la réalité ? La fiction ne fait jamais un pas sans indiquer qu'elle ne l'est pas. Donner pour réel, voilà ce que réclame la fiction. Elle fonctionne par ruses sans véritablement chercher à tromper : l'instant de la fiction demeure à faire croire à quelque chose d'inexistant. [HURAULT, Marie- Laure, 1999 : 126]*

Donc, en tant que « *Fingere* », la fiction s'articule autour du fait *cognitif* et *pragmatique* qui engage les procédés de *projection de soi* ou d'*objectivation* de la réalité ou de *concrétisation effective d'objets* ou encore d'*invention mensongère*. C'est ainsi qu'« *on peut exprimer une vérité profonde à travers une histoire affabulée* ». [WEINRICH, Harald, 1989 : 33]. Au terme *fiction*, l'idée de « *quelque chose qui a été inventée* », idée qui coïncide avec la racine latine du mot *ingere* « *faire ou former* » est l'unique dénominateur commun utilisé par les dictionnaires entre toutes ces définitions données.

Le discours de la fiction est

*Potentiellement ouvert sur des interprétations non programmables par l'instance auctoriale et c'est là où se trouve motivée l'approche de la fiction en tant que ruse de l'écriture. L'instance auctoriale qui vise à porter le récit vers une destination déterminée se trouve déportée par le jeu de l'écriture, vers un ailleurs indécidable où il est question d'une quête inédite et fondamentale. [EL OUAZZANI, 2002, op. Cit., 149-150]*

Le principe de la fiction indique une réalité plus puissante que celle que l'on connaît, plus vaste que celle que l'on éprouve : « *un accès de réel, une poussée de vie potentielle, une levée d'énergies subliminaires. Dans cette perspective, la fiction romanesque se définit comme l'épiphénomène esthétique d'un principe ontologique plus*

*général...Elle sollicite en marge des choses, en dépôt de la personnalité consciente, une réalité différée, des identités concurrentes* ». [BLANCKEMAN, Bruno, 2002 :25]

La théorie de la fiction rassemble les travaux en philosophie du langage, en logique, en sémantique des mondes possibles et en pragmatique, qui se penchent sur le statut des entités et du discours de fiction. Les théories littéraires sur la fiction se partagent entre approche linguistique enrichie par Kate Hamburger et John Searle, une approche sémantique qui débat du problème de la référence en fiction et s'élargit dans la théorie de la dénotation selon Nelson Goodman et dans celle des mondes possibles de Doležel et Pavel, une approche pragmatique selon Searle et Genette ou une approche anthropologique liée à la théorie de l'imagination selon Kendall Watson, et enfin aux études des nouvelles théories de fiction, notamment celles de Thomas Pavel, Jean Marie Schaeffer, Richard Saint-Gelais etc, en les mettant bien entendu en relation avec l'écriture de fiction de Aïcha Lemsine.

Pour John Searle la fiction est l'accomplissement, « *pour faire semblant* »,

*d'actes de langage par opposition à l'exécution sérieuse. C'est donc un procédé qui affecte l'énonciation, autrement dit, toute phrase qui peut être énoncée réellement peut l'être fictionnellement, ( Même si le contraire n'est pas valable ). En présentant son texte comme une fiction, l'auteur délègue la responsabilité des actes de langage dont il est fait (assertion, question, ordre, etc.) à un successeur imaginaire qui peut être soit une instance narratrice impersonnelle (récit « hétérodiégétique », pour adopter la terminologie de Genette), soit un personnage de narrateur : récit « homodiégétique ».* [SEARLE, John, cité in GEFEN Alexandre, AUDET René, 2001]

En plus des actes de langage, Searle définit, aussi, la fiction comme un phénomène social, « *un fait social qui implique une intentionnalité collective* ». [SEARLE, John, 1998 : 43-44]. Ce que confirme Lorenzo Menoud : « *La fiction est la mise en forme institutionnelle et sociale de notre envie de raconter des histoires dans un cadre ontologique donné* » [MENOUD, Lorenzo, 2005 : 58]. Yasmina Khadra renforce les idées de Searle et de Menoud. Lors d'une interview, il définit la fiction comme « *la thérapie de la réalité. Elle est l'esthétique de la banalité, peut-être son salut. Quand elle traite d'une société ou d'une politique, elle en fait un objet d'attention soutenue. Elle a cette magie d'aller de l'autre côté du miroir et d'observer à son aise et avec intelligence ce qui se passe en face* » [Yasmina Khadra, interview avec Mohamed Chafik Mesbah, Le Soir d'Algérie, 26 Avril 2007]

Pour Danto, « *la fiction = X (+vérité historique), où la valeur X est déterminée par un fait imaginaire, tandis que la vérité historique vient seulement s'y greffer ou s'y intégrer* ». La fiction comme miroir d'une réalité ou d'une vérité historique fait intervenir Auge Marc qui la conçoit comme suit complétant la conception de Danto :

*La fiction peut se définir comme un régime de perception socialement réglé, il s'ensuit d'une part qu'elle a une existence historique qui se traduit dans des institutions, des techniques et des pratiques et d'autre part qu'elle constitue un fait socioculturel mettant en jeu des relations et des rapports de divers types d'altérité [AUGE, Marc, 1997 : 144]*

Pour Gérard Genette, la fiction est l'aboutissement de ce qu'Austin et Searle appellent un *discours performatif*.

*Cela revient à dire qu'au lieu de décrire un monde extérieur à lui-même, l'énoncé fictionnel produit un monde textuel par l'acte même de le représenter. La fiction se distingue de surcroît par une double structure communicative. À l'échange du monde actuel, qui relie l'auteur au lecteur, se superpose une transaction intra-textuelle entre narrateur et narrataire qui rend problématique l'interprétation du texte, puisque l'auteur se cache derrière le discours du narrateur. Il est donc impossible de lire la fiction comme l'expression directe d'un message auctorial. [GENETTE, Gérard, 1982]*

Pour Kendall Walton, le texte de fiction est « *un accessoire servant à stimuler l'imagination dans un jeu de faire-semblant. L'essence de la fiction est donc de passer ludiquement pour ce qu'elle n'est pas* ». [WALTON, Kendall, 1990. Cité in RYAN, Marie-Laure, le 23/08/2015]. Walton conçoit, aussi, la différence entre la fiction et le discours référentiel, « *comme une différence d'attitude cognitive : l'un nous invite à imaginer, l'autre nous invite à croire* ». [Ibid.]

Walton a présenté une caractérisation très prometteuse de la fiction. La fiction (littéraire ou non) se définit, selon lui, comme : « *toute œuvre dont la fonction est de servir de support dans les jeux de faire-semblant* ». Pour lui, le terme de fiction est substituable avec celui de « *représentation* ». Ainsi, il conçoit qu'une œuvre dont le rôle est de nous faire imaginer est une fiction

Pour David Lewis, théoricien de la pluralité des mondes possibles, « *la fiction est une histoire racontée en tant que vraie par un narrateur situé dans un autre monde que le nôtre. L'énoncé fictionnel est donc un discours capable de référence, et ne diffère du discours non-référentiel que par le monde auquel il se réfère* ». [LEWIS, David, 1978 : 37-46. Cité in RYAN, Marie-Laure, le 23/08/2015]

Pour Jean Marie Schaeffer, « *la feintise qui préside à l'institution de la fiction publique ne doit pas seulement être ludique, mais encore partagée* » car « *le statut ludique relève uniquement de l'intention de celui qui feint. Pour que le dispositif fictionnel puisse se mettre en place, cette intention doit donner lieu à un accord intersubjectif* » [SCHAEFFER, Jean- Marie, 1999 : 147]. Cette définition qui présente la fiction comme « *jeu* » et « *feintise ludique partagée* », mène Jean Marie Schaeffer à soutenir que l'unique fonction intrinsèque de la fiction est de disposition esthétique. Il conserve

ainsi sa position de philosophe en ne s'aventurant pas sur le terrain de l'histoire et de la société comme Searle ou Menoud. De ce fait, la fiction est définie comme une donnée anthropologique et une compétence culturelle.

La fiction est assimilée au mensonge ou à la feintise, mais, dans le mensonge, ce que Jean Marie Schaeffer appelle *la feintise sérieuse*, il y a l'intention de tromper l'autre, la volonté de dire le faux en sachant que c'est faux, ce qui n'est pas le cas de la fiction. Plus précisément, Schaeffer distingue entre l'imitation, le leurre, la feintise et la fiction. Ce que Nietzsche affirme : « *Ce qui peut être pensé est certainement fictif.* »

*Au pourquoi la fiction ?* Jean Marie Schaeffer, répond :

*Parce que la fiction est une modalité particulière de la connaissance du monde à l'inverse des théories qui en font une entité verbale non dénotative et par là même non rattachée au monde. La fiction se trouve insérée dans un cadre pragmatique spécifique, celui de la feintise ludique partagée qui éloigne la fiction de l'immersion mimétique générique. Ainsi, les processus d'immersion font partie intégrante de l'expérience fictionnelle, la fiction a en revanche pour finalité de permettre l'accès à la modélisation fictionnelle, qui est opération proprement cognitive [SCHAEFFER, Jean Marie, 1999 : 261.]*

En effet, la fiction ouvre un monde qui n'en est pas un, où l'événement est feint, entre deux points limites où se rencontreraient *le réel* et *l'imaginaire*. La difficulté rencontrée pour la concevoir repose sur une équivoque qu'elle engendre. C'est pourquoi il est nécessaire d'examiner *l'événementiel* avec Jacques Derrida, en vue de reconnaître que la fiction s'oriente « *vers un venir de l'événement (comme éloignement du proche)* » ou comme il le dit plus loin « *l'événement n'arrive pas à arriver* » [DERRIDA, Jacques, 1986 : 53 et 65].

Beaucoup de théoriciens ont souligné la similitude entre *l'univers de la fiction* et celui *du jeu*, assemblés par l'intermédiaire du concept de « *jeu de faire semblant* », présumant une certaine conduite mentale, une adhésion temporaire, une disponibilité à être séduit. En effet, la fiction repose sur un masque aux apparences trompeuses : « *L'ôter pour voir ce qu'il recouvre, conduirait à une voie sans issue. Il s'agit moins de le retirer que d'exploiter la fiction comme feinte, c'est-à-dire comme invention d'une figure dont le propre est de se montrer dissimulé. On cherche ici à rendre compte de sa part de dissimulation* ». [HURAUULT, Marie- Laure, Paris, 1999 : 125]

La fiction fait « *comme si* », non pas comme si la fiction était réalité, mais comme s'il n'était plus possible de les différencier. Le point fort de la fiction, c'est qu'elle ne s'exerce pas pour tromper mais, pour des effets trompeurs, elle va de pair



avec un monde « *d'illusion* ». « *Faire comme si* » équivaut en fiction à un « *apparaître comme* » [HURAUULT, Marie- Laure, Paris, 1999, *ibid.* 126-127]

L'art de *la simulation* est relié à celui de *la dissimulation* et, singulièrement, au désir de « *faire apparaître* ». La fiction s'élabore suivant une *esthétique du dévoilement* : en *soulevant un voile*, elle en engendre un nouveau et ainsi de suite avec une suppression sans fin. Dévoiler ne va pas sans la contrepartie d'un *revoilement immédiat*. Il y a recul vers ce qui est dissimulé, ce qui est à apparaître n'est rien d'autre que ce qui se tient sous le voile. Autrement, ce qui attire le regard reste tourné du côté de *l'invisible*.

La fiction comme *esthétique du dévoilement* entreprend d'ôter le voile avec ses résistances. Découvrir la réalité cachée, n'est pas dévoiler ce qui la couvre, mais le montrer du doigt. La fiction conserve le secret de la dissimulation. C'est une richesse précieuse. Pour René Char, plus le texte fictionnel s'affranchit de son rapport au réel, plus il renvoie à une nouvelle opinion du réel.

Dans le même sens, Michel Foucault précise : « *le fictionnel n'est jamais dans les choses ni dans les hommes, mais dans l'impossible vraisemblance de ce qui est entre eux, rencontres, proximité du plus lointain, absolue dissimulation* » [FOUCAULT, Michel, 1986 : 24]. Ce qui se met en place avec la fiction, c'est l'indice d'une « *pensée latente* » « *qui n'aurait rien à voir avec le travail de l'inconscient, mais qui pourtant laissant parler l'analogie, le rappelle sans cesse, sans qu'un champ n'investisse l'autre* ». [FOUCAULT, Michel, 1986, *ibid.* 160]. Ainsi, Le texte fictionnel dévoile que l'unique issue que l'on garde face à soi-même, c'est de se faire passer pour autre, c'est pourquoi il présente le dédoublement : « *La fiction a ceci de terrible qu'elle ébranle le secret de l'intimité. L'expérience de fiction ne laisse pas intact : elle vide l'intégrité d'une pensée, la dédoublant, neutralisant ce qu'elle aborde* ». [FOUCAULT, Michel, 1986, *ibid.* 186]

Malgré ces idées de voile / dévoilement, de dissimulation / dédoublement, « *les fictions s'adaptent aux données du monde d'aujourd'hui, captent l'actuel, mesurent le quotidien, interrogent l'intime convertissant ainsi des impressions d'époque en une conscience du temps* », selon Bruno Blanckeman [2002 : 8]. En effet, certaines fictions mettent en jeu leur rapport de production littéraire au champ culturel. Autrefois distinctifs, souvent répartis dans le temps, quelques modèles de fiction « *des plus actifs constituent ainsi le support mobile de la création romanesque. Le plus ancien de ces modèles définit la fiction comme une mise en fable de la réalité* ». [BLANCKEMAN, Bruno, 2002, *ibid.* 16]

La fiction s'ouvre de la sorte à l'histoire contemporaine dont elle recueille la mémoire traumatique. La fiction actuelle expérimente de la sorte *des formes*

*mimétiques de l'instantané plutôt que de la durée, du simultané plutôt que du concentré, du connecté plutôt que de l'agencé.* [BLANCKEMAN, Bruno, 2002, ibid. 17]. La fiction dépasse les frontières de ses cadres littéraires : *expérience vivante d'ordre psychique, elle dédouble, et non duplique, une réalité événementielle indissociable des mouvements d'esprit qui la façonnent.* [BLANCKEMAN, Bruno, 2002, ibid. 24]

Il rajoute encore qu'

*à la croisée de l'expérience commune et de la sensation singulière, elle donne à voir, dans le regard de l'autre, ce qui, par petite accoutumance, grande fatigue ou franche inattention, ne se perçoit plus. La fiction fait œuvre de médiation en décrivant les liens secrets qui raccordent l'homme au monde et en suscitant des offres les liant. Parce qu'elle accueille au lieu d'exclure, elle redéfinit alors ...une attitude humaniste. L'autre, l'inconnu, le lecteur, n'y joue pas le rôle d'étranger mais de semblable.* [BLANCKEMAN, Bruno, 2002, ibid. 34]

Cependant, la fiction ne considère pas uniquement la littérature, *elle possède une existence comme concept, intervenant en philosophie et dans des disciplines scientifiques pour renvoyer au domaine heuristique.* [LAVOCAT, Françoise, 2004 : 26]. Elle est, aussi, l'un des outils possibles de l'argumentation et quand elle y pénètre, elle ne perd pas ses propriétés habituelles. Pour Ricoeur, la fiction est de nature interrogative et relève du questionnement et acquiert une nouvelle catégorie hybride.

Pour Éric Clemens, « *la fiction est à la fois destruction d'un langage en place et invention du nouveau du symbolisme, toujours marqué pourtant de cette inaptitude à se dire et dire le réel, ce dont témoigne le désajustement qu'elle peut occasionner chez le lecteur dans son rapport au monde* ». [CLEMENS, Eric, exposé, au séminaire sur le sens du mot « fiction », dans *La Fiction et l'apparaître, 1994-1995*].

Pour Jean Bessière et Claude Mouchard,

*La fiction est son propre fait, elle peut être dite un factice, une facticité. Factice : la fiction est du feint. Facticité : la fiction est un fait, l'acte de feintise est constitutif d'une facticité sans une telle facticité, le discours sur la fiction même ne serait pas concevable car la fiction reviendrait toujours possiblement à quelque ordre symbolique explicite.* [ARROUYE, Jean, BESSIERE, Jean, MOUCHARD, Claude, COURT, Raymond, 1997 : 10]

Ils rajoutent encore que le fait de la fiction est indissociable du fait de l'œuvre : « *l'œuvre de fiction se caractérise par une manière d'objectivité de la fiction ; cette fiction n'est pas l'occasion, le moyen, le support d'une imagination fictionnalisante* ». [ARROUYE, Jean, BESSIERE, Jean, MOUCHARD, Claude, COURT, Raymond, 1997, Ibid. 10]

Un monde typique est ouvert par la fiction car elle est comme *la base mouvante, la diction préalable des opérations* les plus variées comme : la réflexion, la perception, le

rêve, l'imagination et la mémoire. « *Elle tend, par son éveil et ses compositions, à une véritable épopée de la connaissance* ». [ARROUYE, Jean, BESSIERE, Jean, MOUCHARD, Claude, COURT, Raymond, 1997, Ibid. 44]. En effet, « *L'homme ne sait au fond ce qu'il peut penser ; la fiction est là pour lui apprendre* » [SOLLERS, Philippe, 1962 : 19].

« ... *Le monde, mon esprit, moi, « tout cela », sont une fiction. La fiction est leur antidote* » [SOLLERS, Philippe, 1962, Ibid. 21]. Le statut de la fiction et la place de l'auteur sont donc au bout du compte les deux critères par rapport auxquels peut se définir un régime de fiction.

Thomas Pavel entame son élocution en édifiant une double problématique, celle du « *quoi et du pourquoi* » de la fiction ? En effet, à la théorie esthétiste qui maintient l'idée que la fiction peut exister sans référence à la réalité, il joint celle des réalistes pour qui la fiction est un reflet de la « *réalité ambiante* », en plus de l'étude des aspects internes et externes de la fiction.

La fiction, même si elle ne propose pas une peinture objective de la société, transporte le lecteur dans les divergentes péripéties originales de la narration et, par le biais de la réciprocité, « *émission / réception du message* », elle relève de la façon dont l'histoire racontée est perçue par celui-ci. La fiction loin d'être une simple représentation atemporelle des « *situations imaginaires* » d'un narrateur, se maintient sur une potentielle connaissance du lecteur qui devient habitué aux actants distincts du récit, et contribue, soit directement, soit indirectement à l'histoire racontée. Selon Pavel, cette *participation / implication* du lecteur est prise en compte dans l'œuvre de fiction.

Personne ne peut certifier avec conviction qu'un auteur peut faire abstraction de la réalité, quelle que soit sa résolution de la démentir. L'œuvre de fiction est d'abord une transformation du réel, ou « *une mise en fiction du réel* » avant d'en être une métamorphose, dont le fondement est à découvrir dans *l'imaginaire de l'écrivain*. Ce qui se démontre a priori contradictoire peut ne pas l'être, dans la mesure où *réalité et fiction* se meuvent dans la même vision esthétique. À ce sujet, Anne Reboul maintient :

*Si la fiction consiste à représenter des personnages, des objets et des événements qui n'ont pas d'existence dans le monde, elle ne peut les représenter que parce qu'elle utilise le même langage que celui que l'on utilise pour représenter des personnages, des objets et des événements qui existent dans le monde (...) la possibilité même de la fiction dépend du fait qu'elle utilise (...) les moyens de représentation habituels.*  
[MOESCHLER, Jacques. REBOUL Anne., 1994 : Chap. 16]

L'auteur d'un texte de fiction contribue à une distraction de l'esprit pendant lequel tous les acteurs autorisent facilement le simulacre, le leurre et l'illusion de l'accomplissement d'une fiction ou de *la fictionnalisation de la réalité*. Stéphane Pillet explique cette difficulté de distinguer la fiction de la réalité :

*La fiction permet d'imaginer ce qui n'existe pas. Elle est le procédé de l'esprit humain qui permet de faire jouer dans son théâtre mental ce qu'on ne peut observer. Par conséquent, on trouve une profonde interrogation (...) sur la fiction comme représentation du sens et de la réalité ainsi que de sa mise en pratique. [PILLET, Stéphane, colloque en ligne sur la fiction, <http://www.fabula.org>]*

La fiction devient donc un assemblage mental *des entités fictives*, un ensemble de représentations d'ordre esthétique qui permettent *de feindre la réalité*. Dominique Vaugeois affirme que « (...) Parler de fiction, c'est alors confondre représentations mentales et représentations fictionnelles (...) ». [VAUGEOIS, Dominique, *ibid.*]

Jacques Berque juge de son côté que le réel peut exister dans le monde imaginaire : « *L'imaginaire c'est la restitution d'un réel plus vrai que lui-même, (...)* ». [BERQUE, Jacques, *Ibid.*]. Néanmoins, s'il est juste d'affirmer que l'imaginaire est le point d'ancrage de la fiction, celle-ci demeure intimement rattachée au réel. De l'avis de Mohamed Lakhdar Maougal : « *La fiction se trouve prisonnière d'un réalisme fortement idéologisé* ». [MAOUGAL, Mohamed Lakhdar, *ibid.*]. « *Cette contradiction entre réalité et non réalité qui se côtoient à l'intérieur du même corps textuel fait que le champ fictionnel est pratiquement impossible à délimiter* ». [MAOUGAL, Mohamed Lakhdar, *ibid.*]. C'est pourquoi Mohamed Lakhdar Maougal s'est interrogé sur les relations entre *la fiction* et *la réalité* : « *La fiction est-elle devenue un refuge contre le réel ou un refus du réel ?* » [MAOUGAL, Mohamed Lakhdar, *ibid.*]

La fictionnalisation de la réalité c'est « (...) *la pulvérisation réciproque de la fiction et du réel, la contamination réciproque qui fait de chacun, et de plus en plus, la déportation à jamais incomplète et interminable de l'autre* » [SAINT-GELAIS, Richard, 1997 : 93]. La fiction entretient un rapport au réel équivoque. La fiction est avant tout rapport au monde. La fiction littéraire est un jeu d'écriture : rien de ce qui appartient à la fiction n'est vrai ni n'a de rapport à la réalité.

Le déchiffrement du monde est rendu par la fiction romanesque. Dès lors, la fiction

*réside dans ce renouvellement des formes d'écriture car tout thème prend racine dans la réalité sociale, historique...etc. La fiction, ainsi comprise, ne relève pas seulement de l'imagination, mais aussi et surtout de l'abandon des formes éculées pour déchiffrer de nouveaux territoires sémantiques par des formes inédites de graphies. [MOKHTARI, Rachid, 2000 : 20]*

La fiction n'est d'aucune sorte opposable ou en contradiction avec la réalité. Elle devient ré-exploration du réel, un vecteur qui se dissocie mais qui n'en reste pas moins là, à l'écart. La fiction affecte le réel, celui-ci étant exactement ce qui se laisse de plus en plus protéger et indéterminer par le principe de fiction. Il paraît qu'elle le recouvre, même si ce recouvrement n'est pas intégral. Il demeure caché en dessous, parfois, absorbé et toutefois il est toujours là. Enfin, la fiction dissimule le réel, il est si secrètement couvert qu'il est impossible à reconnaître, voire à distinguer.

Cela est dû à la simulation fictionnelle qui à tout moment fait apparaître le doute sur ce qui est en train de se jouer. Mais des fois, la fiction met ce réel, tant dissimulé et absorbé, en crise en tant qu'élément de perturbation, semant le trouble, lui retirant sa stabilité. Ainsi, ce qui relève du réel, même caché, est menacé et ses données sont modifiées. On en conclut que la fiction ne renvoie pas directement au réel, non seulement elle ne cherche pas à le représenter, mais encore elle ne tient pas la référence pour indispensable.

De ce fait, il faut admettre que la fiction consigne le réel sans que cela suppose qu'elle y renvoie. Elle ambitionne le plus souvent à le contredire, assurant ainsi le *jeu de la feinte*. Faut-il considérer, dès lors, la fiction comme « *extension du réel* », un moyen de le *prolonger*, de *l'étendre*, de *l'amplifier*, au risque de le *transformer* et de le *réduire* suivant un mouvement aussi *contradictoire que paradoxal*, aussi *improbable qu'impossible* ? L'événement a toutefois lieu : la fiction épuise le réel, après avoir marqué l'oubli, elle se pose dans ses bordures, faisant un événement de lui en l'investissant.

Donc, « *l'univers fictionnel est conçu alors comme instrument de médiation par rapport à son effet sur le lecteur en termes d'expérience, de connaissance et de reconnaissance, c'est-à-dire de construction du futur et non plus reconstruction du passé* ». [COMPAGNON, Antoine, 1998, p. 108]. Mais, au-delà du fait que la fiction est examinée comme une production médiane, placée entre le réel et l'imaginatif, elle reste édifiée sur le fondement de principes narratifs qui tournent en dérision le réel sur lequel elle est toutefois supposée soutenir, comme référent probable à partir duquel le mouvement de renouvellement du discours est engagé.

Pour Thomas Pavel,

*ce qui sépare l'espace de l'auteur de l'espace de la fiction et qui se trouve généralement concrétisé par la figure de la frontière, devient un concept particulièrement prégnant dans la conception de la fiction romanesque. Des " frontières de la fiction ", comme une ouverture manifeste de l'œuvre sur les interrogations fondamentales des zones de contacts et de " transparence " entre les univers communicants de l'autobiographique et*

*de l'historique, entre les mondes traditionnellement écartelés de la raison et de l'imagination, du Moi et de l'Autre. [PAVEL, Thomas, 1986]*

La question des frontières de la fiction est demeurée longtemps implicitement au centre de la pratique littéraire. Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cette problématique des frontières entre les territoires *fictionnels* et *non fictionnels*, demeure non résolue car ces frontières ayant subi un long processus de structuration et d'ossification. Depuis le temps, la fictionnalité est une propriété historiquement variable, car les territoires fictifs ont émergé parfois de l'affaiblissement de la croyance aux mythes traditionnels ; dans d'autres cas, c'est l'inverse, la fictionnalisation résulte de la perte du lieu référentiel entre les personnages décrits par le texte littéraire et leurs correspondants réels.

C'est de ce fait que les frontières de la fiction la subdivisent d'un côté du mythe, et de l'autre côté, de la réalité. A ces frontières, il faut ajouter celles qui dissocient l'espace de la fiction de ses lecteurs et spectateurs. La fiction est donc entourée par les frontières du *sacré*, de la *réalité*, et de la *représentation*. La *mobilité* et le *flou* des frontières fictionnelles dévoilent parfois la nature des interactions entre le domaine de la fiction et le monde réel. Les domaines fictionnels acquièrent de la sorte une certaine autonomie et, subsistent en dehors des limites de la réalité, arrivant à nous influencer, quelquefois assez énergiquement.

Le discours référentiel et le discours de la fiction sont les deux pôles d'une opposition binaire, la frontière entre eux est distinctement marquée de manière clairvoyante. Toute définition donnée de la fiction conçoit la division binaire de trois façons : la première démontre que la frontière est *imperméable*, *absolue*, *immuable*, ce qui pousse le texte à se pencher d'un côté ou de l'autre. La deuxième frontière se meut, c'est-à-dire que ce qui est valable et considéré à une époque comme délimitée à la fiction se transforme à une autre époque et devient tolérable en histoire. La troisième frontière est *poreuse*, donc use d'une éventuelle hybridation c'est-à-dire, toléré et a recourt à l'emprunt d'éléments en provenance du côté opposé.

Pour Thomas Pavel, la théorie de la fiction se trouve face à trois domaines de recherche : *les aspects sémantiques*, qui, à côté des questions métaphysiques, admettent le problème de la démarcation des « *frontières de la fiction* », celui de l'écart entre mondes *fictionnels* et mondes *non fictionnels*, et celui de la dimension et de la structure des mondes de la fiction. *Les aspects pragmatiques*, qui se rapportent à la fiction en tant qu'institution à l'intérieur d'une culture, et enfin *les aspects stylistiques et textuelles* qui unissent les genres et les conventions de la fiction. [PAVEL, Thomas, 1986, op. Cit., 99]. Donc, la fiction, selon Thomas Pavel, est rongée par « *l'inconsistance* »,

« *l'incomplétude* » et « *l'irréalité* » face à la réalité puisque ses frontières ne sont pas aussi stables qu'elles le paraissent.

D'un autre côté, Richard Saint-Gelais juge que « *l'incomplétude* » du récit de fiction peut être nécessairement comblée par les suggestions du lecteur qui se représente dans son imagination des scènes, des images ou des éléments que le texte ne dévoile pas. La réalité, même manquante, du texte peut ainsi être suggérée, mais seulement par la participation potentielle du lecteur qui se livre à « *un silencieux travail de complétion* ». Cette « *illusion référentielle* » accorde au texte de fiction l'opportunité d'accroître son domaine de recherche, en inférant au texte des notions supplémentaires qui s'inscrivent dans la perspective de *la transfictionnalité*.

« *La fiction rend improbable toute certitude sur des lignes de frontières qui sépareraient fiction et non fiction. Elle passe par une référence permanente au réel, ne serait-ce qu'en marquant sa différence ou parfois son étrange ressemblance* », affirme Marie Laure Hurault. [HURAUULT, Marie- Laure, 1999 : 17]

D'un autre point de vue, différencier les entités *fictives* des entités *réelles* ne semble pas trop adéquat dès lors que la réalité et la fiction sont condamnées à cohabiter, c'est pour cela qu'elles doivent être étudiées au même titre. La coexistence de ces deux entités est circonscrite par ce que Richard Saint-Gelais appelle « *le même plan ontologique* », c'est-à-dire « *les mêmes considérations discursives* ».

Margaret Mc Donald a singulièrement montré l'obligation de la coexistence entre le *réfèrent réel* et les *indices fictionnels* dans le même *corps textuel*. À ce propos, elle explique :

*J'incline donc à dire qu'un conteur n'énonce pas des assertions informatives concernant des personnes, des lieux et des événements réels, même lorsque de tels éléments sont mentionnés dans des phrases fictionnelles : je dirai plutôt qu'ils fonctionnent eux aussi comme des éléments purement fictionnels avec lesquels ils sont toujours mélangés dans le récit. [Macdonald Margaret, 1954, trad. 1989]*

Cet écart entre les *entités fictives* et les *entités réelles* peut être soutenu car il s'agit d'établir entre les deux ce que Richard Saint-Gelais appelle à juste titre « *la frontière ontologique* ». Celle-ci autorise, au-delà de *la notion de distanciation*, dont parle Thomas Pavel, de différencier *la réalité* de *la fiction*. Jean-Marie Schaeffer partage le point de vue sur cette question de *distinction entre réalité et fiction*. D'une part, la fiction doit être séparée de la réalité et, d'autre part, aucune œuvre de fiction ne peut se soustraire à celle-ci. C'est pourquoi : « (...) [il] propose de distinguer la question de la fictivité (...) de la question de la référentialité (...) [tout en soutenant l'idée que] même

*la fiction la plus imaginaire comporte de nombreuses prédications qui ont des référents réels* ». [Jean-Marie Schaeffer, 1989 : 84]

Pour d'autres théoriciens, au lieu de subdiviser les « entités réelles » des « entités fictives », il faut, au contraire, les intégrer et non les dissocier, affirmant que ces diverses entités se confondent dans un même empressement qui relève strictement de l'imagination du narrateur. Mais pour d'autres, la fiction devient la contrepartie de la réalité, aussitôt qu'une part de vérité est accordée aux entités fictives, celle de l'auteur dévoilée à travers son discours. Par intermédiaire *ontologique*, la fiction semble, dès lors, comme une manipulation de la réalité, même si l'auteur de fiction est tenu plus ou moins de respecter, *une équivalence symétrique* ou tout au moins une représentation de la réalité vraisemblable aux entités réelles.

Dans cette vision, la réalité et la fiction se projettent dans la même disposition *discursive* où les entités fictives s'enchevêtrent à celles de la réalité pour aboutir à un texte où il est singulièrement ardu de les différencier. Nous pourrions, de ce fait, parler de la fiction comme une opposition de la réalité, puisqu'elles partagent le même cadre de prédilection, même si celui-ci est *inventé* ou *feint*. Nous affirmons, ainsi, que les entités estimées réelles ou fictives sont plus ou moins interactives.

Dans une démarche avisée, Richard Saint-Gelais a évoqué l'obligation d'étudier les relations entre « fiction » et « réalité », en établissant non pas leurs rapports d'ambivalence, mais bien plus, ceux de la fiction et de l'intertexte en essayant d'intégrer les notions de *transfictionnalité* et d'*intertextualité* dans l'écriture de fiction. C'est-à-dire, qu'il va établir les limites du champ de la fiction par rapport aux notions d'intertextualité, de transtextualité et d'hypertextualité.

Comme la frontière entre la réalité et la fiction est très étendue, le texte de fiction ne se limite pas simplement à ses propres indices, mais il englobe quelquefois toutes les autres formes d'écriture avec leurs spécificités, comme le note Saint-Gelais qui rappelle les théories de Jorge Luis Borges et de James Graham Ballard. En effet, pour Richard Saint-Gelais, il y a « (...) possibilité pour le discours fictionnel d'emprunter les traits de n'importe quel genre de discours : correspondance, journal intime, voire critique littéraire... ». À ce sujet, la conclusion de Glowinski sur « la mimesis formelle » montre que la frontière entre la réalité et la fiction n'est pas facile à définir, car toutes les formes d'écriture peuvent s'incorporer et se récupérer dans le même texte, avec *l'interpénétration des genres*. [GLOWINSKI, Michal, 1987 : 497-506].

La réalité ou la non-fictionnalité d'un texte découle en fait de l'éclaircissement donné sur les indices textuels, c'est à dire ce qui est prétendu réel peut être fictif, et



vice versa, de telle sorte que le texte est livré à la seule intentionnalité de ses créateurs. Les limites entre la réalité et la fiction deviennent confuses, dès qu'elles sont délimitées différemment et de manière subjective.

En effet, l'auteur de fiction est partagé entre *le réel* et *le fictif*. La frontière de son texte sera représentée à travers le contour d'un récit intermédiaire entre la réalité et la fiction. Toutes les théories modernes sur la fiction, aussi divergentes qu'elles puissent l'être, s'accordent sur le principe que la fiction relève à la fois de la *référentialité* et de la *fictionnalité*. Même s'il reste à définir les frontières de l'une par rapport à l'autre, il est important de rappeler que réalité et fiction partagent une même frontière qu'il est difficile de délimiter. Cette frontière entre la fiction et la réalité transparaît aussi au niveau du discours de fiction ; c'est ce que Gérard Genette appelle la frontière entre la « *fiction et la diction* ».

Richard Saint-Gelais parle lui de « *présomption de référentialité* » et de « *présomption généralisée de fictionnalité* » [SAINT-GELAIS, Richard, <http://www.fabula.Org>]. Il est donc quasiment impossible de dire où débute et s'arrête la part de réalité dans une œuvre de fiction. Il est question surtout d'une *association discursive* de toutes les entités qui la composent et qui sont présumées être *réelles* ou *fictives*, selon l'orientation intentionnelle du narrateur ou de l'auteur. En effet « *Le discours a longtemps été sous le coup d'une présomption de référentialité : (...) il se rapportait (conformément ou non) au réel. (...) depuis quelques décennies, (...) de la présomption de référentialité on est passé à une présomption généralisée de fictionnalité (...)* » [SAINT-GELAIS, Richard, *ibid.*]

Thomas Pavel note que « *les œuvres de fiction, souvent dépourvues de référents dans l'univers tenu pour réel, peuvent être porteuses de sens au même titre que les énoncés non fictionnels, à condition qu'elles servent de point de départ pour des inférences révélatrices* » [PAVEL, Thomas. *colloque en ligne sur la fiction*, <http://www.fabula.Org>]

La fiction et la réalité établissent entre elles une relation d'interpénétration qui démontre que l'une peut transformer l'autre. « *En d'autres termes, le référent réel peut être assimilé à des entités fictives auxquelles il est identifiable dans le corps de la fiction, comme du reste les indices de fiction peuvent être semblables à la réalité à laquelle ils s'apparentent par les procédés métaphoriques* », selon Richard Saint-Gelais qui rappelle à ce propos, la théorie de Ruth Ronen. Théorie qu'il résume en ces termes : « *(...) l'interaction entre les composantes du récit force à attribuer aux entités supposément réelles des propriétés (relationnelles) qu'elles n'ont pas dans la réalité* » [RONEN, Ruth, 1994, cité in SAINT-GELAIS, Richard, *ibid.*].

Jean-Marie Schaeffer explique à son tour que

*la fiction reste donc liée sur plusieurs points à des exigences de référentialité. Le narrateur d'un roman qui mène son héros dans une forêt de chênes et qui, voulant décrire leur feuillage, décrit en fait un feuillage de hêtres, commet une erreur qui relève de la logique de la référentialité (sauf si des indices nous permettent de construire la figure du narrateur « non fiable »). [Jean Marie Schaeffer, 1989, op. Cit., 84]*

La réalité et la fiction sont des entités équivoques qui partagent un espace ou un cadre, où elles sont singulièrement livrées à l'intentionnalité ou à l'inventivité d'un auteur ou d'un narrateur. Dès lors, le texte de fiction n'est pas une pure invention, il relève d'une fiction qui s'avère être *une manipulation intégrante et habile des indices référentiels et fictionnels* qui quelquefois s'amalgament dans la même conception narrative. C'est ce que formule Richard Saint-Gelais :

*C'est dire que le texte de fiction présente des espaces interprétatifs intensément ambivalents, (...). C'est dire aussi que l'intention de l'auteur constitue moins le socle de la fiction que l'un des facteurs que pourra convoquer (ou non) une stratégie interprétative : c'est celle-ci et non celle-là, qui décidera en dernière instance du statut des énoncés (et des entités auxquelles il réfère). SAINT-GELAIS, Richard, ibid.]*

Pour Arthur Danto « *la différence entre la fiction et la non fiction est aussi subtile que celle qui existe entre la poésie et la prose. Une fiction peut comporter des vérités historiques sans que les deux textes ne se transforment en leurs contraires respectifs* ». [DANTO, Arthur, 1989 : 232]

Richard Saint-Gelais pense qu'on peut

*(...) identifier des zones de non-fictionnalité au sein de la fiction (...) Même si l'idée est difficile à accepter, cette distinction entre les indices fictionnels et non fictionnels, si nette qu'elle puisse paraître, ne peut pas être symétrique. En réalité, la non fictionnalité d'un texte peut être identifiée à partir du corps même de la fiction et non de la réalité. [Richard Saint-Gelais, <http://www.fabula.org>, ibid.]*

En se basant sur les travaux de Paul Ricœur, Ricard Ripoll Vilanueva explique : « *(...) la fiction est le pouvoir de nier le monde, de suspendre la référence en vue d'une recreation* ». [RIPOLL VILLANUEVA, Ricard, <http://www.fabula.org>]

De la réalité feinte, le narrateur peut se déplacer vers la « *réalité vraie* », pense Richard Saint-Gelais, de sorte que le cadre de la fiction ne serait confirmé que par rapport aux intentions de l'auteur et du narrateur d'introduire ou non dans leur texte des notions *fictionnelles* et *non fictionnelles*. Pour Saint-Gelais, la fiction implique deux propriétés : une perspective interne et une perspective externe. La première se limite au texte qui détermine la « *fictivité* » des entités qui le composent : c'est-à-dire « *la métafiction* ». La deuxième se crée en dehors du texte et engage le lecteur qui, à travers

son interprétation, s'implique virtuellement dans la narration : c'est la « *parafictionnalisation* ».

À présent, le principe de fiction demeure disposé à s'étaler et à s'accroître à d'autres textes. Les définitions de la fiction témoignent en tant que principe, d'un désir *d'extension*. La fiction impose le retour d'un mouvement analogique qui ne lui permet pas de quitter le monde, ni le dépasser. La fiction n'engage ni monde, ni contre monde, elle s'impose comme un *espace-temps* fragile à examiner, comme l'ouverture d'un autre monde. La fiction serait une élaboration en cours à partir d'une réalité dont elle feint de se dissocier. La fiction reste, dès lors, confinée dans la transformation du réel.

### I.1.2. Passerelles intrascéniques : de la fiction à la transfiction

*Kundera n'a-t-il donc pas raison d'affirmer que « l'esprit du roman est l'esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse aux œuvres précédentes, chaque œuvre contient toute expérience antérieure du roman. » [KUNDERA. M, 2003 : 30]*

Il y a des distances qui se créent entre les personnages et les regards portés sur eux, c'est-à-dire leurs rêves et leurs illusions, distance entre la réalité et la fiction, distance entre le début et la fin, entre l'origine et l'issue qui dispose le personnage/héros dans le temps et donne forme à son histoire et parcours. Cette distance a un mot qui la définit et la cerne : c'est *la transfiction*. *La transfiction* est une frontière où se jouent à la fois la fin du roman et son (re)commencement, son achèvement et sa continuation, une frontière surtout où se joue l'avenir des personnages romanesques représentés dans des figures incarnées par des personnages/héros aux multiples et diverses aventures.

Dans la notion de transfiction, la création d'un univers ayant ses propres lois est, sur le plan de la transgression de l'ordre du monde et de ses frontières, le critère suprême. Deux théoriciens se sont penchés sur cette notion et pratique de transfiction, la définissant et élaborant son concept dans les entités fictives à travers leur incomplétudes. Richard Saint-Gelais, un chercheur canadien est l'un des premiers pionniers de l'élaboration de cette notion. Le second est un théoricien Français, Francis Berthelot qui en donnera une définition et pratique autres que celles élaborées par Saint-Gelais.

En effet, Berthelot dit :

*En premier lieu, je vais rappeler brièvement ce que j'entends par ce terme : les transfictions sont les ouvrages qui se situent à la frontière entre la littérature générale et les littératures de l'imaginaire. Bien qu'elles constituent une nébuleuse aux contours forcément flous, elles ont en commun le fait de procéder à une double transgression de l'ordre en place. D'une part, une transgression de l'ordre du monde, en jouant sur le rapport réel / imaginaire, donc en introduisant dans le récit des éléments qui dépassent*

*le monde où nous vivons. D'autre part, une transgression des lois du récit, en jouant sur le rapport réalité / fiction, donc en déconstruisant le récit par des stratagèmes qui exacerbent sa nature fictionnelle. [BERTHELOT, Francis, 2005].*

Richard Saint-Gelais à son tour la définit comme suit : par « *transfictionnalité* », *j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel* » [SAINT-GELAIS, Richard, 2011 : 7]. Il rajoute encore, la transfiction est

*caractérisée par la migration des mondes imaginaires au-delà des frontières de l'œuvre, la transfictionnalité est à la fois une modalité de l'intertexte et une pratique spécifique qui met en jeu, et parfois en crise, les catégories majeures à partir desquelles nous pensons les textes, leur production et leur réception. [SAINT-GELAIS, Richard, AUDET, René, 2007]*

La transfictionnalité relève d'une relation de migration de données diégétiques. Cette migration repose, en effet, sur des liens unissant différents textes. Mais ces relations *inter /ou hypertextuelles* adoptent une aptitude dissimulée, dans la mesure où l'espace à travers lequel circulent les personnages et autres éléments diégétiques se donne comme autonome de chacune de ses marques discursives : *la référence conjointe à un même cadre*.

En effet, il y a transfictionnalité quand des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte. Ces éléments fictifs sont le plus fréquemment des personnages et on ne s'étonnera pas de la place importante que de nombreux travaux accordent à cette question, « *soit à travers l'examen de figures privilégiées, soit à travers des réflexions de conduites générales comme celles qu'offrent les travaux de Uri Margolin sur les personnages et leurs versions (1996), Daniel Aranda sur le retour de personnages (1997, 2001, et 2007) et Isabelle Daunais (2007) sur les facteurs qui rendent certains d'entre eux mémorables* ». [SAINT-GELAIS, Richard, 2011 : 20]

La transfictionnalité est l'une des branches qui se manifeste de l'arborescence de la fiction. Transfictionnalité signifie alors la qualité et la fonction de tout ce qui peut *dépasser* ou *transcender* le cadre de la fiction. Richard Saint-Gelais, la définit comme la *multiplication* ou la *prolifération* des textes relevant d'un même cadre fictionnel, c'est-à-dire la construction d'un univers imaginaire complexe à travers un réseau d'œuvres dont l'organisation n'est pas linéaire.

La transfictionnalité est un phénomène qui ne considère pas exclusivement la fiction, mais il s'intéresse beaucoup au *récit* et à *l'intrigue*. Néanmoins elle se maintient sur « *le principe que le monde fictif « déborde » de l'intrigue qui s'y déroule* ». [SAINT-GELAIS, Richard, Op. Cit : 26]. Tout récit, toute trame narrative présument à

travers *le jeu des inférences logiques*, mais de bien d'autres manières aussi, un ensemble éventuellement indéfini *de données fictives* dont quelque unes sont *triviales*.

*Cette profusion le signale : c'est, comme on s'en doute bien, du côté du dénouement qu'opéreront la plupart des entreprises transfictionnelles, ce qui suggère que la frontière du récit n'est pas loin de se confondre, pour nous, avec sa fin, comme si une intrigue n'était pas béante à ses deux extrémités, et de toutes parts entre les deux ; comme si le désir d'en apprendre davantage sur les personnages revenait, inévitablement, à savoir ce qui leur arrive ensuite. La transfictionnalité a bien évidemment partie liée avec ce désir narratif, avec cette soif apparemment inextinguible de récit. [SAINT-GELAIS, Richard, Ibid. 27]*

Avant d'être nommée « transfiction » par Richard Saint-Gelais, deux auteurs Stéphane Benassi et Anne Besson ont défini « *cette pulsion de récit qui peut trouver à s'assouvir et à renaître sans cesse, sous deux formes générales, l'une qui opère par approfondissement et étirement d'une intrigue unique « cycle » dans la terminologie de Besson, « feuilleton » dans celle de Benassi, l'autre, nommée « série » » par les deux chercheurs, qui proposent « « la déclinaison » (quasi infinie) d'un prototype de départ » [BENASSI, Stéphane, 2000 : 49, Cité in SAINT-GELAIS, Richard, 2011 : 27], et pour Anne Besson, « *chaque épisode présentant alors une intrigue complète et sans lien chronologique réel avec les autres* ». (BESSON, Anne, 2004 : 22, cité in SAINT-GELAIS, Richard, 2011 : 27].*

Gérard Genette fournit d'autres différenciations, par rapport au terme « *transfiction* », que celles données par Stéphane Benassi ou Anne Besson, par le biais des termes « *suites* » et « *continuations* », il explique :

*Les premières procurant à un récit laissé inachevé l'issue qui lui fait défaut, les secondes franchissant la clôture narrative en relançant une action qui se donnait comme aboutie. Cette distinction n'est pas que formelle, car elle engage le statut du récit ultérieur : ce n'est pas exactement la même chose que de s'offrir sous les traits de la suppléance et sous ceux de l'effraction. La seconde manœuvre apparaît comme particulièrement agressive ; l'effet de transgression d'une frontière (ici narrative) est d'autant plus net. Mais la suite, qui n'assure une continuité narrative qu'au prix d'une altérité auctorielle (c'est un autre écrivain qui termine, d'une prothèse, ce qu'un premier n'a pas mené à terme), pourra sembler frelatée. [GENETTE, Gérard, 1982 : 222-225, cité in SAINT-GELAIS, Richard, 2011 : 27]*

La pratique de la transfictionnalité est apparue dès l'antiquité, traversant les siècles et les époques, ainsi que les frontières entre littératures ou genres littéraires, vu que des mêmes éléments fictifs peuvent migrer d'un texte à un autre ou d'un genre à un autre. C'est, d'ailleurs, l'exemple de *l'Iliade* et *l'Odyssée*, qui illustre que certains personnages mythiques, lieux, événements, ou autres éléments fictifs appartenant à ces deux épopées, ont voyagé à travers le temps et l'espace, et entre les différents genres littéraires. Prenons comme exemple *la guerre de Troie*, l'un des plus anciens

récits qui nous soient parvenus de *l'Illiade* et *l'Odyssée*. L'apparition de cette dernière dans ces deux épopées, a migré et a continué à paraître dans d'autres récits, comme *La Prise de Troie* de Tryphiodore au IV<sup>e</sup> siècle, *Histoire de la destruction de Troie* de Darès de Phrygie au VI<sup>e</sup> siècle et plus récemment une pièce de théâtre de Jean Giraudoux publié en 1935, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*.

C'est ce qui nous fait découvrir que la fiction se prolonge au-delà des limites de l'œuvre littéraire, traversant les époques et les frontières entre les différentes littératures et des genres littéraires distincts, parce que les lecteurs n'abordent plus les textes isolément mais en fonction d'autres textes, et souvent en fonction d'un parcours à travers les textes et les œuvres, ce qui leur permet d'aboutir à *des récits transfictionnels*, c'est-à-dire des récits qui se greffent à des fictions antérieures. La transfictionnalité nous dévoile, dès lors, sur notre conception générale de la littérature et de la fiction que sa fonction de *révélateur esthétique*, n'est plus seulement diégétique.

*La transfictionnalité, elle, suppose la mise en relation de deux ou de plusieurs textes sur la base d'une communauté fictionnelle : constituent un ensemble transfictionnel, non pas les textes qui mentionnent un personnage comme Sherlock Holmes (par exemple celui que je suis en train d'écrire), mais bien les textes où Holmes figure et agit comme personnage. La transfictionnalité, malgré la fréquence du phénomène en littérature, semble avoir retenu davantage l'attention des théories de la fiction, d'inspiration philosophique ou logique, que des études littéraires. [SAINT-GELAIS, Richard, 2000 : 9]*

Puisque l'incomplétude de la fiction a des conséquences désavantageuses, Karlheinz Stierle a bien (*d*)'énoncé les effets de cette incomplétude. Pour lui, les textes de fiction ne nous informent pas sur les personnages, sur leurs pensées, sur leurs actions ou sur les milieux où ils vivent :

*Indépendamment de tous les rapports singuliers qui s'y marquent à la réalité, la caractéristique essentielle d'un texte de fiction est d'être une assertion non vérifiable. [...] Par principe, la fiction ne se laisse pas corriger par une connaissance plus exacte des faits auxquels elle se rapporte. Alors que tout texte référentiel se laisse corriger par la réalité, le texte de fiction n'est tel que s'il met en jeu un écart (qui n'est pas à corriger mais seulement à interpréter ou à critiquer) par rapport au donné [STEIRLE, Karlheinz, 1979 : 299-320].*

De plus, la « nature » de la fiction « *interdirait d'alléguer des documents ou des données externes pour compléter, vérifier, démentir ou réinterpréter un texte de fiction* » [SAINT-GELAIS, Richard, 2000 : Op. Cit] ; pourtant, les pratiques transfictionnelles paraissent évidemment ôter cette interdiction, ceci est faisable, du moment que beaucoup d'écrivains l'ont fait, non seulement joindre au texte original des données fictives compatibles avec lui, mais aussi d'introduire des données singulières, voire

"allergènes", et même de "corriger" le premier texte, soit par réinterprétation des faits, soit carrément par modification de ces derniers. [SAINT-GELAIS, Richard, Ibid.]

*L'incomplétude de la fiction relève d'un facteur textuel : le fait qu'aucun texte, aussi étendu soit-il, ne parvienne à "couvrir" la fiction qu'il met en place. La réflexion sur les « mondes fictifs » a admis que la clôture de la fiction ne s'associe pas avec celle du texte, « ceci dit, la porosité de la fiction face aux inférences de toutes sortes (rétablissement de chaînes causales, injection de savoirs encyclopédiques, etc.) ne dispose pas de la notion de clôture ». [SAINT-GELAIS, Richard, 2000 : Ibid.]*

De plus, « Les fictions ne communiquent pas entre elles, sinon à travers l'encyclopédie de base du lecteur ; or la nature même de l'encyclopédie implique que les "passerelles" sont limitées à des connaissances générales et excluent de fait toute liaison particulière, opérant sur des individus (au sens logique du terme) ». [SAINT-GELAIS, Richard, 2000 : Ibid.]

Les pratiques transfictionnelles vont confirmer et bousculer tout cela, suscitant des paradoxes au sein des théories de la fiction :

*Les questionnements spécifiques qu'une œuvre se développant sur plusieurs textes discontinus est susceptible de poser et d'opposer aux évidences acquises de lecture. En s'attaquant aux procédés normalement garants de l'unité de l'univers fictionnel cyclique et de sa reconnaissance par le lecteur au-delà de la discontinuité matérielle, ces textes semblent chercher à savoir jusqu'où une fiction cyclique peut se faire lacunaire, afficher sa discontinuité et sa fictionnalité, tout en restant cycle, c'est-à-dire en préservant non seulement le repérage de son univers fictionnel comme unique et récurrent, mais encore l'ambition totalisante que supporte une telle construction. [SAINT-GELAIS, Richard, 2000 : Ibid.]*

Donc, la transfictionnalité, cette *Machine à voyager* à travers l'intertexte,

*permet aux lecteurs qui aimeraient savoir ce qui arrive après la fin du récit, de satisfaire leur curiosité. Il s'agit d'une pratique courante en paralittérature (ou les séries, cycles et sagas de toutes sortes abondent)...La transfictionnalité, pour sa part, part du principe de l'identité des instances fictives à travers des œuvres autonomes, ce qui ne l'empêche pas...de rendre cette identité quelque peu problématique à l'occasion. [SAINT-GELAIS, Richard, 2000. Op. Cit., 13]*

La littérature postmoderne affecte dorénavant le cycle, forme refuge de la totalisation, qui ne se conditionne plus sur l'intertexte, mais sur la transfictionnalité, avec l'introspection des problématiques qu'entraîne un développement *polytextuel*.

*Ainsi, la question de savoir jusqu'où on peut exhiber la fabrication du personnage, l'interrogation sur ce qui le fait être, prend une autre dimension dans la convergence entre ductilité des identités et tensions de la fiction cyclique continue/ discontinue, c'est-à-dire quand elle s'applique désormais à l'ontologie troublante du personnage transfictionnel. [SAINT-GELAIS, Richard, 2000 : Ibid.]*

Ce foisonnement, dépouillé toutefois de tout *systématisme*, dans le tissage de la continuité entre textes discontinus, définit pareillement l'ensemble constitué par les

romans de Lemsine, mais ici le principal *ciment transfictionnel* provient d'un geste *auctorial fort*, d'une volonté d'unification affichée. « *Une réincarnation dans un corps littéraire fraternel, la possibilité d'un nouveau voyage dans un nouveau livre, (soit une définition possible de la transfictionnalité), ou encore désignant la cohérence qui résiste à toute discontinuité dans « L'unité de sang » des « romances »* » [SELF, Will, 1998 : 37, cité in SAINT-GELAIS, Richard, AUDET, René, 2007 : 179- 198] :

*En dépit de la grande diversité des sujets abordés, et même si les personnages et les décors changent considérablement [...], des liens de sang existent entre tous les ouvrages du genre [...]. Quelque chose d'unificateur finit toujours par apparaître à un niveau de lecture ou à un autre. [SELF, Will, Ibid.]*

La transfictionnalité est l'un de ces terrains où l'on a tout intérêt à mélanger des champs fréquemment dissociés, c'est-à-dire essayer de voir la notion de transfictionnalité en rapport à une notion voisine, *l'hypertextualité* comme la détermine Gérard Genette dans *Palimpsestes (1982)*. La proximité des deux notions s'examine surtout sous l'angle de ce qui désignera leurs extensions respectives présentant leur intersection. Ainsi, *les suites* et *les continuations* dont nous avons parlées précédemment représentent à la fois *des hypertextes* et *des transfictions*.

En effet, étudier « *transfictionnellement* » un ensemble de textes, c'est poser à leur rencontre une suite de questions assez différentes de celles que désigne leur observation sous l'égide de *l'intertextualité* ou de *l'hypertextualité*. « *Mais il ne s'agit pas davantage d'établir, comme le fait Ricardou, une opposition dichotomique entre des relations intertextuelles, tacitement valorisées, et des relations extratextuelles entachées de référentialité* » [SAINT- GELAIS, Richard, 2011 : 7-17]. Car une fiction peut autant s'unir à d'autres fictions ; et ces liens sont loin d'être absolument propices à une *hypostase* des entités fictives et à *une illusion* de réalité.

Dès lors, nous pouvons soutenir que l'intertextualité conçoit par *prélèvement et montage discursif* ; la transfictionnalité, quant à elle, consiste à parcourir de nouveau *un espace diégétique* disposé dans une œuvre antérieure, que ce soit pour l'élargir ou pour projeter sur lui un éclairage différent. Elle crée à partir des mondes fictifs, des territoires plus étendus que ce que chaque œuvre en dévoile, des territoires par l'intermédiaire desquels des personnages pourraient probablement circuler sans entrave.

*Le lecteur d'œuvres transfictionnelles est donc amené, dans les faits, à rompre avec le principe structuraliste de la « clôture du texte », qui affirme que ce qu'on peut dire d'une œuvre est circonscrit par cette œuvre, que les silences d'un texte littéraire font partie de son projet esthétique et devraient donc être acceptés comme tels. Au contraire, la transfictionnalité investit les zones d'ombre des récits et, du coup, prétend multiplier les*



*révélations à la différence de l'intertextualité, qui ne produit nul effet de ce genre.*  
[SAINT-GELAIS, Richard, 2007]

C'est vers la fin des années 1960, que Julia Kristeva met de l'avant une théorie qui fournit un autre type de relation entre plusieurs textes : *l'intertextualité*. Cette théorie est, d'une certaine manière, précurseur de la transfictionnalité. L'intertextualité est inspirée des travaux des formalistes russes et de la notion de dialogisme de Bakhtine, reprise et traduite par Julia Kristeva. Cette dernière définit l'intertextualité comme un *système dynamique*, un *collage* ou plutôt une *mosaïque* de textes : « *Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* ». [KRISTEVA citée dans PIEGAY-GROS, Nathalie, 1996 : 28].

En effet, nous percevons de nombreux genres d'intertextes dans la conception théorique de l'intertextualité de Kristeva : la citation, le collage, le plagiat, l'allusion, mais aussi la parodie, le pastiche, etc. Ainsi, toutes traces d'un texte dans un autre texte, sous quelque forme qu'elles soient, même sous la forme de la réécriture et de la réminiscence, relèvent de l'intertextualité.

Gérard Genette, quant à lui, *effleure* le phénomène de la transfictionnalité en s'intéressant aux relations qui existent entre les textes dont les frontières sont traversées par les personnages, mais il n'explique jamais qu'il s'agit d'entités fictives. Autrement dit, il identifie le phénomène de la transfictionnalité, sans le nommer : « *On donne la continuation de l'ouvrage d'un autre et la suite du sien* » [GENETTE, Gérard, 1982 : 222].

Mais, c'est en 2001 que Richard Saint-Gelais présente, dans un texte intitulé *La fiction à travers l'intertexte*, lors d'un colloque sur *les frontières de la fiction*, un concept théorique qu'il nomme *la transfictionnalité*. Il s'agit d'une nouvelle réflexion qui entend donner une forme théorique autonome aux travaux sur la récurrence des personnages par rapport aux discours intertextuels. Contrairement à la récurrence des personnages, la transfictionnalité n'est pas une liste de personnages ni un inventaire de l'œuvre d'un auteur.

Ce n'est pas non plus les références d'une œuvre qui seraient comprises dans une autre par pures et simples imitations. Cette théorie novice met l'accent sur *l'entité des instances fictives* qui touchent dans plus d'un texte, ce qui donne l'impression qu'elles ont une existence indépendante du texte. Richard Saint-Gelais a essayé de définir cette sensation bizarre, celle des êtres de papier qui ont une vie autonome et qui voyagent à travers l'intertexte. Ainsi, la transfictionnalité,

*doit être distinguée de l'intertextualité, dont elle constitue un cas particulier opérant selon des mécanismes et une économie propres. L'intertextualité repose sur des relations de texte à texte, que ce soit par citation, allusion, parodie ou pastiche. La transfictionnalité, elle, suppose la mise en relation de deux ou de plusieurs textes sur la base d'une communauté fictionnelle [...]. [Elle] repose sur le postulat d'une identité fictive qui transcenderait les limites d'un texte [...]. [SAINT-GELAIS, Richard, cité in AUDET, René et GREFEN, Alexandre (dir.), 2001 : 45]*

Les concepts qui conçoivent la théorie de la transfictionnalité et la façon de procéder pour en rendre compte dans les textes sont inspirés des théories sur les personnages récurrents, l'intertextualité et l'hypertextualité. Nous verrons que *les contours* de la théorie de la transfictionnalité sont encore mouvants et ainsi ardu à cerner car de nombreux concepts la créent : l'auteur, la clôture du texte, l'identité fictive et le lecteur.

Richard Saint-Gelais, s'est posé autant de question concernant la transfiction et ses rapports avec la fiction, le récit, l'auteur, les personnages... *Quelles sont les modalités, les conditions de possibilité et les conséquences de l'essaimage d'une fiction au-delà des frontières du texte ? Quels sont ses rapports avec le statut et l'autorité de l'auteur ? Comment s'articulent récit et fiction dans une relation transfictionnelle ? Est-il légitime de parler d'identité, s'agissant d'instances (personnages, lieux, événements...) figurant dans des œuvres distinctes, parfois même contradictoires ?*

Le regard transfictionnel permet justement et surtout de se questionner sur les retentissements de ces contacts et de ces déplacements diégétiques. Autrement dit, *la transfictionnalité est-elle, pour parler comme les mathématiciens, une relation transitive ? Jusqu'où les réseaux, parfois tentaculaires, que les fictions tressent les unes avec les autres, s'étendent-ils ?* [SAINT- GELAIS, Richard, 2011, op. Cit., 13]

On perçoit davantage la particularité de l'approche transfictionnelle, même si certains se demanderont toutefois si celle-ci ne fait pas *l'économie du texte au profit de relations diégétiques indifférentes à leur matérialisation discursive*. Au sens de « textures » de Doležel, ceci n'est pas le cas, et c'est bien souvent à une idée sublimité que se décident bien des relations transfictionnelles. Car,

*La transfictionnalité est l'un des lieux où il est possible d'articuler les concepts généraux à des dispositifs précis, aux orientations variées ; des dispositifs qui, plutôt que d'illustrer le fonctionnement « régulier » de la fiction (un texte/ une diègèse), la font vaciller à coups de débordements, de courts circuits, de conflits entre variantes – et ont donc quelque chance de relancer l'investigation théorique plutôt que de lui offrir un simple répertoire d'exemples. Qu'en est-il de l'identité de personnages dont les attributs ne sont pas les mêmes d'un texte à l'autre ? De l'incomplétude d'une fiction à laquelle un récit ultérieur ajoute des précisions et des révélations ? De l'autorité d'un texte, lorsque d'autres versions contestent sa véracité ? [SAINT- GELAIS, Richard, 2011, Ibid. 16]*

La transfiction opère sur un récit antérieur, plus précisément sur sa diégèse ; « elle affecte le cadre fictionnel en traversant l'impalpable espace intercalaire qui sépare les textes ; elle soulève des problèmes de légitimité que les lecteurs ne peuvent arbitrer en fonction du seul contenu des textes, mais en tenant compte aussi de l'identité et de l'autorité respectives de leurs auteurs » [SAINT-GELAIS, Richard, 2011, *ibid.* 17]. L'étude de la transfictionnalité revendique souvent et simultanément des études textuelles, narratives, pragmatiques, esthétiques et institutionnelles, qu'il ne faut pas aborder séparément, mais conjointement.

La transfictionnalité suppose par définition *une traversée*, et de ce fait à la fois une désunion et un contact,

*le second venant suturer, mais jamais parfaitement, ce que la première a séparé. C'est dire le paradoxe qui, inévitablement, loge au cœur de la transfictionnalité. Qu'on parle de « retour de personnages », d'« univers partagés », ou d'« identité à travers les mondes possibles », c'est chaque fois l'idée de ligature, de rassemblement, voire de totalité supratextuelle qui s'impose à l'esprit. Mais ces liens ne sont pensables ou, plus exactement, n'ont un caractère transfictionnel que s'ils composent avec une segmentation, une brisure. [SAINT-GELAIS, Richard, 2011, *ibid.* 24].*

*Mais que faut-il traverser au juste ? Les frontières du livre ? Celles de l'œuvre d'un auteur ? Et comment, pour filer la métaphore, s'assurer que les éléments fictifs sont arrivés indemnes à bon port ? [SAINT-GELAIS, Richard, *Ibid.*].* Il paraît que la transfictionnalité ne puisse s'étaler qu'à la mesure de plus d'un texte. Certainement, ses portées sont d'autant plus surprenantes que les personnages s'« affranchissent » et réapparaissent en un autre lieu, comme s'ils menaient une destinée intercalaire, immatérielle et énigmatique.

Ces réflexions sur les frontières du livre ou l'œuvre d'un auteur mènent instantanément aux questions de l'identité et de l'auteur. Les rares exemples de transfictionnalité « *monoauctorielle* » ou « *autographe* » mentionnés par Richard Saint-Gelais ont éventuellement surpris ceux qui auraient espéré que la notion ne s'applique qu'à la reprise d'une fiction par un nouvel auteur.

C'est le cas de René Audet qui affirme :

*[...] on pourrait dire que la transfictionnalité commence là où s'arrête le règne de l'auteur, où se termine l'autorité de l'auteur. Le fait qu'un même écrivain reprenne sa propre matière, qu'il poursuive l'exploration d'un univers dont il est le créateur [...] ne relève pas de la transfiction. [...] Et cette autorité joue, peu importe la forme que cet auteur emprunte, me signale que telle n'est plus sa position sur la question. Marie-Laure Ryan pose elle aussi que les auteurs doivent être distincts, condition qui lui « semble nécessaire à l'exclusion de la transfictionnalité les suites dues au même auteur, les feuilletons, les cycles de nouvelles, et même les retours de personnages à la Balzac ». [AUDET, René cité in SAINT-GELAIS, Richard : 2000]*

Le raisonnement de Audet est équivoque, puisqu'il repose à la fois sur le critère de *l'homogénéité discernée* et sur celui de *l'autorité discursive* de l'auteur original. Mais pour qu'il y ait transfictionnalité, il nécessiterait d'avoir, d'un côté, un effet d'hétérogénéité et, d'un autre côté, *production d'énoncés « apocryphes », que le lecteur ne sera pas enclin à considérer comme constitutifs de l'univers fictif en question.* [SAINT-GELAIS, Richard, 2011 : op. Cit.].

La notion d'*autorité discursive* est elle aussi d'un usage assez délicat.

*S'agissant de fiction, on peut l'interpréter en termes pragmatiques, comme le pouvoir de produire des énoncés constitutifs vis-à-vis d'un monde possible, et non des fictionnalisations à propos d'une fiction préexistante. (pour reprendre la terminologie de John Woods) ; on établit ainsi un partage strict entre les pratiques autographes, qui font autorité, et les entreprises allographes, auxquelles on pourra reconnaître divers mérites, y compris esthétiques, mais qui ne seront jamais acceptées comme des contributions à la « véritable » histoire. [WOODS, John, 1974 : 44- 47. Cité in SAINT-GELAIS, Richard, 2011 : 29]*

Car admettre le principe de *l'autorité discursive de l'auteur* reviendrait à accepter que nous aurions alors affaire à des « *mondes possibles impossibles* » selon Umberto Eco, [ECO, Umberto, 1992 : 226-230, cité in SAINT-GELAIS, Richard, 2011 : 30]. Richard Saint-Gelais, rejetant l'idée de Eco, lui suggère que « *des facteurs internes peuvent faire vaciller, [je dis bien] vaciller et non abolir, l'autorité discursive de l'auteur, et du coup susciter des ensembles aussi problématiques, mais d'une autre façon, que les suites ou continuations allographes* ». [SAINT-GELAIS, Richard, 2011, ibid.]

Pour Saint-Gelais, la transfictionnalité peut être la conséquence d'œuvre *autographe*, c'est-à-dire une œuvre écrite par un seul auteur ; elle peut être aussi *allographe*, c'est-à-dire écrite par plusieurs auteurs. « *Elle peut donc prendre la forme d'une suite ou d'une continuation au sens genettien. Toutefois, selon Saint-Gelais, l'intention de l'auteur est secondaire, elle n'est qu'un outil d'interprétation pour le lecteur.* [SAINT-GELAIS, Richard et AUDET, René et (dir.), 2007 : 15]. René Audet radicalise ce point de vue, stipulant que « *la transfictionnalité commence donc où se termine l'autorité de l'auteur* » [AUDET, René, 2009].

De ce fait, les transfictions doivent être des œuvres *allographes* et leur interprétation résultera du lecteur. Daniel Aranda, étant en accord avec la vision d'Audet, explique que les théories de la transfictionnalité et de la récurrence des personnages se complètent. Dès lors, il considère que les transfictions *autographes* sont plus étudiées, mais que les transfictions *allographes*, moins étudiées, seraient plus captivantes, car elles sont plus complexes. Pour lui, *les enjeux* et *l'intérêt* de la transfictionnalité se trouveraient plus dans les œuvres écrites par des auteurs

différents [ARANDA, Daniel, 2007 : 254. Cité in SAINT-GELAIS, Richard et AUDET, René et (dir.), 2007 : 251-273].

*Je propose en conséquence une conception large de la transfictionnalité, valant aussi bien pour les ensembles produits sous la gouverne d'un seul auteur que pour ceux où interviennent d'autres écrivains, parfois à l'insu de l'auteur original ou même contre son gré. Il ne s'agit pas pour autant, je le souligne, de neutraliser la différence entre ces divers cas de figure en tenant l'identité de l'auteur pour indifférente. Bien au contraire : les suites et prolongements en tous genres ne seront manifestement pas reçus de la même manière selon qu'ils sont de la main de l'auteur ou non. Il faut donc reconnaître que l'« auteur » fonctionne, ici comme ailleurs, comme un instrument interprétatif, généralement décisif lorsqu'on tente d'authentifier les énoncés transfictionnels, mais opérant, on le sait, à l'intérieur d'un régime historiquement et culturellement situé. [SAINT-GELAIS, Richard, 2011, Op. Cit., 30].*

La transfictionnalité réside dans la traversée des entités fictives d'un texte à l'autre. Mais, à notre avis, elle existe avec ou sans la participation du lecteur, car la transfictionnalité est le résultat d'une volonté auctoriale, qu'il s'agisse d'une œuvre d'un même auteur ou de plusieurs auteurs. C'est toujours l'auteur qui décide de reprendre certains éléments de fictions antérieures. En outre, la transfictionnalité nous apparaît plus intéressante si elle est le résultat d'un seul auteur, d'un imaginaire unique, comme c'est le cas chez Aicha Lemsine

La figure de l'auteur n'aide pas qu'à circonscrire les contours d'une zone transfictionnelle autorisée. Elle agit comme un fondement évaluatif, un principe assez puissant car elle subsiste sous un régime de lecture élevant l'écrivain au rang de « créateur », et implicitement en propriétaire, de « ses personnages ». D'un autre point de vue, on sait toutefois que la fiction ne s'organise ou ne se perçoit pas toujours selon ce régime. Le texte médiéval, comme exemple illustratif, se passe de l'auteur, c'est-à-dire qu'il présente une transfictionnalité sans origine auctorielle fixe,

*Mais les choses sont moins simples puisque coexistent, plus ou moins pacifiquement, un régime auctorial (où la signature de l'écrivain détermine l'authenticité reconnue aux intrigues dérivées, quand ce n'est pas, on l'a vu, leur recevabilité) et un régime non auctorial, prépondérant en culture médiatique, et caractérisé par une émancipation transfictionnelle du personnage. [SAINT-GELAIS, Richard, 2011, Ibid.]*

La transfiction relève de trois « opérations transfictionnelles » fondamentales qui se résument en l'expansion, la version et le croisement. L'expansion se consacre au prolongement d'un récit, en poursuivant l'histoire au-delà de son terme :

*Ce que désigne l'anglais « sequel » ou en relatant ce qui précède son amorce « prequel », ce qui arrive simultanément (expansion parallèle) ou lors des ellipses de ce récit (interpolation). La variété de ces formules et surtout leur importance quantitative font de l'expansion l'opération transfictionnelle majeure, celle à laquelle on pourrait être tenté (à tort) de réduire l'ensemble du domaine. Cette prévalence de l'expansion*

*confirme ce que nous présentons par ailleurs, à savoir que la fiction relève massivement du récit, du narratif. [SAINT- GELAIS, Richard, 2011 : 71]*

*L'expansion*, malgré la diversité des formes qu'elle peut prendre, ne couvre pas à elle seule *l'éventail des relations transfictionnelles*. Une transfiction peut cohabiter avec la fiction initiale en lui apportant nombreuses jonctions, mais aussi, dans d'autres cas, se substituer à elle, ou du moins aspirer à le faire, se donnant dès lors comme une nouvelle version, tout comme elle peut l'introduire dans un réseau de plus grande ampleur par croisement. Donc, il y a *version* quand l'un de ses trois phénomènes se produit :

*Lorsqu'un récit « retraverse » sous un nouvel angle une histoire déjà racontée généralement par l'adoption de la perspective d'un autre personnage, lorsqu'il soumet cette histoire (ou certaines épisodes) à une interprétation divergeant plus ou moins de celle qui se dégageait du récit initial, et enfin lorsqu'un récit modifie sensiblement le cours de l'histoire... » [SAINT-GELAIS, Richard, Ibid. 139-140]*

Si la plus grande majorité des transfictions se réalise par expansion ou révision d'une diégèse préexistante, d'autres par contre proposent la spécificité de se lier à deux ou plusieurs fictions que le lecteur considère comme autonomes et qui se voient mélangées dans un texte : cela relève du domaine des *croisements* et/ou *annexions*.

Rien n'interdit de permettre une portée transfictionnelle à ces transformations ; les études de l'adaptation de ces trois éléments cités, à savoir, l'expansion, la version et le croisement trouveraient là un ensemble de questions fructueuses. Il faut pourtant garder à l'esprit le statut quelque peu singulier de ces opérations transfictionnelles que peu de lecteurs ou de spectateurs saisiront comme des développements diégétiques de l'original.

*Cela tient vraisemblablement à l'emprise que le modèle de l'équivalence exerce sur notre perception de l'adaptation : même lorsqu'elles sont reconnues comme telles, les modifications seront davantage vues comme des déviations (heureuses ou malheureuses) à ce principe que comme une contribution à la fiction originale : le point de vue comparatiste, ici, semble faire obstacle à une appréciation « syntagmatique » du rapport entre les versions. [SAINT- GELAIS, Richard, Ibid.]*

Ces transfictions transformées deviennent différentes de celles qui proposent *des expansions* et *des versions*,

*en ce qu'elles se rattachent non pas à une diégèse préexistante, mais à deux ou plusieurs diégèses jusque-là indépendantes, créant une sorte de « carrefour littéraire ». Allant plus loin que l'hypertextualité, les transfictions et le phénomène de la transfictionnalité permettent à des protagonistes existants d'élargir leur univers fictionnel et de s'étendre davantage dans l'imaginaire. [SAINT-GELAIS, Richard, Ibid. 187]*

Certes, on n'oublie pas que la conformité n'est qu'un espace auquel coïncident, dans les faits, nombre de modifications *mineures* ou *majeures* comme *les ajouts* ou *les*

*suppressions d'épisodes, réaménagements chronologiques, fusion de personnages*, sans compter les infinies dégradations résultant du passage à un autre média, comme l'incarnation des personnages par des comédiens, le passage des descriptions à des décors ou l'élimination, au cinéma, de la focalisation telle qu'elle opère dans le discours narratif.

Pour Saint-Gelais, « *si la transfictionnalité est indissociable de l'idée de traversée, c'est que la fiction elle-même ne semble pouvoir être pensée sans que l'on fasse référence à ses limites. Réfléchir sur la fiction, c'est tôt ou tard rencontrer sur son chemin le problème de sa délimitation* » [SAINT-GELAIS, Richard, 2011, *ibid.* 39]. Dès lors, une étude des théories de la fiction permet de reconnaître plusieurs frontières qui ne se situent pas sur le même ordre. Citer et faire la différenciation des frontières distinctes de la fiction, nous permettra d'essayer d'expliquer le concept de transfictionnalité, en se basant sur ces théories du récit. Saint-Gelais en distingue trois : la frontière ontologique, la frontière pragmatique et enfin la frontière textuelle.

La frontière ontologique permet d'établir une distinction entre le statut des entités fictives par rapport aux entités réelles. [SAINT-GELAIS, Richard, 2011, *ibid.* 40]. La frontière pragmatique, quant à elle, « *ne concerne pas les entités fictives, mais plutôt les énoncés et, à travers eux, les actes de langages dont ils procèdent* » [SAINT-GELAIS, Richard, 2011, *ibid.* 47]. Et enfin, la frontière textuelle, « *aussi problématique que les deux précédentes... ne concerne pas la distinction entre réalité et fiction, mais plutôt, celle entre les zones déterminées et indéterminées* » [SAINT-GELAIS, Richard, 2011, *ibid.* 49].

C'est en fait, l'idée que la stabilité des ontologies des mondes et des identités fictionnelles constituerait la principale thématique de ces ensembles reflétant leurs problématiques constitutionnelles : qu'est-ce que passer d'un roman à un autre, et d'un univers à un autre ? Qu'advient-il dans ce processus des *identités*, celles des héros/personnages, des narrateurs et des auteurs ? En effet, l'un des éléments fictifs, qui font l'objet de la transfictionnalité, qui nous interpelle et nous intéresse, c'est le personnage romanesque et sa récurrence. Nous savons d'ores et déjà que cette étude transfictionnelle du personnage romanesque, nous soumettra à de nombreuses difficultés.

Richard Saint-Gelais a bien exposé à quelles difficultés nous confronteraient les pratiques transfictionnelles, à savoir :

*le problème [...] des critères permettant de déterminer un degré suffisant de ressemblance pour distinguer les contreparties recevables des cas de simple « homonymie », ou encore la façon dont le principe transfictionnel de l'identité des*

*instances fictives à travers des œuvres autonomes pouvait se voir contaminé par une part d'altérité qui n'échappe jamais tout à fait au lecteur, qui ne suffit généralement pas à parler d'un personnage distinct (ce qui restaurerait l'identité de chacun) mais travaille l'identité de l'intérieur. [SAINT-GELAIS, Richard, 2002 : 53 et 65].*

Cependant, le prolongement des *entités fictives transfictionnelles*, comme les continuités onomastiques, déictiques et chronologiques, se trouve précisément questionnée. Mais la transfictionnalité s'adonnant à un jeu sur les particularités de la fiction, explore *les possibles du personnage récurrent*, « et d'abord ceux qu'autorise le rapport nom propre-propriétés, ou encore l'espace entre retour « congruent » ou « hétérogène », selon la typologie de Daniel Aranda [ARANDA, Daniel, 1997 : 107].

Les jeux de Lemsine sur ses personnages récurrents permettent d'affiner notre repérage des limites de *la discontinuité* dont il est possible d'affecter les entités transfictionnelles par des procédés : retour de descriptions identifiantes, en imposant soit une *cohérence métafictionnelle*, soit un certain degré de continuité, c'est-à-dire les « retours hétérogènes » parfaitement identifiables par des descriptions récurrentes. En effet,

*Ces procédés consistent à allonger les intrigues en proposant une suite à un récit considéré clos, en suggérant un prolongement à une œuvre considérée inachevée ou en ajoutant un récit en amont de l'intrigue principale. Les prolongations et les prolongements permettent aux auteurs d'élargir les univers diégétiques qu'ils ont eux-mêmes créés, ou celui d'un autre auteur, et de placer une nouvelle intrigue dans un monde déjà conceptualisé, et entre les mains de personnages déjà imaginés. Souvent considérés plus légitimes, les prequels, suites ou continuations autographes laissent les créateurs imaginer la vie de leurs personnages avant ou après leurs premières aventures racontées, donnant la possibilité aux lecteurs de suivre leur cheminement fictionnel [GENETTE, Gérard, 1982 : 182-222, SAINT-GELAIS, Richard, 2011 : 27].*

Des transfictions, c'est-à-dire des œuvres qui ne reprennent pas seulement des textes antérieurs, mais qui reprennent des personnages et des univers diégétiques [SAINT-GELAIS, Richard, 2011 : 16-17], il en existe plusieurs types qui, à leur manière, amplifient des mondes fictionnels connus et rajoutent, « en quelque sorte, d'autres exploits au « curriculum vitae » de personnages célèbres en recyclant des éléments de leur fiction » [DUROCHER, Maryse, 2014 : 51]. Les transfictions rassemblent aussi des œuvres où s'accomplissent des annexions ou des croisements entre fictions variées où de nombreux personnages ou éléments de fictions diversifiées sont récupérés et assemblés.

*Par l'intertextualité, l'hypertextualité et la transfictionnalité, une floraison de personnages de mythes anciens est revivifiée, et plusieurs héros contemporains sont édifiés en mythes et en référents culturels autonomes. En effet, plusieurs héros et vilains modernes ont réussi à s'émanciper de leur œuvre d'origine ainsi que de leur créateur et à obtenir une reconnaissance à l'extérieur de ceux-ci grâce à la société, qui leur a accordé un statut quasi réel. Maintenant des héros populaires, ces personnages possèdent une*



*autre existence dans le monde culturel, différente de celle décrite dans leur œuvre.  
[DUROCHER, Maryse, Ibid. 60]*

Ces personnages ont réussi à fuir de la description et du contexte livresque d'origine et ils vivent dorénavant, selon Saint-Gelais, « *une manière de double vie, à l'instar de Frankenstein, protagoniste d'un roman de Mary Shelley – donc d'une œuvre au sens fort du terme – pour certains, mais créature à la forte ubiquité culturelle, et probablement sans origine connue pour le plus grand nombre* » [SAINT-GELAIS, Richard, 2011 : 376].

S'il est véritable que toute conception littéraire s'accomplit à l'intérieur d'un univers réel ou fictionnel à l'intérieur duquel se projettent des modèles humains ou personnages qui assurent la vision du monde qu'elle formule, il n'en est pas moins important de rappeler que tout personnage, en particulier le personnage féminin, ne peut être évoqué que par rapport à l'espace à l'intérieur duquel il évolue.

Cette fuite des personnages de leur fiction antérieure vers une autre fiction fait intervenir la notion de transfiction qui s'attachera à régler, dès lors, la question de « *l'incomplétude* » parce qu'elle consent à combler les parties incomplètes du récit de fiction. La transfictionnalité possède, ainsi, la fonction de combler ce manque et cette incomplétude, et ceci ne peut survenir que grâce à la collaboration du lecteur. Pour cela, le lecteur doit posséder « *une compétence minimale de lecture* » qui puisse lui permettre d'achever l'histoire incomplète.

En effet, finir l'écriture d'un texte ne clôt pas pour autant la fiction qui peut être prolongée par les appréciations et les conjectures du lecteur, puisque la frontière de la fiction est poreuse ouvrant les limites « *scripturales* » aux perspectives « *lectorales* ». Pour mieux concevoir cette *incomplétude de la fiction*, Saint-Gelais a inscrit deux possibilités : « *soit accepter en toute logique que la fiction est une transposition asymétrique du monde réel, soit comme chez le lecteur dépasser et transcender l'écriture par un jeu de "fictionnalisation"* ». Il stipule aussi que

*les textes qui font partie d'un ensemble transactionnel doivent être autonomes, ce qui implique la notion de clôture du texte. Mais, la clôture du texte ne coïncide pas avec le point final de la dernière phrase. L'œuvre de Proust en est un bon exemple. Il rappelle que l'histoire d'À la recherche du temps perdu se déroule sur plusieurs livres. Ainsi, la fiction déborde du cadre des livres. [SAINT-GELAIS, Richard, 2011, Ibid.]*

La transfictionnalité peut se manifester grâce à un personnage, un lieu ou un univers qui se perçoivent dans plus d'un roman. La transfictionnalité fait ainsi disparaître les frontières textuelles en les transgressant et en les franchissant. Cette conception de la clôture du texte ne fait pas l'unanimité chez les chercheurs. Entre autre, Nicolas Xanthos soulève un élément spécifique de la notion de clôture du texte

et une conception qui paraît plus étendue que celle qui est comprise habituellement par les chercheurs :

*[...] la clôture et la cohérence du texte que la transfictionnalité devait chasser par la porte, sont revenues par la fenêtre avec cette nuance qu'il s'agit ici de clôture et de cohérence de l'œuvre romanesque au complet. [XANTHOS, Nicolas, cité in AUDET, René et SAINT-GELAIS, Richard (dir.), 2007 : 241]*

Dans cette vision, la clôture du texte n'est plus renfermée dans les livres, mais elle circonscrit l'imaginaire d'un auteur, imaginaire désigné par l'ensemble d'une œuvre. La transfictionnalité ferait en sorte que la clôture du texte ne serait pas limitée par l'aspect matériel du livre, mais par un concept virtuel : l'imagination d'un individu. Pour Daniel Aranda, la clôture romanesque n'est pas toujours claire. Certains cas présentent des clôtures douteuses ; cependant, « [s]'il n'est plus possible d'établir les limites d'un texte, il n'est plus possible d'observer une fiction (transfiction) qui franchirait ses limites » [ARANDA, Daniel, *op. Cit.*, 262].

Pour dire qu'il y a transfictionnalité, il faut d'abord être capable de délimiter le texte et d'en établir l'autonomie. Elle coïnciderait avec la frontière ontologique, dans la mesure où un personnage appartient à deux mondes : *le fictif et le réel* [RABAU, Sophie, cité in AUDET, René et SAINT-GELAIS Richard (dir.), 2007 : 298], car comme nous l'avons déjà dit, la frontière ontologique est celle qui sépare le monde réel dans lequel vit et écrit l'auteur et le monde fictif, c'est-à-dire tout ce qui relève de la diégèse.

Pour Saint-Gelais, *un monde possible* désigne que tous les énoncés considérant une entité fictive sont vrais ou faux, mais qu'ils ne peuvent être les deux à la fois. *Il est donc impossible que les entités se retrouvent dans plusieurs mondes possibles qui se contredisent.* Ainsi un monde possible peut être pluriel. D'abord, il doit être accessible au monde actuel, un référent réel pour le lecteur. Ainsi, le lecteur est appelé à faire un travail de *complétion*.

Nous avons aperçu dans la définition de Saint-Gelais sur la transfictionnalité que les *identités fictives* traversent les limites d'un texte. Or, ces identités sont plus souvent *des personnages*. Ils sont sans contradiction mis de l'avant dans les transfictions. Pour être transactionnel, le personnage doit être actif au sein de la diégèse, c'est-à-dire qu'il doit contribuer activement à l'intrigue. Saint-Gelais illustre cette idée avec l'exemple de Sherlock Holmes, affirmant que l'ensemble transfictionnel serait formé,

*[...] non pas [d]es textes qui mentionnent un personnage comme Sherlock Holmes (notamment [d]es travaux des logiciens, qui l'utilisent souvent comme exemple), mais bien [d]es textes où Holmes figure et agit comme personnage. Il en va de même pour*

*les univers fictifs considérés dans leur ensemble. Un auteur qui situerait une histoire dans Middle Earth, le monde imaginé par Tolkien dans The Lord of the Rings, créerait du coup un ensemble fictionnel dans lequel le texte de Tolkien serait rétrospectivement inclus. [SAINT-GELAIS, Richard, op. Cit., 2001 : 45]*

De plus, la conception de l'identité des personnages ne peut être conçue aussi facilement qu'on peut le supposer car, toujours selon Saint-Gelais, la transfictionnalité

*[...] repose sur le postulat d'une identité fictive qui transcenderait les limites d'un texte, mais il devient vite évident que la récurrence des personnages (ou plus généralement des mondes fictifs) peut amener des indéterminations, des paradoxes ou des fractures qui ne laissent pas indemne cette identité postulée au départ. Le « même » y est contaminé par une part d'altérité qui n'échappe jamais tout à fait au lecteur, qui ne suffit généralement pas à parler d'un personnage distinct mais travaille l'identité de l'intérieur. [SAINT-GELAIS, Richard, 2001, Ibid. 65]*

Comment peut-on exprimer, d'une fiction à l'autre, s'il s'agit du même personnage s'il n'est pas exactement identique ? Établir des critères acceptables qui définissent le degré d'altération identitaire tolérable ; déterminer quelle pratique transfictionnelle rend compte du phénomène [SAINT-GELAIS, Richard, op. Cit., 2007 :7]. Dans son étude « Personnage et transfictionnalité », Saint-Gelais distribue un petit « catalogue » de ces pratiques qui n'est pas complet. Catalogue conçu à partir des transfictions de Madame Bovary. D'abord, il illustre l'« immigrant », c'est-à-dire un personnage qui passe dans un autre roman. Il peut aussi y avoir l'« emprunt » ou le « récurrent » qui est une version du personnage original du récit premier ou le « décentrement » qui pourrait se manifester quand l'auteur de la continuation opte pour le point de vue d'un personnage qui était secondaire dans le premier récit. Dans son article de 2001, Saint-Gelais parle de « *contrepartie* » ; dans celui de 2007, il est question de « *réflexion* ». Ce qui nous pousse à concevoir que l'« *expansion* » représente un personnage qui a pris de l'âge. Cette conception de Saint-Gelais va encourager les auteurs de continuations à réviser, corriger le récit premier.

L'un de ces auteurs de « *continuations* » serait Carrier qui va miser sur un « jalon absolu », un référent qu'il sera possible d'importer dans d'autres fictions afin de reconnaître les entités récurrentes. [CARRIER, Mélanie, cité in AUDET, René et SAINT-GELAIS Richard (dir.) op. Cit., 219], Ce « jalon » serait représentatif des « critères acceptables » dont Saint-Gelais fait mention. Il serait « *à la fois nomm[é] et montr[é]* » pour ensuite être reconnu, utilisé. Il pourrait s'agir de l'apparence physique, de l'état psychologique, du nom, des membres de la famille du personnage, du lieu, etc. Ainsi, le personnage récurrent permet de valider l'hypothèse du monde commun à plus d'une fiction ; plus encore, il est l'accès royal pour une théorie de la transfictionnalité.

Besson, quant à lui, signale que « [...] ce qui fait la permanence ou la cohérence de la personnalité, ce n'est ici ni les idéaux, ni les sentiments, ni même la mémoire, et bien entendu pas le nom. L'unité intra et surtout transactionnelle est ainsi maintenue par la réflexivité même et par elle seule ». [BESSON, Anne, Op. Cit., 190]. Pour Isabelle Daunais, « le personnage est transfictionnel parce qu'il est mémorable. Donc, il n'est que le produit de l'acte de lecture, car il fait appel à la mémoire du lecteur pour exister dans une autre fiction ». [DAUNAIS, Isabelle, cité in AUDET, René et SAINT-GELAIS Richard (dir.), Op. Cit., 353].

Matthieu Letoumeux explique, à son tour, que, « dans la littérature de genre, les personnages récurrents sont chargés d'une signification stéréotypée, dans d'autres cas archétypale ». [LETOUMEUX, Matthieu, cité in AUDET, René et SAINT-GELAIS Richard (dir.), *ibid.* 76].

Pour parer à ce problème attaché à ces multiples analyses aussi différentes les unes que les autres, Saint-Gelais propose d'utiliser les concepts de *pseudo-identité* et de *quasi-identité* créés par René Audet. Dans le premier, il s'agit d'une description générale qui peut faire supposer à une même identité, et il est habituellement de lien onomastique pour le cas de la *pseudo identité*, cette idée est proposée par Besson précédemment. Quant à la *quasi-identité*, le lecteur doit repérer les indices de similitude tout au long du texte pour qu'il ait *l'impression d'identité indécidable*.

L'importance qu'occupe un personnage dans une fiction pourrait être décisive vis-à-vis de son aptitude ou sa potentialité à devenir un personnage transfictionnel. Xanthos le conçoit ainsi :

*[...] la transfictionnalité est indissociable d'une poétique - en d'autres mots, que cela même qui fait retour (personnage, lieu ou autre) est élaboré et appréhendé en fonction de ses place(s), rôle(s), usage(s) au sein du discours fictionnel et du spectre ordinaire de ses interactions avec les autres composantes du discours fictionnel. [XANTHOS, Nicolas, cité in AUDET, René et SAINT-GELAIS Richard (dir.), *ibid.* 241]*

Mais le personnage ne doit pas être le seul intérêt de la transfictionnalité. Si le lecteur s'intéresse exclusivement à l'étude des personnages récurrents pour établir un univers transfictionnel, le reste des éléments possibles, tels les lieux, demeureront dans l'ombre, Les personnages ne sont que *des marqueurs transfictionnels*, comme le précise Aranda. En plus du *retour des personnages*, les lieux sont des éléments qui ont une importance changeante selon les chercheurs. Aranda incite à prendre en considération l'importance des lieux.

*[...] la caractérisation d'un personnage tourne court si l'on ne crée pas l'environnement dans lequel il intervient, ce qui fait qu'il n'est guère possible de faire*

*revenir un personnage sans reprendre aussi une partie de son contexte. Sans l'avoir jamais théorisé ni même indiqué, les observateurs du retour des personnages supposent une transfiction plus large que celle qu'ils ont isolée. [ARANDA, Daniel, op. Cit., 255]*

En fait, les lieux sont ici inséparables des personnages et même participent à les définir. Aicha Lemsine, malgré la récurrence de certains personnages, utilise un lieu spécifique, le village, pour ancrer la transfictionnalité dans ses romans. Ainsi, cette *entité transactionnelle* qu'est le village, fait partie intégrante d'une pratique scripturale. Plus exactement, la transfiction des lieux devient, chez Lemsine une manière de faire de la fiction.

*L'idée que des personnages, des lieux ou même des univers fictifs puissent franchir les limites de l'œuvre où nous les avons d'abord rencontrés a quelque chose d'irrésistible et d'un peu suspect à la fois. Il est tentant d'y voir un signe de la rémanence de la fiction, de sa capacité à transcender le texte qui l'a instaurée, comme si les personnages vivaient d'une vie propre, indépendante du texte où ils ont « vu le jour ». [SAINT-GELAIS Richard, 2011, Op. Cit.,]*

Les « *déguisements* » et « *occupations multiples* » des divers personnages de ses romans ne semblent pas déranger Lemsine : Ali, Mouloud, Fayçal, Karim, Jamel, Kamel pour elle ces personnages sont la même instance fictive. Mais il s'agit peut-être d'une simple ressemblance entre les personnages.

Les ressemblances entre les personnages entraînent de l'attirance, c'est ce dont parle Pierre Hébert, « *récurrences et cohérence* ». Sans l'expliquer, cet essayiste aborde la transfictionnalité :

*[...] les récurrences, que la critique a relevées à l'envi en ce qui a trait aux personnages surtout, dépassent amplement ce cadre pour toucher, il faut bien le comprendre, l'essence même de cette œuvre. Les reprises participent d'un mouvement général de reconnaissance [...]. Récurrences et cohérence apparaissent ici inséparables. [HERBERT, Pierre, 1997 : 188]*

« *[O]n peut considérer la vie intérieure des personnages comme un système de mondes possibles. Il s'ensuit que la narration donc ne projette pas un monde, elle projette un univers* ». [RYAN, Marie-Laure, 2006, [En ligne], 2008]

En effet, cet univers est agencé,

*comme un système solaire. À la place du soleil, au centre, se trouverait le monde actuel. Autour de ce monde, il faudrait concevoir le domaine privé des personnages, qui peut être composé de plusieurs mondes. Ensuite viendraient le monde des croyances, le monde des désirs, le monde des obligations. Ainsi, contrairement au point de vue de Saint-Gelais, une entité fictive pourrait appartenir à plusieurs mondes possibles. [VACHON, Carine, 2009]*

L'émergence du personnage dans les pratiques transfictionnelles ne doit pas nous faire oublier la reprise d'autres composantes de la fiction, par exemple des univers de référence, ou, plus modestement, des données encyclopédiques, l'étude des lieux et autres...

Un pan théorique est important à consulter à ce propos. En effet, cela consiste, d'une part, à formuler des critères acceptables (*à partir de quel degré d'altération un personnage transfictionnel cesse-t-il d'être « le même » ?*), et, d'autre part, à déterminer quelle notion, parmi la panoplie proposée par les théoriciens de la fiction (immigrants, substituts, contreparties, etc.) rend le mieux compte du phénomène. Il faut reconnaître néanmoins que la transfictionnalité étudie l'identité de l'intérieur, en proposant des entités qui ne sont ni tout à fait autres, ni tout à fait mêmes : nouvelle ambiguïté, que certains écrivains ne se privent pas d'exploiter.

Nous supposons que la transfictionnalité est un fait résultant d'une volonté auctoriale, c'est-à-dire que l'auteur fait franchir intentionnellement la frontière des fictions à ses personnages. De ce fait, les personnages dépassent les frontières textuelles, voyageant d'un texte à l'autre. Mais, pour reprendre l'expression préférée de Richard Saint-Gelais, « *sont-ils les mêmes personnages* » ?

Pour pouvoir certifier qu'il s'agit bien du même personnage, il est incontestable d'analyser soigneusement les particularités de chacun d'eux et des lieux récurrents qui leur sont rattachés. Ces critères installeront *l'identité, ou la prétention d'identité, des différentes instances fictives* des romans de Aïcha Lemsine et ainsi nous serons capable de mesurer le degré d'identité et de décider si les personnages sont les mêmes ou s'ils ont pris d'autres formes et se sont transformés.

Le premier critère, le plus légitime, est sans réfutation le nom, ou plutôt le prénom dans le cas des personnages lemsinien. Ce critère soulève cependant une certaine problématique. Saint-Gelais met l'accent sur la transformation que les personnages peuvent subir d'un roman à l'autre. Il est possible que les personnages aient subi des modifications du premier instrument de leur identité : leur nom ou prénom.

L'apparence physique des personnages est le second critère important dont il faut tenir compte. Un personnage, pour être le même, doit présenter des ressemblances physiques, à moins que la narration le justifie. Dans les romans de Lemsine, l'apparence physique des personnages présente parfois quelques différences, comme la couleur des yeux ou la texture des cheveux, ce qui peut être un critère identitaire discriminatoire significatif.

L'occupation, l'emploi des personnages est l'un des éléments primordiaux qui peut mener à la transfictionnalité et ainsi entretenir une typologie des personnages lemsiniens. Ces derniers évoluent toujours dans un environnement similaire et ils occupent souvent des emplois liés à l'écriture/ lecture. Celle-ci peut prendre des formes différentes selon les professions embrassées par les personnages : auteur, traducteur, réviseur, écrivain public ou fervent admirateur et lecteur de livres. Les réalisations professionnelles de chacun des personnages sont fort importantes. Ainsi, elles pourront participer à l'établissement de la typologie.

Un autre critère sera essentiel : les lieux dans lesquels évoluent les personnages. L'analyse des lieux, comme le mentionne Nicolas Xanthos [XANTHOS, Nicolas, op. Cit., 232], sort du discours transfictionnel traditionnel, mais dans les romans de Lemsine, ils sont indispensables pour établir l'identité des personnages. En effet, certains lieux ne sont pas ceux de l'intrigue, ils font partie des souvenirs des personnages et de leur passé. En plus d'être modifiés par la traversée des fictions, les lieux peuvent être transformés, construits ou déconstruits par la mémoire.

L'œuvre de Aicha Lemsine comprend quatre romans. Dans cette analyse, on travaillera seulement sur trois de ses romans et pour confirmer ou infirmer la présence d'un réseau transfictionnel, la première étape vise à retrouver des indices de « similarité » à travers l'identification des personnages transfictionnels à l'aide de leur description physique, emploi, vécu, destinée et même lieu. Ainsi, les personnages qui se retrouveront classés « similaires » seront à peu près de même nature.

Afin d'établir la typologie des personnages des romans de Lemsine, nous allons choisir des critères qui, au départ, nous apparaissaient des plus pertinents et qui se sont avérés plus ou moins efficaces : l'apparence physique, la profession, les préoccupations, la destinée, les opinions, le vécu. Nous n'avons pas jugé utile de nous intéresser au prénom car certains personnages se ressemblent sans porter le même prénom.

Nous croyons que Lemsine crée des mondes possibles dans lesquels ses personnages évoluent toujours dans les mêmes lieux, à des âges différents et présentant des caractéristiques plus ou moins similaires. La transfictionnalité selon Richard Saint-Gelais suppose que certaines entités fictives traversent les frontières du texte pour se retrouver dans d'autres textes. Pour lui, il faut établir des critères afin d'identifier ces entités. Par conséquent, la transfictionnalité nécessite un savoir de la part du lecteur.

Pour devenir transfictionnelles, les entités, malgré leur modification éventuelle durant leur transition d'un texte à l'autre, doivent franchir avec leur mémoire par le biais des souvenirs des personnages, des souvenirs d'enfance, des lieux fréquentés jadis, des souvenirs de famille, etc. Plus, dans l'œuvre de Lemsine, ce qui unit davantage les personnages, ce sont les lieux et, la majorité du temps, ces lieux sont liés aux souvenirs. Il devient faisable, ainsi, de déterminer les critères admissibles pour une éventuelle analyse transfictionnelle, afin de pouvoir déterminer « *l'identité transfictionnelle* » de la manière la plus précise possible.

La pratique transfictionnelle apporte la preuve qu'un personnage ne se limite pas aux énoncés qui s'y rapportent. Ce sont les personnages les plus pleins, les plus individualisés qui sont les supports privilégiés de ces pratiques. La transfictionnalité vise à récupérer un personnage et à le transplanter, comme tel, dans un autre univers. Les personnages *brondissent très allègrement*, à la première occasion, hors des frontières de leurs œuvres, possédant une existence qui leur permet d'habiter plusieurs univers. C'est l'élaboration démesurée des mondes possibles. Même si d'autres critères déterminent la transfictionnalité, les pratiques transfictionnelles considèrent en priorité le personnage car ce dernier demeure la notion fondamentale qui nous permet l'appréhension et la création des univers fictionnels.

En effet, les personnages peuvent se métamorphoser, changer d'identité, de nom, de lieu, de visage, de biographie. Le personnage changeant de fiction, « s'incarne » dans tel ou tel rôle sans s'y arrêter vraiment. L'identité même du personnage ne s'arrête jamais à elle-même : elle est en changement constant au gré des péripéties historiques, éminemment *transfictionnelle* et *métaleptique* ; l'auteur ne parvient pas à enfermer le personnage dans les bornes de son œuvre originelle, et ce dernier échappe ainsi à son géniteur.

La transfiction, au sens large, telle qu'elle se pratique à travers *les continuations* soumet le personnage à des manipulations qui, en *le désancrant* d'un texte particulier, le mettent au cœur de l'expérience de la fiction. « *La transfictionnalité, dans sa dimension métafictionnelle, entraîne une interrogation sur la nature de la fiction...L'œuvre se revendique alors comme monde clos et l'on comprend que la séduction du personnage repose sur son illusoire autonomie* ». [SAINT-GELAIS, Richard, 2011, Op.cit.,]. La transfictionnalité met ainsi à jour un autre paradoxe de la fiction : *en déterritorialisant le personnage*, elle renforce la tendance du lecteur à vouloir le faire sortir du papier. *Les niveaux narratifs et frontières de la fiction comme texte sont alors mis en évidence, et le personnage ramené à sa « condition verbale ».*



*Peut-être faudrait-il rappeler que le personnage transfictionnel n'existe pas davantage « en dehors des mots » – ces mots fussent-ils ceux d'un autre auteur. Il est net, cependant, que de telles pratiques appuient l'idée que le personnage transcenderait son texte d'origine pour se mettre à circuler à travers l'intertexte (quand ce n'est pas l'intermédialité), présent dans chaque œuvre mais assujéti, apparemment, à aucune. Nul doute que la transfictionnalité contribue par-là à exacerber l'illusion référentielle. [SAINT-GELAIS, Richard, 2011, Ibid.]*

Si la réflexion sur la transfictionnalité ne peut que bénéficier du dispositif conceptuel précieux de la théorie de la fiction, cette dernière réussit, à être comparée aux problèmes singuliers dressés par les *migrations transfictionnelles*, comme une conquête analytique presque précise.

*Cela vaut aussi bien sûr pour l'appréciation même du phénomène. Tour à tour euphorique (lorsqu'elle exalte les personnages dont elle prolonge l'existence) et troublante (lorsqu'elle introduit des failles ou des contradictions diégétiques dans son histoire), estimée (quand elle est pratiquée par un « grand artiste ») et dépréciée (quand on lui soupçonne des motivations rien moins qu'esthétiques), conformiste et transgressive, la transfictionnalité n'a décidément rien d'uniforme. Tracer ses contours, c'est donc moins l'établir dans son unité fallacieuse que prendre la mesure de ce qui, en elle, cohabite de manière à jamais instable. [SAINT-GELAIS, Richard, 2011, Ibid.]*

Il est fort étonnant et parfois curieux de croiser dans des fictions contemporaines des personnages ou des univers qui autrefois ont vécu dans un autre monde fictif. Ce phénomène n'est toutefois pas une caractéristique propre à la postmodernité. Un premier travail connu sur les *personnages récurrents* dans une œuvre romanesque est celui de Cerfberr et Christophe conçu en 1887 et portant sur un répertoire de personnages de la *Comédie humaine* de Balzac. *Dans un sens, il s'agit d'un ancêtre aussi lointain qu'approximatif de la transfictionnalité.*

Le lecteur occupe aussi une place importante dans la théorie de la transfictionnalité de Saint-Gelais : « [i]l nous faut donc considérer la transfictionnalité non seulement sous son versant scriptural mais aussi sous son versant lectural ». [SAINT-GELAIS, Richard, op. Cit., 2001 : 68] En fait, il faut un lecteur pour se rendre compte du travail transfictionnel de l'auteur. Mais Saint-Gelais met davantage l'accent sur l'importance de la coopération du lecteur : « *Les fictions ne communiquent pas entre elles, sinon à travers l'encyclopédie du lecteur* ». [SAINT-GELAIS, Richard, 2001, Ibid. 70].

Ainsi, Saint-Gelais et Letourneux s'entendent pour dire que « *le lecteur doit d'abord identifier la fiction originelle* ». Audet « *abonde dans le même sens, considérant que la part du lecteur est essentielle à toutes les étapes d'identification de la transfiction : le degré d'altération acceptable, les frontières fictionnelles* ». [LETOURNEUX, Matthieu cité in AUDET, René et SAINT-GELAIS, Richard (dir.), 2007, Op. Cit., 76]. Quoi

qu'il en soit, pour Saint-Gelais, l'incomplétude de la fiction, des personnages, doit être comblée par le lecteur. « *Mais malgré ce travail de complétude lectorale, le lecteur ne réussira jamais à répondre à toutes les interrogations que créent les textes, ce qui laisse la porte grande ouverte à de nombreuses transfictions* ». [SAINT-GELAIS, Richard, 2011, op. Cit.,]

Tableau 1. Personnages transfictionnels.

| <b>La Chrysalide</b>  |  |   |
|---|--|---|
| Personnages récurrents avec des critères de transfictionnalité : yeux/ cheveux/ allure. Critères de ressemblances d'aspects physiques, qui vont migrer vers une autre fiction. <i>Ciel de Porphyre</i> .                                  |  |   |
| Mouloud   | Fayçal   | Kamel   |
| Cheveux bouclés, traits beaux, regard doux.   | Cheveux châtain indisciplinés, yeux clairs au regard ingénu, traits d'un Don Juan, beau, il avait allure et raffinement. Tête haute, bonnes manières, sincère. | Il était beau, cicatrice sur la joue, sincère. Jeune homme respectueux. |
| Aspects physiques qui se réunissent tous dans un même et seul personnage : Ali  |  |   |
| Traits beaux, cheveux bouclés, yeux clairs au regard doux, innocent. Drôle de cicatrice /fossette sur le menton. Il porte la tête haute. Fier, une certaine allure et classe émane de ses gestes. Il était sincère. Il était respectueux. |  |   |

| <b>La Chrysalide</b>   |   |  |   |
|--|---|--|---|
| Pour les éléments transfictionnels migratoires : Vécu/ Destinée/Engagements/ Emploi  |   |  |   |
| Mouloud  | Karim   | Kamel  | Jamel   |
| Aime et dévore les livres où il est toujours plongé, coupé de la réalité. Bon élève et intelligent. Rêveur, il a quelque chose de brûlant dans son regard préoccupé, refoulant une grande colère. Initié à l'amour par une jeune européenne, la russe Maria. Il part du village pour le maquis à un jeune âge « 17 ans », mais il sera envoyé en URSS car on a jugé que son instruction servirait mieux à l'indépendance, où il termine ses études et devient ingénieur et cadre supérieur, après l'indépendance. Il acquiert force sereine, calme et assurance et des valeurs nobles. | Il est posé, sérieux et d'une franche gaieté. Il revient au village nanti de diplômes et devient un cadre, c'est-à-dire enseignant puis directeur d'école | Prend le maquis très jeune pour combattre le colonisateur et honorer ses idéaux pour une Algérie libre et indépendante. Il revient glorifié et plein de projets pour son pays et surtout pour son village. Il devient maire du village et procède à beaucoup de changements en tant que cadre de l'état. | Il est bon et gentil, ancien combattant qui a rejoint le maquis jeune. Il vit malheureux dans une espèce de désenchantement nourri par des amours incertaines. Il est déçu par l'amour. Il vit dans la désillusion de cette Algérie nouvelle qui ne répond pas à ses aspirations. |
| Critères qui se réunissent tous en Ali dans <i>Ciel de Porphyre</i>  |   |  |   |
| Il part jeune au maquis « 17 ans », mais restera dans une organisation opérant en ville pour leur taper des manuscrits car il est instruit. Il adore les livres et les dévore. Il est intelligent et bon élève. Il est rêveur,   |   |  |   |

inquiète et turbulent, il vit le désespoir et la colère. Termine ses études après l'indépendance et devient cadre de société et homme d'affaires. Il voyage pour oublier son chagrin d'amour perdu. Il vit dans un amas de désillusions, il se sent amputé de la plus grande espérance, celle d'un jour lumineux pour son pays. Il désenchanté peu à peu et voit ses idéaux pour un avenir meilleur fléchir. Au contact de l'organisation, il devient serein, calme et sage. Il est initié à l'amour par une européenne française « Rosy ». désenchanté par des amours incertains des prostituées : Rosy et Houria.

« Ali », personnage de *Ciel de porphyre* offre un bon exemple de transfictionnalité. Son identité est beaucoup plus évidente et les indices transfictionnels sont plus clairs chez lui que chez la plupart des personnages.

En plus des personnages récurrents, les lieux aussi s'ajoutent et se combinent aux critères de transfictionnalité aux côtés des personnages. Les deux romans situent leurs histoires au village : village à deux heures de temps d'Alger et Dachra, village à cent kilomètres de *Baladia*, une ville portuaire. Les personnages principaux : Mouloud, Kamel, Jamel, Karim dans *La Chrysalide* et Ali dans *Ciel de Porphyre* quittent leur village, dans un premier temps pour le maquis et dans un second temps, pour Ali et Mouloud à Alger où ils vont s'installer après l'indépendance.

Les opinions et les visions des personnages masculins et féminins migrent elles aussi d'une fiction à une autre, cette fois de *La Chrysalide* vers *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*. Les propos, de Khadidja dans *La Chrysalide* migrent vers *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*, que Ramzia El Irani, secrétaire au ministère des affaires étrangères, diplomate et écrivaine au Yémen, partage :

- Khadidja dit à Faiza : « *Instruisez- vous mes enfants, mais ne rejetez pas votre religion et traditions* ».
- Ramzia El Irani dit à propos des femmes arabes : « *émancipées oui, mais en gardant notre personnalité d'arabes et de musulmanes, il n'est pas question d'imiter les femmes occidentales* ».

Les propos de Faiza à propos de l'émancipation des femmes et l'imitation des occidentales migrent de *La Chrysalide* vers *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent* pour être partagés par Nawar Fariz Beltaji, médecin radiologue et colonel de l'armée en Jordanie.

- Faiza observait les gens courir après l'authenticité, la régénérescence de la culture. Certains tombaient inconsciemment dans la pure imitation occidentale, mélangeant tout avec bonheur : costumes folkloriques « stylisés », langage « stylisé », les maisons et même les cérémonies n'en

finissaient plus de se styler. Et tiens ! Fêter Noël ! Oubliant dans la foulée les fêtes de leur propre religion.

- Nawar Fariz Beltaji : « *Nos femmes [doivent savoir] utiliser le rôle positif de l'émancipation des occidentales et non pas imiter sans discernement* ».

Des propos migrent aussi de *Ciel de Porphyre* vers *Ordalie des voix*. *Les femmes arabes parlent* à travers la vision de Tahar à propos des femmes campagnardes, repris par, Attika Shami, première infirmière au Yémen.

- Tahar dit :

*Ma mère...vit comme une Amazone au bled...je me vois petit garçon veillant avec les hommes et les femmes autour du feu, écoutant les légendes fantastiques...Là-bas, les femmes sont libres, elles ne se cachent pas des hommes, vivent comme eux, avec les mêmes responsabilités, à leurs côtés dans la paix comme dans la guerre.*

- Attika Shami dit :

*« A la campagne, la femme donne son avis, elle est libre, égale à son compagnon. Elle manie l'arme et durant les combats, elle ramasse le blessé et achève l'ennemi ».*

Houria dans *Ciel de Porphyre*, répondant à Ali, lui dit : « *J'ai 44 mille ans* » migre vers *Ordalie des voix*. *Les femmes arabes parlent* à travers les propos de Amel Beyhom, directrice d'un collège de jeune fille, arrière-petite-fille de l'Emir Abdelkader dit : « *44 mille ans, c'est l'âge de la liberté féminine, l'âge de l'Islam* ».

### **I.1.3. De l'écriture de soi à l'écriture de l'histoire : du destin individuel à la mémoire collective**

*Il paraît d'emblée naturel de rapprocher l'une de l'autre l'écriture de soi et celle de l'histoire. La première peut-elle aller sans la seconde ? Peut-on écrire au sujet de soi sans faire une histoire et sans situer l'être dont il est question dans une histoire plus large, où il est apparu, où il a vécu ? [CHIANTARETTO, 1997 : 13. Préface]*

C'est que, depuis toujours, les écrivains subsahariens et maghrébins, en tant qu'anciens colonisés, semblent être disposés à ne faire qu'œuvre d'historien en liant étroitement histoire, sociologie et littérature. Les œuvres ainsi écrites sont, dès lors, considérées comme des témoignages de leur époque. Étant donné la voie tracée par le colonisateur, il ne pouvait, apparemment, en être autrement. Et la critique n'a fait que suivre cette tendance, s'attachant à percer le génie créateur et le sens de ces œuvres par le truchement exclusif de l'histoire. Il s'agit pour ces écrivains de reconstituer l'histoire à travers les œuvres considérées comme des « *miroirs* » dans la société.

*Le colonisé s'est efforcé, d'une part, d'entrer dans le champ littéraire de son époque. À cet égard, il faut se souvenir que le colonisateur, loin de s'y opposer, a encouragé la*

*production d'une littérature écrite autochtone. Mais dans son esprit, celle-ci devait être centrée sur l'Afrique « véritable » et l'écrivain ... était invité à recueillir des contes ou des légendes, à évoquer des figures historiques à décrire des coutumes. [MOURALIS, Bernard, 1984 : 19]*

Pour Françoise Lionnet dans son œuvre *Autobiographical Voices*, les femmes venant de pays colonisés « ressentent le besoin de retrouver leur passé, de retracer une généalogie qui leur permettra de vivre dans le présent, de réconcilier les histoires par l'Histoire ». [LIONNET, Françoise, 1989: 25]

L'écriture de l'histoire, en tant que domaine narratif, traverse la littérature algérienne d'expression française. C'est pour cela que dans une grande majorité des romans algériens, on distingue une puissante tendance qui est celle de témoigner de l'histoire en cours. « Cela se traduit par la focalisation sur un fait qui s'inscrit dans la construction de l'événement historique ou la révélation des mouvements profonds de la société qui vont se traduire ensuite en marqueurs de ruptures ». [BENDJELID, Fouzia, 2012 : 11]

Aïcha Lemsine entreprend de revisiter et de (ré) écrire l'histoire de l'Algérie mise au rang de la fiction. Ainsi, le fictif reflète dans les romans de Lemsine le fait historique s'acheminant vers une visée d'une histoire dualiste travaillant dans deux perspectives s'accomplissant l'une dans l'autre : « individuelle » et « collective ». En effet, ses romans nous livrent des histoires aux frontières de la fiction et du factuel. Le texte de fiction lemsinien devient, dès lors, un lieu de projection de l'histoire, devenant à son tour source littéraire de l'histoire.

*L'analyse historique n'est rien d'autre qu'une reconstruction, une redistribution d'un prétendu ordre des choses, une interprétation ou même une transformation de documents monumentalisés. La réécriture de l'histoire devient alors une tâche sans fin, à laquelle les chercheurs féministes se sont attelés avec énergie [MINH-HA, Trinh T, 1984: 84]*

L'histoire de l'Algérie pour la plupart des écrivains ne peut que se placer sous le signe de la réécriture car elle relève davantage du champ de la représentation que de celui du factuel. Le roman lemsinien devient un système global, un savoir encyclopédique des références historiques à la fois du passé et du présent. Une histoire individuelle ou collective va s'enchevêtrer dans l'histoire globale. Le roman esthétise l'histoire. Selon Rancière, « la fiction fait de l'histoire un fait contemporain ». L'histoire apparaît dans les romans comme une mise en scène. La référence au passé dans le roman détermine une posture auctoriale.

Lemsine trace les épisodes fragmentaires d'un envers de l'histoire officielle entre 1912 et 1972 dans *La Chrysalide*, et de 1953 à 1975 dans *Ciel de Porphyre*. Le discours lemsinien s'actualise par la mise en procès de l'histoire en arrière-plan d'une

chronique familiale. Selon François Hartog, « *l'expérience du temps y est déterminée par une démarche régressive. La dilatation du présent vers le passé est un phénomène dont la vocation est (selon lui) identitaire* ». [HARTOG, François, Paris, 2003].

Dans *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre*, ce n'est pas l'histoire réelle ou fictive qui est mise à contribution par la littérature, c'est l'histoire des communautés, de la collectivité, de la famille, des individus, qui est mise en scène. Dès lors, la littérature s'approprie l'Histoire et aussi les histoires et comme l'Histoire se lie à l'histoire (fiction), cette exploitation fictionnelle de l'histoire se fait dans le but de l'expression identitaire. Jacques Rancière le confirme : « *le réel doit- être fictionné pour être pensé* ». [RANCIERE, Jacques, 2000 : 61-64]. Étudiant l'entrecroisement entre l'histoire et la fiction, Paul Ricœur dit qu' « *il y a une affinité profonde entre le vraisemblable de pure fiction et les potentialités non effectuées du passé historique (...) le quasi- passé de la fiction, devient ainsi le détecteur des possibles enfouis dans le passé, effectif, ce qui aurait pu avoir lieu,...* » [RICŒUR, Paul, 2000 : 347].

Lemsine, prise ainsi dans « *les filets de l'histoire* », inscrit ses personnages dans un « *chronotope* » très précis en constant rapport avec l'Algérie et notamment sa capitale « Alger ». L'événement historique qui est au cœur des réflexions des personnages et raconté selon leur vision, relève d'une technique qui se consacre à l'apport de la vision du personnage dans la lecture de l'événement historique et pose la question de la véracité dans la transmission du discours historique relevant essentiellement, en littérature, de l'activité mémorielle de l'écrivain.

Le mouvement de l'histoire dans les romans lemsinien est entrepris par le mouvement de l'écriture qui concourt à actualiser l'événement ou les événements de l'Algérie en leur donnant principalement *la dimension du souvenir*, à *personnaliser* fermement la relation que l'individu entretient avec la problématique nationale. L'écart temporel est comblé par les va et vient du narrateur « Ali », dans *Ciel de Porphyre*, rassemblant les moments historiques épars. « *L'Histoire se déroule à l'intérieur d'un réseau d'expériences doublées de sensations diverses, d'impressions, de réflexions ou de jugements de valeur qui n'engagent que la conscience des personnages* ». [CHIKHI, Beida, 2007 : 25]

Le romanesque s'inscrit dans l'écriture de l'histoire lorsqu'il offre un moyen de comprendre les personnages et les faits. *Comment le romanesque s'historicise-t-il ?* Selon Jean - Luc Martinet, « *Le roman incorpore selon différents procédés une histoire qui donne son historicité au roman* ». [MARTINET, Jean- Luc, cité in REFFAIT, Christophe, 2008]. L'articulation de la fiction à l'histoire contemporaine (de l'histoire à la fiction)

se fait au moyen du traitement romanesque (défini par Jean Marie Scheffer). L'histoire apparaît comme une autorité qui légitime le roman à travers le cheminement suivant : sortie du monde réel vers celui de la fiction, puis passage du texte fictif vers la réalité en faisant rentrer dans le monde réel, le discours de l'histoire. Il faut de cela relier le *dire* au *faire*. La représentation de l'écriture romanesque se fait à travers le « *faire* ». Il s'agit d'un *discours liminal*, un discours de « *l'entre deux* », entre le *dire* et le *faire*. Ce discours liminal brouille la ligne de partage entre fiction et histoire, entre le vrai et/ou le faux.

Le réel doit être fictionnalisé pour être pensé. Le réel n'est qu'un parfait inconnu, c'est l'écriture romanesque qui lui restitue une certaine notoriété. *Le dire* se substitue aux absences de l'histoire pour combler les lacunes par *le faire* (la fiction). Il faut corriger l'histoire pour assigner un équilibre. Le discours liminal du discours de la fiction entre ni vrai/ ni faux (vérité/ mensonge) et le discours de l'histoire comme vrai, tend, donc, à rendre poreuse cette idée entre littérarité et historicité. Faire effet dans le réel, c'est passer de la fiction à l'histoire, entre le *dire* et le *faire*, ce qui est dit dans l'officiel de l'histoire se fait dans la fiction.

Dans de nombreuses fictions romanesques qui s'emparent du matériau historique se dessinent les contours d'un espace liminal qui, pour citer Michel Laronde, n'est ni lieu du « *vrai/faux de l'histoire* », ni celui du « *ni vrai, ni faux de la fiction* ». Selon Michel Lisse qui affirme, aussi allant dans le même sens que Michel Laronde, que « *la fiction double l'histoire, elle la remplace, la déplace..., la fiction fait partie de l'histoire, elle est sa prothèse, son supplément artificiel, technique qui la soutient, la fait vivre* ». [LISSE, Michel, 2002 : 59].

Le discours liminal c'est la *zone grise* (selon Kadjo Adabra université de New York, cité dans son intervention au colloque international sur la dialectique de l'histoire et de la fiction, tenu le 9/10/11/ 10/ 2017 à l'université Charles de Gaulle, Lille 3). La zone grise, c'est l'élément du réel qui se transforme en semblant de réel dans la fiction. C'est en quelque sorte l'idée de *naturalisation* définie par Michel Laronde [LARONDE, Michel, *De la fiction à l'Histoire : Résurgence de l'Histoire forclosée. Le 17 Octobre 1961*, intervention lors du colloque de Lille 3, 9/10/11 octobre 2017]

Le geste de *naturalisation* par l'écrivain consiste à *narrativiser* l'événement, c'est-à-dire à le concrétiser sous une forme littéraire (le roman) où entrent des contraintes telles que : suite de faits à intégrer dans une logique narrative, sélection de détails appropriés au cadrage chronologique et à la situation décrite, adéquation des analogies entre emprunt à la réalité et ancrage dans la fiction.

*Des effets de réel qui sont produits par le processus de naturalisation, sont à mettre au compte de la translation, du passage du réel à la fiction par l'écriture. Et c'est au creux de cette ambiguïté entre renvoi à une réalité extérieure identifiable et événements inscrits dans la logique chronologique du roman, qu'il faut « trier » les éléments qui seront « historicisables » ou « historisables ». Ce sera peut-être à partir de la reconnaissance des éléments de la fiction qui ne sont pas intégrables à la situation réelle « hors du texte » que devra commencer une lecture liminale entre champ de la fiction et champ de l'Histoire. [LARONDE, Michel, *ibid.*]*

Pour passer de la fiction à l'histoire, il faut suivre la méthode de la *naturalisation*, c'est à dire intégrer des éléments du réel dans la fiction, narrativiser l'événement et le concrétiser sous forme littéraire « *le roman* ». Par contre, le phénomène contraire, la *dénaturalisation*, consiste à passer du discours de la fiction vers l'histoire, c'est-à-dire entrer dans le discours de l'histoire ou l'historisation.

*Dans une perspective historique, elle consiste de manière générale à inverser le processus de la sortie d'éléments du monde réel vers la fiction (la naturalisation romanesque) en tirant du monde de « l'illusion référentielle » qu'est la fiction les références au réel pour leur redonner une fonction de dénotation d'un objet concret (ce sont les ekphraseis), pour les faire entrer de nouveau dans le monde réel en tant que discours. La méthode de travail s'enclenche ainsi à une jonction particulière entre discours de la fiction et discours de l'Histoire. [LARONDE, Michel, *ibid.*].*

C'est là où *l'interpénétration* entre fiction et Histoire trouve sa dynamique. C'est à cette jonction entre les deux champs, lors de la *translation* entre discours romanesque et discours de l'Histoire, que se produit une *transformation* de l'un et de l'autre : le discours romanesque s'alourdit d'une « charge » référentielle pendant que le discours de l'Histoire « s'ouvre » sur la dimension esthétique /connotative de l'écriture romanesque. La parole dans la fiction serait un discours correcteur de l'histoire à travers la parole individuelle. *L'Ekphraseis*, selon Michel Laronde « *c'est le lieu du texte jouant le plus avec le réel, c'est-à-dire tantôt s'appropriant le réel, tantôt le renvoyant à soi : il y a passage du réel à la fiction. La translation passe du réel à la fiction par l'écriture, il y a un cadre mixte entre fiction et histoire* ». [LARONDE, Michel, *ibid.*].

*Comment les romans lemsiniens vont-ils être une zone de mémoire collective ?*

Lemsine cherche à mettre en adéquation l'Histoire et l'écriture romanesque où il s'agit d'interpréter *l'humain, l'individuel* comme une incarnation historique. Le roman a justement ce pouvoir de *creuser l'histoire*, toutes les histoires celles des individus comme celle collective. *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre* abondent de références historiques qui ont trait à l'histoire de l'Algérie. Ces traces d'historicité se situent à différents niveaux : vocabulaire, usage datable, allusion au passé, organisation en rapport avec l'histoire sociale. Dans ces romans, l'histoire questionne



les effets de la guerre sur les structures profondes de la société qui se produisent en premier lieu au sein des communautés restreintes telles que la famille et le couple.

Si *Ciel de Porphyre* se définit au départ comme un roman de par la mention éditoriale, il n'en reste pas là, des événements vraisemblables se succèdent dans le récit qui font, cependant, penser à une chronique dont le sens où le récit romanesque et l'histoire ne s'embarrassent pas de cohabitation. Sylvian Bamba, dans un entretien avec Marie Léontine Tsibinda, stipule que « *le roman et l'histoire sont de vieux amants qui s'aiment encore aujourd'hui comme au premier jour de leur idylle* » [TSIBINDA, Marie Léontine, 1988 : 100-102].

Dans *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre*, les lieux et les cadre spatio-temporel de leurs récits demeurent entièrement historiques, les événements sont, donc, véridiques : « *tout concourt à créer une atmosphère historique. Seule la liberté offerte par la fiction confère au roman une dimension de récits anecdotiques juxtaposés les uns aux autres sans la prétention du dire vrai spécifique au discours historique* ». [SEMUIJANGA, Josias, 2006 : 11-30].

Lemsine ne s'est pas attelée à reconstruire une épopée de l'histoire algérienne, mais tout en imitant le réel dans sa banalité et sa simplicité, en se servant d'un langage « *enfantin mais furieux* », elle a retracé le parcours tragique d'une communauté sous les feux de la guerre. En effet, Lemsine, dans *Ciel de Porphyre* retrace l'histoire de l'Algérie à travers le personnage « Ali » et son journal. Ainsi, « *L'histoire se rapporte aux actions des hommes dans le passé. L'histoire porte sur des actions humaines régies par des intentions, des projets et des motifs d'autrui. Selon cet argument, l'histoire n'est que l'extension de la compréhension d'autrui* » [RICŒUR, Paul, 1977 : 126-147]

Ali est un personnage qui se retranche dans l'écriture (à travers un journal intime qu'il tient à jour). C'est un retrait par rapport au monde, c'est une fuite du réel. Un réel confiné dans la domination coloniale et ses injustices. La remise en question de la fuite par l'écriture, lui fait prendre conscience du poids des souvenirs et de l'écriture de l'histoire, écriture comme récupération de la mémoire individuelle et collective. Béatrice Schuchardt, avec le constat suivant renvoyant à la conception de Hayden White, déclare : « *Ce n'est donc pas seulement l'histoire qui contient des éléments littéraires, mais la littérature contient un savoir historique qui lui est propre* ». [SCHUCHARDT, Béatrice, 2006, cité in ASHOLT, Wolfgang, CALLE-GRUBERT, Mireille, COMBE, Dominique, Assia Djébar, 2008].

Le meurtre de Dalila provoque la remontée du passé pour le personnage /narrateur « Ali », passé auquel il prétend échapper. Il raconte des récits antérieurs à

travers une couche successive de souvenirs qu'il essaye de reconstituer. La récupération du passé se fait par la médiation d'une prostituée « Dalila ». Cette scène de Dalila égorgée par Tahar, à Baladia, est la première inscription dans un nouvel espace d'un autre passé, plus reculé dans l'espace, celui de l'enfance : « Dachra ».

Le passé reculé d'Ali émerge à la surface, passé qu'il a essayé de refouler et qui émerge peu à peu, c'est l'épreuve de la mémoire qui se déchaîne. On revient, donc, aux premiers temps de la colonisation française en Algérie. *Ciel de porphyre* contribue à la création d'une mémoire « nationale ». L'exécution et la mort de Dalila a réactivé les souvenirs d'Ali le ramenant à sa propre histoire personnelle en parallèle à celle de son pays. Selon Philippe Lejeune, « l'écriture retranscrit des expériences vécues » [LEJEUNE, Philippe, 1997 : 25].

Le souvenir va à rebours de la marge vers le plus profond de l'extérieur vers l'intérieur, mémoire individuelle suscitée par la ville. Ali retrouve son passé collectif à la mémoire individuelle. Dans *La Chrysalide*, c'est le contraire, le passé surgit de l'intérieur, « de la maison des Mokrane, à travers le cri de Khadidja », envahissant l'extérieur et d'une mémoire individuelle vers celle du collectif. Dans *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*, Lemsine à travers les femmes rencontrées dans les divers pays arabes visités et traversés : Syrie, Égypte, l'Irak, redonne vie à des femmes illustres du passé : Belkis, Ouroua, Essayida Khadidja et Essayida Aïcha... l'évocation du passé se fait par « des coups et des sauts en avant et en arrière ».

Dans les œuvres lemsiniennes, il y a un travail de récupération de la mémoire collective contre l'amnésie collective. C'est un « devoir de mémoire de certaines stratégies d'oubli » [RICŒUR, Paul, 2001 : 3]. Ali prend conscience du poids des souvenirs et de l'écriture de l'histoire. À travers son journal intime, l'écriture devient une récupération de la mémoire collective et/ou individuelle. C'est une lutte entre *souvenir* et *oubli*. Le souvenir triomphe comme en témoigne *le journal intime*. Pour Ali, l'écriture devient fuite personnelle, mais récupération et sauvegarde d'une mémoire collective. Pour Lemsine, le passé et la mémoire sont des éléments essentiels, comme le dit encore Paul Ricœur, elle (la mémoire) est « la matrice de l'histoire » [RICŒUR, Paul, 2001, *ibid.*].

La reconstruction de l'histoire nationale passe par la *métamorphose* et la *transfiguration* du personnage à travers le souvenir de la guerre. Une voix singulière qui porte un regard sur le monde, c'est le journal d'Ali qui va nous mettre au contact de l'histoire. Ali, comme disait Assia Djebar :

...apprenait que le regard sur le dehors est en même temps retour à la mémoire, à soi-même enfant, aux murmures d'avant, à l'œil intérieur, immobile sur l'histoire jusque-là cachée, un regard nimbé de sons vagues, de mots inaudibles et de musiques

*mélangées...Ce regard réflexif sur le passé pouvait susciter une dynamique pour une quête sur le présent, sur un avenir à la porte. [DJEBAR, Assia, 1995 : 298]*

Les souvenirs d'Ali résonnent de murmures d'amour et de bruits de guerre. *Ciel de Porphyre* s'ouvre sur la date 1953 à travers laquelle, la trame temporelle est marquée par des va et vient évoquant les souvenirs de Ali, brisant la linéarité temporelle en se référant à la période coloniale qui est historiquement réelle. En effet, Ali évolue au centre des événements historiques de l'Algérie. L'histoire est racontée dans l'irrespect de la chronologie des faits, car la linéarité volontairement brisée offre la possibilité à l'écrivaine de transformer l'histoire événementielle figée, rigide en *histoire charnelle*. Des moments de vie, des rapports humains, des émotions, des sensibilités s'incrument dans la trame romanesque et proposent une vision éclatée de l'Histoire. « *La littérature dirait tout cela : les combats et les sens d'hier comme les combats et les sens de demain. Elle vérifiait, mais elle annonçait* » [BERGEZ, Daniel, BARBERIS, Pierre et (all), 2002 : 152].

Dans les œuvres de Lemsine, l'histoire *imaginée* alterne avec l'histoire *vécue*. Les moments narratifs des souvenirs de l'enfance sont entrelacés mêlant présent et passé : où passé et actualité sont confus dans le même contexte. Le journal intime peu importe ses prétentions au secret, s'inscrit d'emblée dans un monde communicationnel et, se faisant, implique une relation à l'autre. S'adonner à un genre intime de façon publique, c'est construire une figure d'écrivain, « *le journal intime est la voilure des écrivains. La boîte à capture* » selon Louise Maheu-Forcier. Tenir un journal intime, c'est affirmer son droit à la singularité et surtout, un droit à la parole. Il devient, de la sorte, un « *autre je* », confie Henri Lopes dans *Le Lys et le flamboyant* dans une interview : « *Le désir de troubler, de perdre le lecteur avec deux autres réalités, celle de la fiction et celle de l'histoire* » [MONGO M'BOUSSA, Boniface, 1997, Consulté le 20/12/2016].

La connaissance de l'histoire et le rétablissement de la mémoire collective autorisent donc à écrire une version différente de l'histoire. L'histoire individuelle de Khadidja et de sa famille, dans *La Chrysalide*, se présente au lecteur comme raccourci de l'histoire collective de l'Algérie (pendant la colonisation et après l'indépendance), basée sur une mémoire individuelle qui devient ainsi le miroir d'une histoire collective. Les œuvres deviennent lieux de paroles où se mêlent la mémoire personnelle et la mémoire collective, des faits historiques, des faits imaginés.

Les multiples événements historiques du pays, racontés dans *La Chrysalide*, sont rattachés à l'histoire de la femme. La romancière s'est rangée à l'idée que la femme n'a pas été libérée par la révolution algérienne : « *ceux qui pensaient que la*

*libération nationale entrainerait la libération de la femme ont déchanté depuis l'indépendance de l'Algérie, les contradictions de l'histoire n'étant pas assez simples qu'on le pense* » [KHATIBI, Abdelkebir, 1968 : 62]. Il s'avère que la contribution des femmes à la libération de leur pays était aussi importante que celle des hommes puisqu'elles avaient veillé à la survie de l'infrastructure « *familiale* » pendant que les hommes rejoignaient le maquis, il leur était souvent arrivé de prendre les armes pour soutenir l'effort commun.

L'auteur de *La Chrysalide*, de ce fait, « *fait appel à ce quasi passé ou à ce vraisemblable de la pure fiction pour ressusciter ces femmes enfouies par l'histoire officielle* » selon Régine Robin [ROBIN, Régine, 1989 : 67], qui rajoute que « *la mémoire construite par la fiction serait la première à dévoiler les zones d'ombres de la mémoire officielle et de la mémoire collective* » [ROBIN, Régine, *ibid.*]. Il s'agit, en effet, d'un projet de construction d'une mémoire collective à travers l'évocation d'un certain nombre de destins individuels (Khadidja, Faiza, Malika, Ali...). Dans *La Chrysalide*, la reconstitution du passé se fait à travers les personnages féminins. C'est l'histoire de l'Algérie retracée par le biais des femmes et leur révolte.

Dans nos romans, on constate que le propos n'est pas seulement l'histoire de différents personnages et de différentes générations, mais l'élaboration de cette histoire avec des personnages au service de cette élaboration. Lemsine souligne implicitement l'importance de l'écriture de l'histoire. L'écriture de l'histoire va s'élaborer à partir de sources authentiques, c'est dans ce souci d'authenticité que se construisent ses romans. Seule l'authenticité permet une véritable compréhension des événements et des personnages.

L'histoire pour Lemsine est un élément moteur, ce que l'on perçoit d'emblée dans l'ensemble de ses œuvres, « *lieu du contextuel* ». Une union évoquée par Pierre Jean Rémy dans un article paru en 1972 dans *la nouvelle revue française* :

*Le roman constitue une manière de « grand ensemble » qui (...) couvre un espace où se rencontrent à la fois fiction et réalité, personnage et paysages, références culturelles et intertextes, pour la plus grande richesse de l'aventure ou des aventures qui les forment (...) l'histoire dans le roman permet d'insérer, au milieu des personnages de fiction, des personnages réels ou historiques, dont la fonction est multiple : ils ont le mérite de préexister à la narration, ils constituent une référence culturelle, « matière vive qui enrichit le roman ».*

Faut-il opposer histoire et fiction ?

*Longtemps a prévalu le principe selon lequel l'histoire s'opposait à la fiction, pourtant les rapports entre histoire et fiction sont plus complexes. La fiction comme invention créatrice est doublement présente dans la démarche de l'historien, au cœur de l'investigation, parce qu'il faut savoir inventer pour recréer le réel passé et dans*

*l'écriture, parce qu'il faut mettre en récit ce réel reconstitué. [Semaine de l'histoire : Histoire et fiction, Organisé par : LANEYRIE DAGEN, Nadeije (ENS) et LILTI, Antoine (ENS) et PECOUT Gilles (ENS), ENS, 2009]*

Écrire l'histoire pour réécrire la vie : en effet, les œuvres deviennent les lieux de paroles, la fiction permettrait de combler les vides de l'histoire en réintroduisant de l'humain dans des faits désincarnés, de contrer l'apparente objectivité d'un discours historique subverti par les idéologies dominantes en lui opposant une subjectivité assumée. C'est dans l'entrecroisement de la fiction et de l'histoire qu'Aïcha Lemsine va reconstruire ce temps de la période coloniale et postcoloniale. Elle réécrit l'histoire de l'Algérie et des femmes algériennes au compte de l'imaginaire.

Étudiant l'entrecroisement entre l'histoire et la fiction, Paul Ricœur dit qu'il y a

*Une affinité profonde entre le vraisemblable de pure fiction et les potentialités non effectuées du passé historique (...) le quasi passé de la fiction devient ainsi le détecteur des possibles enfouis dans le passé affectif. Ce qui « aurait pu avoir lieu ». Le vraisemblable selon Aristote recouvre à la fois, les potentialités du passé « réel » et « les possibles irréels de la pure fiction ». [RICŒUR, Paul, 1985 : 347]*

Les romans de Lemsine examinent les rapports existants entre la fiction et l'histoire. Représenter l'Histoire et l'histoire des femmes sous-tend toute l'œuvre de Lemsine. On se trouve, à travers nos romans, entre deux espaces textuels : « *l'un historique, l'autre littéraire* » [CHIKHI, Beida, 1997 : 134]. Lemsine ayant ressuscité cette voix féminine de la mémoire collective, voix de la tradition et de la transmission, va aussi réveiller la voix féminine de la contestation. Aïcha Lemsine restitue dans *La Chrysalide* le parcours de la femme algérienne ligotée par les traditions ainsi que l'histoire des femmes et leur destin dans une Algérie colonisée puis indépendante. Cette histoire des femmes, de toutes ces femmes présentes dans le récit, relève du destin de toute femme algérienne qui a vécu pendant et après ces deux périodes.

Dans *La Chrysalide*, la voix de la tradition s'unit à la voix de la contestation pour nous donner une autre version de l'histoire. Une version subjective différente de celle donnée par l'hégémonie coloniale. C'est en rattachant de différentes manières l'histoire du pays à l'histoire de la femme que Lemsine inaugure une perspective véritablement nouvelle.

Ainsi, la fiction dévoile la parole véritable des femmes, elle s'insère dans cet espace de réappropriation à la fois personnelle et collective d'un passé perdu. L'œuvre de Lemsine revendique l'entrée de la parole féminine dans l'histoire de l'Algérie telles celles qui ont subi le viol et la torture (Fiancée de Tahar). Lemsine traite l'événement sur un mode purement fictionnel au début, puis sur un mode factuel en faisant de la

littérature un instrument de résistance capable de rivaliser avec les discours officiels. La fiction reflète un fait historique : les femmes, malgré leur participation active dans la guerre d'Algérie (Fatima, Mériem, Fella, Houria), n'ont pas encore droit d'entrée dans la mémoire officielle, même si « *la mémoire est voix de femme* ».

Assia Djébar disait, dans l'avant-propos de *Loin de Médine*, « *dès lors, la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est révélée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là* » [DJEBAR, Assia, 1991 : 5]. Comment concilier, alors, le caractère éminemment concret de l'histoire, entendue comme un ensemble de faits authentifiés avec le concept de fiction, entendu comme construction de l'imagination ? Autrement dit, comment articuler la rationalité fictionnelle et des modes d'explication de la réalité historique et sociale ? « *...La frontière entre le réel et l'imaginaire, entre la vérité et l'erreur, ou le mensonge, est si ténue qu'on la franchit sans s'en rendre compte. Le romancier pense n'avoir puisé que dans ses rêves, quand il réinvente la vie ou prophétise le réel* » [LOPES, Henri, 1997 : 429].

Ainsi, les rapports entre le texte historique et le texte littéraire se renverraient les images d'une histoire façonnée par deux discours : celui « *de la connaissance maîtrisée pour ne pas dire discours scientifique et celui de la créativité et de la fiction* » [CHIKHI, Beida, 1997, op. Cit., 135]. De ce fait, les romans de Lemsine réévaluent les modes de représentation des discours historiques et littéraires.

Gérard Genette a fréquemment souligné que la littérature se tient souvent aux limites des contrats de *fiction* et de *véridicité*, « *Fiction et diction* ». Il est loin d'exclure une interaction possible entre *régimes fictionnels*, et *régimes factuels* y compris dans le discours historique. Genette rappelle que « *la fiction elle-même n'ignore pas tout à fait [le] contrat de véridicité* » [GENETTE, Gérard, 1987 : 192].

La mémoire collective et la mémoire individuelle dans leur contiguïté et leur croisement dans la fiction et leur coexistence en contexte pourraient englober la vision d'histoire et la pratique littéraire. L'écriture de l'histoire est également reconstruction par l'imaginaire ; la fiction, de ce fait, ne perd pas ses droits. De la sorte, le texte de fiction devient à son tour source littéraire de l'histoire. « *Il est des textes qui semblent voués à n'être que des médiateurs de lecture pour des événements historiques ou pour d'autres textes. Ils sont convoqués comme documents historiques...* » [ALI BENALI, Zineb, 1998. Introduction].

La fiction et la réalité s'entremêlent, s'enrichissent mais jusqu'à quel point ? La fiction a-t-elle une frontière et que dit-elle à la vérité ? Pourquoi écrire l'Histoire à travers la fiction ?

La fascination de l'Histoire a marqué beaucoup d'écrivains africains, français, russes, maghrébins. Chez ces écrivains, il y a un constant rapport dialogique avec l'histoire manifesté par le débat, la contestation ou l'échange. Il s'avère que la fiction assume une double fonction : l'une textuelle et l'autre extratextuelle. D'une part, elle comble les blancs de la mémoire, d'autre part, elle libère le verbe. *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre* sont des reconstructions mémorielles du passé de l'auteur en replaçant une histoire individuelle dans le destin d'une représentation littéraire collective. S'il est question d'Histoire nationale, il est aussi question du passé commun d'un peuple. Revenir sur le passé est généralement une tentative pour comprendre le présent et retracer le futur des sociétés

La pensée déconstructiviste/ postcoloniale a détruit l'illusion d'une frontière nette entre genres fictifs et non fictifs, entre Histoire et histoire. La subjectivité permet de penser l'objet en prenant distance avec l'actualité dépassée. Il faut repenser le passé à travers la mémoire, mémoire du passé. Repenser le passé dans son actualité du présent, repenser l'Histoire à travers l'écriture nous apprend beaucoup plus que les sources historiques.

*« L'auteur [maghrébin] semble assumer une position qui le dénote de l'artiste créateur. Perçu comme un intellectuel engagé, il subsiste l'idée que l'écrivain doit témoigner de l'histoire de son peuple, et doit garder, à travers l'expression de leur réalité, le souci constant d'exprimer et d'éduquer sa collectivité ». [KESTELOOT, Lilyan 1977 : 295].*

En effet, dans les contextes postcoloniaux, l'écriture de fiction se joint à l'écriture de l'histoire ; dès lors toute l'analyse postcoloniale se fonde sur ce rôle fondamental qui est attribué à l'auteur de (ré)écrire l'histoire de son pays : *« l'auteur postcolonial a, de façon presque obligé, une conception forte de la littérature dans l'histoire, de ce qu'elle peut pour et dans la culture, de ce dont elle est capable pour les relations interculturelles. C'est pourquoi on peut parler de conscience culturelle »* [MOURA, Jean Marc, 1999 : 43].

Lemsine se propose d'écrire et de corriger le mensonge de l'histoire proposée par la France. Elle propose de dire le sujet dans l'histoire. Le récit abonde de références consacrées au monde réel qui semblent relever des ancrages habituels du texte : dates, lieux, noms propres y figurent, autant de procédés qui rappellent les moments historiques marquants. La réécriture de l'histoire apparaît, ainsi, comme une pratique d'écriture spécifique, proposant une interprétation subjective des faits historiques. Il s'agit ici de la forme dont est narrée cette expérience singulière que fut cette guerre pour l'indépendance.

Plus l'ère postcoloniale se propage, plus les écrits personnels augmentent. Appartenant au temps historique, les formes personnelles du souvenir font surgir des souvenirs du passé.

Il faut passer par l'histoire, écrivait Marguerite Yourcenar. Assia Djébar reprend ce propos à son compte « *et tout d'abord mon histoire* ». [DJEBAR, ASSIA, 1999 : 103. Cité in CALL GRUBER, Mireille, 2005 : 33]. Lemsine rend compte par l'écriture des fractures et de la violence d'une histoire algérienne. Elle cherche à ressusciter *les femmes et les mettre en mouvement*. « *La fiction comblant les béances de la mémoire collective* ». *La Chrysalide* représente la quête de la mémoire des femmes et, dans la reconstruction du récit historique, Lemsine erre dans un espace interstitiel, entre la fiction et le factuel, entre l'autobiographie et l'historiographie.

En effet, l'écriture autobiographique s'inscrit dans un « *déjà là* » de la mémoire collective des femmes. L'écriture est une réaction contre ce passé muet, elle a une valeur de prise de parole combattante, au nom d'un passé identitaire commun. « *J'ai compris qu'on ne peut pas écrire sans arriver à une écriture autobiographique même si on la masque* ». [CLERC, Jean Marie, 1997]. Mais, dans toute fiction, « *Je* », peut référer au narrateur comme aux différents personnages de cette fiction : il renvoie donc à l'instance énonciatrice.

C'est à travers cette reconquête subjective par le récit que les romancières algériennes entament la conquête du savoir historique collectif, qu'elles s'approprient pour raffermir l'histoire de leurs vies et de leurs paroles et les faire jouer. « *Ce qui paraît dans le roman féminin en tout cas, c'est une structure duelle de l'univers symbolique, structure produite par des lectures contradictoires de l'histoire émanant, d'une part du sujet à la recherche de son bonheur, de l'autre, du corps social soucieux de la préservation "d'une loi révélée mais non écrite"* » [CHIKHI, Beida, 2007, op. Cit., 46]. Il rajoute plus loin que

*L'histoire individuelle féminine s'emboîte dans l'histoire nationale et mondiale par le fait des destins migratoires des personnages. Le roman féminin en général formule la traversée d'un « je » scindé, qui tout en expérimentant le pacte mélancolique noué autour d'un amour perdu, tente de transformer le fatum social en liberté [CHIKHI, Beida, 2007, ibid.]*

Dans *Ciel de Porphyre*, l'écriture de soi prend la forme du journal, donc le rapport entre le temps du vécu et le temps de l'écriture est autre que dans le cas de la confession. La fiction s'insère, ainsi, dans cet espace de réappropriation à la fois personnelle et collective, d'un passé perdu. La fiction est une manière de faire revivre



les « *bourreaux en imaginant leurs motivations* ». En effet, l'écriture est imprégnée de la souffrance des anciens.

L'écriture de soi vient témoigner d'un sentiment intime de l'histoire. Les écritures de soi sont-elles susceptibles de prendre la valeur d'un document historique ?

*« L'écrivain lui-même, en dépit de sa volonté d'indépendance, est en situation dans une civilisation mentale, dans une littérature, qui ne peuvent être que celles du passé. Il lui est impossible d'échapper du jour au lendemain à cette tradition dont il est issu »* [ROBBE-GRILLET, Alain, 1956 : 77- 84].

Les romans de Lemsine dévoilent une parole, d'une part contre l'effacement des mémoires et d'autre part, possède une fonction de transmission de l'histoire. L'auteur retrace, alors, un chemin qui unit « *une conscience individuelle et collective* » à son monde historique, à travers les personnages d'une famille, à la société, à l'histoire du pays.

Une des fonctions de la fiction est « *de libérer rétrospectivement certaines possibilités du passé historique* ». [RICŒUR, Paul, 1985 : 346]. La mémoire individuelle poussée par l'exercice littéraire

*ferait donc le lien entre le discours officiel et sa représentation, construisant un jeu de réversibilité où le fictif devient référentiel et le référentiel se fictionnalise. La mémoire individuelle relève donc d'une construction discursive à la fois privée et publique, l'identité personnelle se formant dans un enchevêtrement d'histoires.* [CARVALHO DE MATOS MARQUE, 2014 : 7]

Les textes lemsiniens nous sollicitent pour la lecture « *d'une histoire subjective* ». Dans les romans de Lemsine se croisent *autobiographie*, *fiction* et *histoire*. Il s'agit d'un « *double projet* », *restitution d'une mémoire individuelle et d'une mémoire collective* » [CHAULET-ACHOUR, Christiane, 1988 : 166].

L'auteur est essentiellement historicisé, c'est-à-dire que le sujet est une position dans l'histoire. L'émergence du sujet est consubstantielle à l'émergence du discours historique : « *il ne se produit de l'histoire que la médiation d'un sujet (...)* ». *La Chrysalide* montre son rapport spécifique à l'histoire d'une famille. Un rapport du moi et de l'œuvre à l'histoire, c'est la représentation d'une expérience individuelle de l'histoire.

Les œuvres de Lemsine sont des sortes de chant singulier où se mêlent la mémoire personnelle et la mémoire collective, des faits historiques. Lemsine participe à la reconstruction d'un discours historique nouveau qui dit une vérité politique se référant au caractère subjectif de l'histoire. L'historien Duby affirme :

*Je vous ai déjà dit que je suis persuadé de la subjectivité du discours historique, que ce discours est le produit d'un rêve, qui cependant n'est pas absolument libre, puisque les*

*grands rideaux d'images dont il est fait doivent obligatoirement s'accrocher à des clous, qui sont les traces dont nous avons parlé. Mais entre ces clous, le désir s'insinue.*  
[DUBY, Georges, 1980 : 45]

La fiction s'insère dans cet espace de réappropriation à la fois personnelle et collective, d'un passé perdu, de sorte que la reconstruction imaginaire est elle-même une forme d'énonciation où le « *sujet du désir* » s'exprime autant dans les rêves formulés que dans la façon de les énoncer. On ne peut créer imaginairement sans passer par le détour de cette résurrection du passé qui conditionne toute forme de présent. L'histoire du Moi et l'histoire tout court sont indissolublement liées, elles se superposent, s'imbriquent.

Les écritures du soi et la pratique du passé sont engagées pour arriver à formuler ce qui résiste à la fois à l'histoire et à la fiction. « *Comment écrire l'histoire, alors que celle-ci a sombré dans la légende de l'oubli ou bien une mémoire historique mutilée* » [FISHER, Dominique, 2007 : 23].

*Parler de soi, parler en public, écrire en termes personnels est pour une femme une double transgression : en tant qu'individu abstrait alors qu'elle est en réalité l'objet même de tous les interdits, celle dont on ne doit pas parler, celle qu'on ne doit pas voir, celle qu'on n'est pas censé connaître, qui doit passer inaperçue. Aussi, la femme qui parle d'elle-même parle du privé, du monde secret que l'homme ne doit pas dévoiler. La femme est celle qui n'a pas la parole et qui n'a pas de nom, celle que les hommes ne doivent pas évoquer en public autrement que par l'impersonnel.* [GADANT, Monique, 1995 : 271]

Jeanne Marie Clerc affirme : « *J'ai compris qu'on ne peut pas écrire sans arriver à une écriture autobiographique même si on la masque* ». Le masque, c'est la fiction, donc s'écrire sous un masque relèverait de ce Serge Dobrovsky a nommé « Autofiction ». Le premier sens du mot autofiction, c'est la « *fictionnalisation de soi* » ou pour mieux dire « *projection de l'auteur dans des situations imaginaires* ». En effet,

*la fiction littéraire peut être décrite comme la configuration, sous une forme énonciative, d'une expérience du monde : le sujet qui écrit perçoit ce monde, sur le mode de la connaissance et de l'émotion, et le passe au filtre de sa subjectivité, de sa mémoire, de son imaginaire, et de son intention pour élaborer une œuvre, qui, à son tour, sera appréhendée par un autre sujet ; le lecteur.* [MACE, Marielle, 2007].

Il s'agit comme l'a exprimé Ronnie Scharfman, « *d'une exploration du moi et du monde, de la réalité personnelle de la narratrice et de la réalité historique de la mémoire algérienne* ». [SHARFMAN, Ronnie, 2001 : 121-131. Cité in GEHRMANN, Suzanne, 2006 : 73]. Assia Djébar parle d'une « *double autobiographie* » afin de souligner que le récit du Moi et le récit de l'Algérie sont inséparables pour elle. [DJEBAR, Assia, 2001 : 9-18. Cité in GEHRMANN, Suzanne, 2006 : 73]

« *Il y a un passé qui ne se passe pas et un futur fermé* » [HARTOG, François, cité in DELACROIX, Christian et all (dir), 2010 : 770], cette affirmation de François Hartog illustre bel et bien cette tendance de la réécriture de l'Histoire que les écrivains algériens adoptent dans leur « *mise à nu* » autobiographique. Cela dit que l'expérience du retour sur Soi s'effectue par l'écho du temps. L'Histoire devient, donc, une instance primordiale qui retrace le devenir du sujet. Quand l'Histoire se traduit en un épisode de vie, elle se combine avec un imaginaire subjectif, celui de l'autobiographe qui « *fictionnalise* » sa vie dans et par l'Histoire.

Si Michel Combat voit en l'autofiction une « *mise en roman de ce qu'on vit* », elle est, aussi, cette « *parole qui s'installe à mi-chemin de l'imaginaire et du vécu, du souvenir et du fantasme.* » [RAIMOND, Michel cité par BLANCKEMAN, Bruno, 2008 : 118]. Cette invention narrative consciente du « *Soi délibéré* », apparaît d'emblée comme un univers douteux et incertain qui correspond à la situation de l'entre-deux que vit l'auteur/ sujet issu d'un foisonnement de cultures différentes.

C'est aussi cette part d'inconscience qui doit s'énoncer parce qu'elle constitue une donnée centrale de l'être. L'autofiction représente en ce sens un « *laboratoire intime* » où se dévoilent les secrets refoulés et se tissent les fils d'une identité plurielle en désordre. Cette attitude « *d'auto-observation* » conduit l'auteur/ sujet à l'écriture de ce que Bruno Blanckeman appelle « *récits indécidables* » qui « *posent l'inconnu de soi comme équation, l'apprivoisement de sa propre altérité comme mine.* » [BLANCKEMAN, Bruno, 2008 : 21]. Autrement dit, il s'agit d'une expression libre de la personnalité silencieuse qui se révèle en situation d'écriture significative, et c'est également « *connaître l'autre du moi, par le biais du récit autofictionnel.* » [BLANCKEMAN, Bruno, 2008, *ibid.*].

Cela mène à une impossibilité de dissocier le vivre de l'écrire, le récit s'écrit en même temps que la vie s'écoule et le Soi se redécouvre. Donc, « *les postures autobiographiques du récit renvoient à cette opération tumultueuse par laquelle un sujet vivant devient le sujet central d'une œuvre et brasse la matière de sa propre vie* » [BLANCKEMAN, Bruno, 2008, *ibid.*]. Le sujet-écrivain s'enfouit dans un non-lieu et un hors-temps et se dissocie du monde qui l'entoure pour effectuer sa quête et tenter de se retrouver au bout de la « transe d'écriture ».

La fiction accentue la responsabilité de l'écrivain-historien, qui se trouve obligé de valider un double pacte. Au niveau personnel, lorsqu'il relate une part de sa vie réelle et au niveau collectif en engageant l'Histoire de tout un peuple. Cette écriture

fortement imprégnée de subjectivité et d'émotion exprime un doute quant à l'impossibilité de restituer une vision du réel dans sa totalité.

Cette complexité se relève d'une « *autoréflexion du temps historique* » qui oppose la rationalité de l'historien à la subjectivité de l'autobiographe. Si *la (ré) écriture de l'Histoire* est un processus pluriel, *l'écriture de Soi* demeure incontestablement individuelle. *Cette confrontation se justifie-t-elle par la mise en chantier d'une identité plurielle, objectivée ?*

L'Histoire prétend tenir un discours vrai sur le passé. Néanmoins, de nombreux historiens insistent sur le fait que le discours historique est limité. On pourrait même dire que l'inachèvement représente une caractéristique fondamentale du récit historique puisqu'il est impossible de décrire une totalité événementielle : « *En aucun cas, ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement et entièrement ; il l'est toujours complètement et latéralement, à travers des documents ou des témoignages* ». [FLAHAULT, François, HEINICH, Nathalie et SCHAEFFER, Jean-Marie, 2007]

Cependant, non seulement le récit historique est limité, mais il est également subjectif car il demeure une version précise d'un auteur qui essaie de comprendre certaines éventualités historiques qui font évidemment partie de son identité. Quand l'écrivain se positionne historiquement en tant que sujet appartenant à ce pays dont il raconte l'Histoire, il ne peut échapper à sa subjectivité. Dès lors, se pose la question de l'implication de l'auteur dans ses écrits car sa propre lecture de l'Histoire le conduit à privilégier certains faits au détriment d'autres ou à en opérer une modification voire même une réécriture. L'un des enjeux est de cerner les écarts qui se dressent entre le discours historique et le discours romanesque, et comment expliciter le rapport complexe qui régit la relation Histoire/ Fiction.

Il s'agit d'une transmission d'événements historiques par le biais d'une écriture qui vise à corriger une vision officielle de l'Histoire et à compléter par la fiction une historisation remise en question. La problématique de la vérité s'accroît. Si pour Lejeune l'autobiographie est un engagement que prend l'auteur à raconter sa vie dans un esprit de vérité, l'autofiction, quant à elle, recourt à l'imagination pour surmonter l'oubli. Ce qui situe comme point d'articulation du Moi et de l'Histoire, l'écriture de l'Histoire s'approche de ce que Paul Ricœur appelle « *la fictionnalisation de l'Histoire* » [RICŒUR, Paul, 1985 : 265], c'est-à-dire un ensemble de « *réajustements subjectifs et esthétiques de l'Histoire* ».

Aicha Lemsine, à travers une « *fiction historisée* », procède à une reconstruction mémorielle du passé en replaçant son histoire individuelle dans le destin d'une

représentation littéraire collective. Ce qui est aussi, un chemin vers la (re)découverte de Soi. L'histoire est réécrite à travers l'autobiographie : « *L'histoire est d'abord et avant tout une narration. Les peuples n'existent que tant qu'ils se racontent* ». [Interview entre MONEMEMBO, Tierno et BENAOUA, Lebdaï et Publié dans le journal *El Watan* du 24 - 05 - 2007]

La mémoire se subsume en différents dires. Nos romans sont une reconstruction mémorielle du passé de l'auteur en remplaçant l'histoire individuelle dans le destin d'une représentation littéraire collective, mais c'est aussi un chemin vers la découverte de soi. Créer une fiction plus vraie que toute réalité, était sans doute le premier apport d'une telle écriture car « *l'Histoire est plus palpable, plus vraie, plus proche racontée par un film ou un roman* » [KADI BEKAI, Fatéma].

Tenant compte de l'importance de *l'expression de la communauté* dans les textes des auteurs maghrébins, les termes « *autobiographie collective* » et « *autobiographie plurielle* » ont été proposés respectivement par Patricia Geesey (1996) et Hafid Gafaiti (1998) afin de mieux approcher l'écriture autobiographique au Maghreb. Djébar parle « *d'une double autobiographie* » afin de souligner que le récit du Moi et le récit de l'Algérie sont inséparables pour elle. Les deux fils du récit, l'individuel et le collectif sont identifiables dans les textes de Lemsine. La traversée du Moi devient une *autobiographie au pluriel*. La série *autobiographique* exprime un sujet fragmenté, pluriel et transculturel qui se mêle aux fils des textes dans une quête de savoir sur soi, sur l'histoire et sur la société en mutation.

Tenir un journal destiné à la publication, c'est attester son désir de donner à lire la part *intime de soi* et, par conséquent, de partager une expérience individuelle qui n'est pas réorganisée à la manière d'une autobiographie ou d'un roman. Le journal intime serait la matière qui contribue à la mise en place de principes et de valeurs qui modèleront *l'image de soi* véhiculée par le journal. Lemsine adopte une posture de l'écrivain qui livre au public un journal intime et qui propose un écrit dans lequel elle se sent plus à l'aise pour parler de soi. En effet, les éléments autobiographiques mis en scène (l'enfance d'Ali, de Faiza, le passage à la vie adulte symbolisé par le déménagement en ville relatent des moments dans la vie de l'écrivain). L'historien doit apprendre « *que faire parler les silences de l'histoire* », *cette belle ambition de Michelet, n'est sans doute possible que dans la fiction* ». [ROBIN, Régine. 1986 : 103-110].

Ce que confirme Italo Calvino : « (...) *l'auteur (...) est tenté de mettre dans ce « moi » [qu'est le personnage] un peu de lui-même, un peu de ce qu'il sent ou de ce qu'il croit sentir. Rien de plus facile que de s'identifier à moi* » [CALVINO, Italo, 1981 : 19].

L'autofiction conçue par Serge Dobrovsky (1928), « *diffère de l'autobiographie parce qu'elle met en scène l'échec de la représentation autobiographique au cours d'une tragédie personnelle* » [GRONEMANN, Claudia, 2000 : 104].

Roland Barthes fait dire à son narrateur autobiographique : « *Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman* ». [BARTHES, Roland, 1975 : 123].

La problématique d'une séparation ontologique de la fiction et de la réalité se révèle également pertinente dans le contexte des littératures postcoloniales dans la mesure où l'ensemble des textes maghrébins peut être lu de façon analogue comme « *autobiographie fictive et collective d'un espace culturel* » [AREND, Elisabeth, cité in Claudia GRONEMANN. in GEHRMANN, Susanne, GRONEMANN, Claudia (coord.), 2006 : 103-123]

Martine Mathieu souligne ce trait de l'autobiographie dans la production littéraire francophone.

*Si le stade du récit de vie à valeur de manifeste ou de témoignage se trouve dépassé, le « je » mis en scène dans ces littératures francophones est pourtant souvent encore destiné à s'amplifier en un « nous » identitaire, porte-parole d'une communauté, centrale ou marginale (la nation, les immigrés, les femmes...), ou à n'exister qu'en opposition à une personne collective (dans certains cas, elle-même, pure construction idéologique... de lectures conventionnelles) [MATHIEU, Martine, 1996 : 6].*

Le discours autobiographique joue un rôle important dans la constitution de la littérature maghrébine d'expression française. Selon Charles Bonn, l'autobiographie a même été considérée « *comme la caractéristique essentielle des romans maghrébins, et une part non négligeable de ce qui fait leur rupture d'occidentalité par rapport à la traduction littéraire de l'espace dont ils se réclament* ». [BONN Charles, cité in MATHIEU, Martine, 1996 : 209]. Ce qui explique ce constat fait par Charles Bonn concernant la prédominance de l'autobiographie dans les littératures émergentes, comme ce fut le cas pour la littérature francophone dans son ensemble

*Dès lors, toute littérature émergente – et ces observations valent sans doute pour la plupart des littératures francophones - aura tendance à privilégier, sinon l'autobiographie au sens plein du terme, du moins le témoignage présenté comme « authentique ». [BONN, Charles, 1996, ibid. 204]*

De même, Abdellah Bounfour voit dans l'autobiographie le fondement de la littérature maghrébine et Jean Déjeux parle d'une « *émergence du « Je »* ». [DEJEUX, Jean, cité in MOURALIS, Bernard, 1991 : 24]. Bounfour reconnaît la valeur autobiographique de la littérature maghrébine, mais seulement en tant qu'imitation du modèle occidental. Dans les manifestations maghrébines, il voit un « *emprunt* » au

genre européen (même s'il avoue qu'il ne s'agissait pas « *de la pure imitation* » [BOUNFOUR, Abdellah, cité in MATHIEU Martine (dir.), 1996 : 76])

Il s'agit de replacer la valeur de la fiction dans le contexte culturel maghrébin. L'auteur d'une *autobiographie collective* qui s'entend comme intermédiaire de la tradition et non pas comme unique créateur de la signification du texte, s'oppose à la notion occidentale d'une paternité unique du texte. Le discours autobiographique dans les littératures postcoloniales va revaloriser l'autobiographie comme fiction.

Dans *La Chrysalide*, trois personnages- fonctions établissent la personnalité de Lemsine : Khadidja- Faiza- Malika. Dans *Ciel de Porphyre* : Ali- M. Kimper- Tahar. Le sujet autobiographique se définit ainsi par une attitude de sollicitation : le détour par autrui se motive par un retour sur soi. « *Expérience de vie, l'écriture se met au miroir et se suspend pour mieux se cerner, dédoublant ainsi dans son agissement l'attitude de l'homme qui en pleine action cesse d'agir pour s'écrire en temps d'accomplissement incluant l'écriture comme donnée de l'action en cours* » [BLANCKEMAN, Bruno, 2008 : 96]

L'écriture permet à l'écrivain de se connaître en situation, l'écrivain met à jour certaines périodes de son existence, certains pans de son identité, pour attraper l'essence de leur réalité, la rendre consciente, la concentrer grâce à une posture seconde du récit autobiographique. L'écrivain se décrit au travers de scènes d'enfance (voir enfance d'Ali, les fêtes, les jeux, voir enfance de Faiza comme garçon manqué lorsqu'elle est montée dans l'arbre et ses lectures d'adolescente qui sont celles de Lemsine qui, étant jeune, se comportant comme un garçon) ; en même temps qu'il s'insinue, le romanesque se ramifie.

Les pistes des éléments du romanesque et de l'autobiographie s'embrouillent. Un double transfert en résulte, de la vie à l'œuvre, de l'œuvre à la vie : « *c'est quand j'écris que je me sens le plus pleinement vivant. Les mots sont beaux, les mots sont justes, les mots sont victorieux [...]* » [BLANCKEMAN, Bruno, 2008, ibid.112].

Une expansion du moi saisit à travers les situations, un passage, des événements et à travers cela se dévoile une conscience du Soi en mouvement. En multipliant des postures de vie, Aicha Lemsine se constitue comme sujet dans l'immanence de ses œuvres. Ce qui rappelle « *la théorie du souci de soi* » reprise de l'antiquité par Michel Foucault où il s'agit de « *promouvoir de nouvelles formes de subjectivité* » pour qui « *le sujet, forme plus que substance, s'auto-constitue au travers de pratiques qui le modifient. Le souci de soi représente un rapport aux événements, un travail sur soi, opéré par la médiation de l'expérience réfléchie, du sentiment médité, des circonstances relatives* » [FOUCAULT, Michel, 1984 : 304].

L'autofiction représente un laboratoire intime où sont expérimentées les conditions d'une identité plurielle. C'est une « *mise en romance de ce qu'on vit* », selon Michel Contat. L'autofiction ne s'arrête pas à cela, elle met au clair un ensemble sombre de fantasmes, une part d'inconscient qui doit s'exprimer parce qu'elle constitue une donnée essentielle de l'être, « *mais ne peut le faire qu'indirectement, dans l'affabulation pour se connaître, pour s'essayer ; dresser la somme de ses expériences ou de ses pensées ne suffit pas, il faut également solliciter l'inconscient, le figurer symboliquement* » [GUIBERT, Hervé, cité in BLANCKEMAN, Bruno, 2008, op. Cit., 89- 146].

L'auteur se nourrit du vécu et de l'histoire personnelle pour les transformer et refaçonner par des moyens propres à la fiction. L'écriture de Lemsine peut être qualifiée d'écriture autofictionnelle car elle se tisse dans un entre- deux, un « entre » sans cesse déplacé, entre réalité narrée et fiction vécue, entre récit autobiographique, inventions et dépassements de soi.

Pour Barthes et Dobrovsky, le pacte présenté est une fiction du sujet, une fictionnalisation de soi, ou autofiction. Le pacte autofictionnel, comme l'affirme Gérard Genette, permet de franchir la douane en toute sécurité, à l'abri de toute accusation, qualifiant de ridicule l'hésitation de l'auteur confus, « *c'est moi et ce n'est pas moi* » pour rappeler le statut hybride de ce pacte mi- fictif, mi- authentique. Ce qui est en accord avec une thèse classique de Lacan selon laquelle « *Le moi dès l'origine serait pris dans une ligne de fiction* » [LACAN, Jacques, 1966 : 94]. Cependant si nous sommes engagés dans une ligne de fiction, rien n'est plus authentique que l'autofiction qui est une forme moderne de l'autobiographie.

Pour Barthes, la fictionnalisation ne porte pas sur le contenu de l'histoire, mais sur l'énonciation du souvenir. Et pour Alain Robbe-Grillet, il ne s'agit pas de s'appréhender par l'intermédiaire de la fiction, mais de *se fictionnaliser dans l'autobiographie*, ce n'est plus le roman qui est en quête d'authenticité, c'est l'authenticité qui est en quête de fiction. Pour Philippe Lejeune, le pacte autobiographique entre auteur et lecteur consiste dans le projet de l'auteur à parler de sa vie en toute franchise, d'une part, et le souhait du lecteur, d'autre part, de pouvoir croire à l'authenticité du récit car l'auteur, le narrateur et le personnage ne seraient qu'une seule personne.

Aujourd'hui, on parle plutôt d'autofiction que d'autobiographie. Serge Dobrovsky, dans son roman *Fils*, nous décrit comme suit son livre : « *Fiction d'événements de faits strictement réels, si l'on veut autofiction d'avoir confié le langage*



*d'une aventure à l'aventure du langage... » [DOBROVSKY, Serge, Op.cit., quatrième de couverture]. Ce qui distingue l'autofiction de l'autobiographie, c'est l'invention d'une personnalité dans l'autofiction et le récit d'une vie dans l'autobiographie. Les deux utilisent tout de même « l'identité ou le nom de l'auteur » [LECARME, Jacques, 1993 : 228]. Lejeune affirme ainsi : « [...] le mot [autofiction] désigne maintenant tout l'espace entre une autobiographie qui ne veut pas dire son nom et une fiction qui ne veut pas se détacher de son auteur » [LEJEUNE, Philippe, 2002 : 32].*

*« [L'] es autobiographies postcoloniales sont le fruit d'une évolution autonome » prétendent Hornung et Ruhe [HORNUNG et RUHE, ibid. 1998 : 1]. L'apparition fréquente du discours historique, ou bien encore d'une conception de l'identité basée sur la collectivité que sur l'individualité, différencie l'autobiographie maghrébine de l'autobiographie européenne. Lors des discussions théoriques plus sur le postcolonialisme ces dernières années, on a souvent essayé de définir la particularité des textes autobiographiques maghrébins en les qualifiant à l'aide de néologismes génériques. C'est ainsi qu'on parle de « collective autobiography » selon [GEESSEY, Patricia, 1991 : 138], d'« autobiographie au pluriel » selon [ABDEL JAOUAD, Hédi, 1987/88 : 25. Cité in HORNUNG, Alfred, RUHE, Ernstpeter, 1998 : 25-29], ou d'« autohistoriographie », selon [DANADEY, Anne, cité in HORNUNG, Alfred, RUHE, 1998 : 101].*

L'autobiographie maghrébine montre que le sujet narrateur qui s'exprime sur soi-même n'est plus sorti de son contexte historique, politique et culturel :

*À notre avis, il s'agit d'ouvrir le champ et de considérer la pratique de la construction de soi en littérature comme un acte anthropologique et transhistorique, quel que soit l'arrière plan culturel. En ce sens, on pourrait parler en général d'une écriture autobiographique dont les nuances narratologiques et thématiques dépendraient de la culture des auteurs. [RICHTER, Elke, cité in GEHRMANN, Susanne, GRONEMANN, Claudia (coord.). 2006 : 155-171]*

La critique postcoloniale a postulé la mort des concepts d'identité traditionnelle, mettant à leurs places des constructions discursives : Gronemann adopte alors le concept de Gafaiti, à savoir la mise en scène, de la discursivité de l'identité [GAFAITI, Hafid, cité in HORNUNG, Alfred, RUHE, 1998, op.cit., 173].

*« L'invention de soi dans la fiction, c'est l'autofiction » Selon Régine Robin [ROBIN, Régine, 1997 : 45]. Barthes suggère un retour à l'autobiographie par le biais de l'autofiction et à travers ce qu'il appelle « le fictif de l'identité » [BARTHES, Roland, 1973 : 98].*

L'enjeu de l'autofiction serait donc d'établir un état intermédiaire entre le vrai et le faux, cet espace de l'entre - deux se présente comme la véritable réalité, car « *le réel commence là où le sens vacille* » [ROBBE-GRILLET, Alain, 1985 : 212]. L'autofiction est un genre de *l'entre deux*, entre le fictionnel et le factuel, entre l'autobiographie et le romanesque, entre le vécu et le fantasmé. « *L'écrivain est toujours habité par un fantasme de toute puissance, ce sera mon hypothèse. Être à la source du sens, être le père et le fils de ses œuvres, s'auto-engendrer par le texte,...* » [ROBIN, Régine, 1997, *ibid.* 16].

*Occuper toutes les places est bien le rêve de tout romancier, de tout artiste, voire de tout un chacun. Faire jouer les autres qui sont en moi, me transforme en autre, laisser libre cours à tout processus de devenir autre, devenir son propre être fictif ou plus exactement s'attacher à expérimenter dans le texte fictif de l'identité, autant de tentations fortes... [ROBIN, Régine, 1997, *ibid.* 17]*

Quelque chose tire l'autobiographie vers l'autofiction, quelque chose pousse les écrivains à brouiller le pacte romanesque et le pacte autobiographique, à les confondre, à les joindre, à les superposer. [ROBIN, Régine, 1997, *ibid.* 33].

« *L'œuvre pseudonymique est celle de l'auteur « en propre personne », moins la signature de son nom* » [PESSOA, Fernando, Cité in ROBIN, Régine, 1997, *ibid.* 19]. Lemsine se démultiplie. Ces identités multiples renvoient à un moi qui ne peut coïncider avec lui-même, donnant un visage, le siens à tous les personnages de ses romans (Svelte et prise de position à Khadidja, blondeur à Yamina, vécu à Tahar, idées et opinions à Ali et M. Kimper, lectures à Mouloud et Faiza...), elle est partout et nulle part, elle s'est démultipliée dans ses personnages. En effet, dans la fiction, le biographique est dissimulé, reconfiguré. À la croisée du biographisme et de la fiction se construit cet espace constitutif d'une identité pluralisée, d'une recreation du moi qui se réécrit dans un texte. Dans l'écriture, l'écrivain se crée lui-même, créant ses personnages.

Selon Danielle Deltel, « *l'autofiction est déjà un fait pluriel ou plutôt un genre qui n'est pas vraiment institutionnalisé. Chaque écrivain explicite à sa manière le jeu entre fiction et autobiographie* » [DELTE, Danielle : 134]. Les écrivains écrivent l'histoire en offrant leur témoignage à travers leurs œuvres littéraires. Le traitement romanesque de la dimension historique en particulier ce qui est relatif à la colonisation est assez fréquent dans la production littéraire algérienne d'expression française sans que cela ne constitue pour autant une réelle singularité.

## 1.2. Postures et *je/lu* fictionnel : entre « être » et « paraître »

### 1.2.1. L'auteur à l'épreuve de la fiction : éthique et pratique de l'auctorialité

J'avais honte de raconter (...) un masque, voilà ce qu'il me fallait (...) je me suis mis à lire et à relire les chroniqueurs médiévaux, pour en acquérir le rythme et la candeur. Ils parleraient pour moi, et moi je serais libre de tout soupçon. [ECO. Umberto, 1985 : 24-25]

À l'ère actuelle de la médiatisation littéraire, comme l'écrit Pierre Assouline, « l'écrivain est devenu le représentant de lui-même » dans la sphère publique [ASSOULINE. Pierre, 2010 : 12]. C'est ce qu'affirme, justement, Olivier Nora : « On consomme aujourd'hui la voix et l'image de l'auteur sans avoir souvent lu une seule ligne de lui : l'effet charismatique propre à l'écriture ne repose plus sur la lecture, mais sur l'audition et la vision » [NORA. Olivier, in NORA. Pierre (dir), 1986 : 582]

L'auteur demeure, effectivement, une notion :

*ambivalente à l'époque contemporaine tant sur un plan littéraire que social, située au croisement de deux mouvements contradictoires qui perturbent les variables de l'équation : d'un côté, s'engage un travail de mise à distance de l'auteur, de délimitation voire de négation de son ampleur historique, de sa fonction littéraire mais également de sa position sociale ; de l'autre côté, la présence de l'auteur semble incontournable, le lecteur le « désire » et « [a] besoin de sa figure » et les écrivains eux-mêmes sont chargés d'accompagner leur œuvre dans leur publication. [PLUVINET. Charline, 2009 : 81]*

Il s'agit, dès lors, de traiter d'une nouvelle forme d'existence de l'auteur, mettre à l'épreuve cette notion, interroger ses représentations imaginaires et rejouer ses postures. « *Jeu de masque et de dévoilement, d'apparition et de disparition, l'auteur est en quête d'une redéfinition de son autorité, confiée à l'espace trouble de la fiction* » [PLUVINET, Charline, 2009, *ibid.*]

Paul Valéry notait dans *Tel Quel* : « *Toute l'œuvre est l'œuvre de bien autre chose qu'un auteur* » [VALÉRY. Paul, cité in COMPAGNON. Antoine, 1998 : 47-100]. Le rejet de la notion d'auteur s'est fait en réaction à la dominance de l'histoire littéraire dans l'enseignement secondaire et universitaire entre 1900 et 1970, à l'étude des « portraits » de Sainte Beuve et de sa critique biographique.

L'histoire littéraire recourait en effet prioritairement à l'auteur comme principe de cohérence, mais aussi comme figure historique ou psychologique : « *c'est d'elle qu'est issu le dispositif de « l'homme et l'œuvre » qui est demeuré jusqu'à nos jours, malgré les critiques de Barthes ou de Foucault, une des catégories de l'entendement scolaire*

de la littérature ». [CHARLE, Christophe, cité in CLEMENT. F, BERCLOZ. M, ROCA.M, SCHULTHEIS (dir), 2006 : 67-87].

La notion d'auteur est une notion plurielle qui suscite beaucoup de confusion, mais surtout de polémiques car elle peut faire l'objet d'une utilisation étendue à toute personne qui publie et par là devient auteur ou d'un emploi limité à celui qui tient compte de « *l'autorité* », c'est-à-dire est auteur dont les textes acquièrent une autorité à travers leur publication.

Pour Dominique Maingueneau, la notion d'auteur implique trois niveaux consubstantiels : *la personne*, biographique, renvoyée à l'état civil. *L'écrivain*, acteur du champ littéraire, personnage livré au public et utilisant parfois un pseudonyme et enfin, *l'inscripteur* qui est l'énonciateur dans le texte, celui qui gère la « *scénographie langagière* ». Les formalistes réduisent l'instance auctoriale à l'inscripteur, les théories sociales et biographiques tendent à l'identifier à la personne et à l'écrivain, négligeant l'inscripteur. Et enfin, la réflexion sur la posture cherche à le penser en relation avec l'inscripteur et la personne.

Les travaux récents sur l'auteur et ses figures font référence aux textes célèbres et « *jumeaux* » de Barthes et Foucault sur « *l'éloignement* » ou « *l'effacement* » de ce personnage *cardinal* des études littéraires. Le « *retour à l'auteur* » comme objet d'étude ne peut se faire sans un *retour critique* de « *la mort de l'auteur* » notion si chère à Foucault depuis son célèbre article (1969), et à Barthes (1968) : on sait que l'auteur n'est pas une simple instance biographique (un "homme"), mais un processus complexe.

La notion d'auteur est une notion *emblématique*. P. Bayard affirme que c'est une notion plus problématique qu'elle a été au cœur de certains enjeux théoriques des années 70 où l'auteur semble avoir disparu des esprits. La mort de l'auteur pouvait apparaître comme l'une des dernières formes d'autorité dont il fallait se dépendre, dans le cadre plus restreint des études littéraires. Il s'agissait, en effet, de mettre fin à la longue tradition d'analyse biographique des œuvres qui *rendait au texte son unicité et au lecteur tout son rôle*, selon Marie Baudry. [BAUDRY, Marie, cité in BAYARD, Pierre, 2010 : 13].

Pour Barthes, il s'agissait de rendre la voix du texte au texte lui-même et d'en finir avec la notion même d'auteur. Pour Bayard, « *il est notable que si Barthes ou Foucault, dans des textes célèbres, ont remis en cause la notion d'auteur, aucun n'a eu l'audace de remplacer les auteurs par d'autres* ». [BAYARD, Pierre, 2010, *ibid.*]

Avant de définir cette notion, on posera la même question aux linguistes que Cécile Hayez et Michel Lisse avaient posée : « *Quelle est l'origine d'un mot ?* » qui n'a pas de sens précis, ce qui est essentiel ... c'est de déterminer les voies qui ont suivi les mots ». [HAYEZ, Cécile, et LISSE, Michel, 2005. Avant-propos] Avant d'être un mot, l'auteur est un thème récent dont on peut suivre la carrière *en dents de scie* puisque certains ont signé sa mort alors que d'autres vont essayer de le ressusciter.

L'instance de l'auteur comme elle est connue, n'a pas été élaborée par les grecs comme tel, mais d'une manière générale, le concept d'auteur est rattaché au concept français de « *sujet* ». Traduit du latin « *subjectum* », qui installe même la traduction du mot « *hypokeimenon* », mot aristotélien signifiant : « *ce qui est placé dessous* » de là on est passé de *subjectum* au *suppositum* : « *ce qui est supposé* », « *le support* » de quoi ? De l'œuvre bien sûr.

En tuant l'auteur Barthes, opposait l'analyse *interne* des œuvres à l'histoire littéraire s'interrogeant : pourquoi les auteurs ont-ils toujours été conçus comme l'avant de leur livre, leur père, leur garant ? Ne peut-on envisager une autre logique pour l'auteur que celle introduite par la métaphore de la parenté ? Foucault, quant à lui, suggérait dans sa conférence de 1969 avec son fameux *Qu'est-ce qu'un auteur ?* que la critique était en train de se dégager de la primauté absolue de *la fonction – auteur* (redéfinition de la notion d'auteur comme « *une fonction* » qui s'exerce sur les textes littéraires dans un cadre culturel, juridique et social particuliers), en « *trait [ant] les œuvres selon leur genre et leur type, d'après les éléments récurrents qui y figurent, selon leurs variations propres autour d'un invariant qui n'est plus le créateur individuel* ». [PLUVINET. Charline, 2009, op. Cit]

Le philosophe écrivait cela, en effet, dans le sillage de la nouvelle critique et de Roland Barthes qui avait annoncé l'année précédente « *la mort de l'auteur* », expliquant que la déconstruction de la notion d'auteur repose sur deux idées principales : la première est que l'auteur est une fonction du texte. Il sert à distinguer deux catégories d'écrits, ceux qui sont pourvus d'un nom d'auteur et ceux qui en sont dépourvus.

Ces deux catégories s'opposent selon un vaste système de valeurs : la subjectivité qui appartient plutôt aux textes signés et l'objectivité aux autres. La deuxième idée est celle du caractère historique de « *la fonction d'auteur* » qui se construit, parallèlement, à la notion de propriété intellectuelle, et qui est distribuée différemment selon les époques. Sur ce point, Foucault reste prudent, mais suggère qu'à la fin du 17<sup>e</sup> siècle, début 18<sup>e</sup> siècle, un basculement se produit : les textes

scientifiques jusque-là signés ont tendance à devenir anonymes alors que les textes littéraires connaissent un sort inverse.

C'est autour de l'histoire « *d'authorship* » que ressurgit avec force le thème de l'auteur dès 1980 et que s'accumulent, pendant des décennies, des publications anglaises et américaines de grande qualité ouvrant les voies au retour de l'auteur. Ces études signalent à leur façon que « *le retour à l'auteur* » est un passage obligé mais qu'il n'y aura pas de tentation du « *biographisme sauvage* », [BRUNN. A, 2001 : 42], « *pas de restauration de la figure romantique, superbe et solitaire de l'auteur souverain* » [CHARTIER. R, 1992 : 38]. Désormais, l'auteur sera conçu comme une complexe construction historique, mais aussi paratextuelle et textuelle.

« *Pour qu'il y ait retour, écrivait Foucault, il faut, d'abord, qu'il y ait eu un oubli* », oubli de l'auteur comme objet de représentations, *cortège d'images, de scènes et de types* que Barthes avait appelé l'étude :

*L'Auteur lui-même (...) peut, ou pourra un jour constituer un texte comme les autres : il suffira de renoncer à faire de sa personne le sujet, la butée, l'origine, l'autorité, le Père, d'où dériverait son œuvre, par une voie d'expression ; il suffira de le considérer lui-même comme un être de papier et sa vie comme une biographie (...), une écriture sans référent, matière d'une connexion, et non d'une filiation.». [BARTHES. Roland, 1970]*

Mais « *les coups de chapeau et de griffes donnés à Barthes et Foucault, ces dernières années, ont vu le retour de l'auteur* » pour Chartier et pour José Luis Diaz « *la question de l'auteur est toujours à l'ordre du jour* ».

L'époque contemporaine est, donc, caractérisée par une explosion de la figure auctoriale, privilégiant un auteur *spectral* et *virtuel*, qui hante le discours et qui en déränge les frontières stables. Une autre raison autorise de considérer l'auteur comme un paradigme des notions de *permanence* et de *survie*, qui vient du fait que traditionnellement l'auteur, même mort est considéré comme survivant grâce à son œuvre. Le nom d'un auteur continue de fonctionner même après sa disparition dans la mémoire collective : chaque lecture de ses textes le fait revivre. *Dès qu'il y a trace, il y a de l'auteur.*

Cette remise en cause de l'auteur, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, crée une attention renouvelée et aiguisée pour cette question, selon Jérôme Roger, pour qui :

*la pertinence de l'auteur dans l'interprétation, les modalités de sa présence dans l'œuvre, sa persistance indéfectible dans le champ littéraire et dans notre imaginaire sont autant de problèmes qui subsistent après la disparition de l'auteur et qui sont réinvestis par la théorie littéraire, les études sociocritiques, qui entendent sortir de l'immanence du texte*

*littéraire pour l'analyse du discours qui se donne de nouveaux moyens pour repenser l'inscription de l'auteur dans son texte. [ROGER, Jérôme, cité in PLUVINET, Charline, 2009]*

Des travaux importants prennent la relève et relancent des études et recherches sur l'auteur. Travaux sur *l'auteur implicite* entrepris du côté de l'analyse du discours, travaux récents sur *la figuration de l'auteur*, sur les notions d'*image d'auteur* et d'*éthos auctorial*, de *la posture* etc, lesquels remettent en question les frontières du texte. Ces travaux rejoignent par là un courant distinct qui s'intéresse à l'auteur comme statut social et institutionnel, associé à une série de représentations conflictuelles. D'abord, lieu de réflexions d'ordre historique sur *la sacralisation de l'écrivain* avec Benichou et Oster, puis sociologique avec Bourdieu et Viala.

Tous ces travaux ont mis en évidence la pluralité et la modalité des rôles, des motifs et des scénarios qui composent *la figure d'écrivain*. Il faut dire que de l'antiquité jusqu'à nos jours, une série de différenciation et de confrontations existent autour de la notion d'auteur et qui est à concevoir de plusieurs manières : l'auteur comme fonction, l'auteur comme catégorie sociale, l'auteur comme répertoire mouvant de types de scénarios et d'images, l'auteur comme « *image singulière* », produite par les textes, les paratextes auctoriaux et la réception, l'auteur comme figure textuelle imaginaire fictive ou non fictive, sans oublier l'auteur comme « *sujet biographique et acteur social* ».

Pour reprendre l'expression de José Luis Diaz, il est autorisé de croire que les remises en question du statut de l'écrivain, source de multiples plaintes ou « *mises à mort* » coutumières (de la littérature, du grand écrivain, de l'intellectuel...) ont conduit ou influencé ce « *retour de l'auteur* ». Et c'est le succès remarquable, même alimenté de vives polémiques, *des pratiques de l'autofiction* et *des biographies imaginaires* qui a, par ailleurs, « *permis* » ou « *contraint* » les spécialistes de la littérature à se pencher sur l'auteur comme texte, l'auteur comme figure « *auto ou allo réflexive* ». Ils cherchent à saisir l'auteur au pluriel, à le replacer dans *des dynamiques textuelles, institutionnelles, ou sociales* intégrant l'ensemble des rôles et fonctions de la vie littéraire par le biais « *de récits qui croquent l'écrivain en société* » selon Michel Lacroix [LACROIX. Michel, 2012].

De là s'engage un travail de mise à distance de l'auteur, de délimitation de son affluence et influence historique, de sa fonction littéraire et de sa position sociale. De ce fait, la notion d'auteur se renforce et se fragilise conjointement car elle est à la fois désirée et repoussée sans qu'aucun de ces deux mouvements ne l'emporte ouvertement sur l'autre même si la présence de l'auteur, aujourd'hui, semble incontournable ; il est

même « désiré » disait Barthes. Beaucoup de chercheurs de différentes disciplines vont nommer, définir, cerner la notion d'auteur et chacun d'eux va l'insérer dans un domaine de recherche précis.

Pour José Luis Diaz, *l'écrivain imaginaire* s'insère dans une histoire des représentations de l'écrivain. Alors qu'est-ce qui distingue « *l'écrivain imaginaire* » de « *la personne réelle* » de l'écrivain ? Au moment où l'auteur était censé être mort selon Roland Barthes, José Luis Diaz pensait qu'un tel modèle théorique était néfaste pour la compréhension de la production littéraire et de son histoire. On ne peut pas ainsi faire le deuil, ni l'économie de l'auteur surtout que la période romantique était considérée au sens large comme période de « *l'auteur-roi* », du « *sacre de l'écrivain* » et de la prise en considération de l'« homme » dans l'explication de l'œuvre.

Il faut, alors, « *œuvrer pour une prise en compte théorique de la fonction auctoriale, dans l'esprit qui était alors celui de Michel Foucault (« Qu'est-ce qu'un auteur ? » en 1969), mais en étant plus attentif encore que lui aux diverses facettes de cette fonction ; et penser le déploiement de l'auteur et de ses fonctions (pluriel obligé) dans l'histoire* » dit Diaz. [DIAZ. José- Luis, 2007]

L'auteur, selon lui, est une figure complexe, qui prend sa source en amont dans le social pour se jeter en aval dans le texte. *Le Texte* : jusqu'à il y a quelques décennies, *il n'y en avait que pour lui* : au point qu'on avait fini par oublier qu'il existait, derrière lui, un « *auteur* ». Il rappelle que l'auteur *existe*, qu'il n'est pas seulement l'un des maillons de la chaîne littéraire, mais son maillon principal. À condition toutefois de ne pas restreindre l'auteur à sa dimension *réelle* (l'homme de lettres), ou *textuelle* (le sujet d'énonciation), mais de lui attribuer sa dimension *imaginaire*. D'où la naissance de « *l'auteur imaginaire* ». Ce que nous devons apprendre de Diaz, c'est que l'écrivain n'est pas *que* l'auteur de ses œuvres : il est aussi, plus largement, le créateur de la figure qui le constitue comme auteur.

Pour José Luis Diaz, [DIAZ. José- Luis, 2007, *ibid.*], il fallait sur le plan théorique, faire la distinction des divers niveaux de l'auteur. On en distingue trois :

- l'auteur réel : le monsieur de la vie courante doté d'une biographie, d'un domicile, d'une appartenance sociale.
- L'auteur textuel : qui est à la fois l'auteur du livre et le sujet textuel, celui, qui dans le livre, n'est qu'un nom sur la couverture et certaines marques d'énonciation, le « sujet du discours » aussi qui adopte un genre, un style, une manière de s'adresser ou encore « l'être de Lettres » comme propose de l'appeler Valéry.



- L'écrivain ou auteur imaginaire, c'est-à-dire l'auteur tel qu'il se représente, se fait ou se laisse représenter

C'est sous cette *instance imaginaire, figurale et représentative* que l'auteur s'exhibe. Représentations sous toutes les déclinaisons possibles : *images, figures, mythes, fantasme, imagos, clichés, types...*, Mais comme ces images ne viennent pas seules, mais accompagnées de tout un décor et de personnages secondaires, comme d'autre part, elles ne sont pas immobiles, mais en mouvement, en action, tout ce dispositif théâtral semble un plan décisif du déploiement de l'écrivain imaginaire et c'est pour cela que Diaz a eu recours à la « *scénographie auctoriale* ». Que signifie cette expression ? Scénographie auctoriale fonctionne d'abord et pour l'essentiel au plan des représentations, au plan de l'écrivain imaginaire.

La scénographie définie par Diaz (dans un entretien)

*n'est pas affaire de discours, de mise en texte, d'adoption d'un dispositif d'énonciation, mais elle fonctionne au plan de « postures » adoptées, « des images de soi » proposées et de la prise de rôle. En adoptant une scénographie, l'écrivain ne répond pas à ces questions : comment écrire ? Comment poser sa voix ? Quel genre choisir ? Mais à la question qui les englobe toutes : Qui être ? Qui être en tant qu'écrivain sur « la scène littéraire » mais qui être aussi en tant qu'homme. [AMOSSY, Ruth et MAINGUENEAU Dominique, 15 octobre 2009, consulté le 25 février 2015]*

Par ces scénographies variables, *collectives* mais aussi *personnalisées*, adoptées comme siennes, l'écrivain *se donne en représentation*, grâce à elles, il adopte *une posture*, un rôle qui agence sa *prestation littéraire*. L'image à représenter aussi bien dans sa manière de vivre que par sa façon d'être acquiert une fonction structurante, qu'il faut saisir dans l'histoire. Soit l'histoire personnelle, celle de l'adoption d'un écrivain d'une posture, d'un rôle, d'une scénographie, en fonction du nombre de postures existantes sur la scène littéraire. Soit l'histoire sociale, collective des représentations, des postures et des scénographies aCTORIALES distinctes, édifiantes, imitables par tout un groupe, par toute une école, par toute une génération à un moment donné. Puisqu'à chaque époque de l'histoire littéraire, il existe des écrivains qui lui suggèrent à la fois des *manières d'écrire* et des *manières d'être*.

Donc, pour José Luis Diaz :

*l'adoption d'une scénographie auctoriale a des conséquences tout à fait logique en termes d'adoption d'une scénographie énonciative et discursive au sens que lui donne Maingueneau, simplement elle n'a pas une pure et simple fonction discursive. La vie réelle, sociale, religieuse, érotique, quotidienne de l'écrivain, subit elle aussi l'influence de l'adoption d'une posture. Dans l'écrivain ou auteur imaginaire, il s'agit de saisir la manière dont un écrivain singulier agit avec les scénographies existantes, les adopte ou les refuse, ou les transforme. [AMOSSY, Ruth et MAINGUENEAU, Dominique, ibid.]*

Alors, la question existentielle « *Qui être ?* » engendre le choix d'une identité littéraire en adoptant des postures éventuelles, principalement mouvantes en période de révolutions : sociale, politique mais surtout esthétique et littéraire. Les études de José Luis Diaz s'inscrivent dans la sociologie littéraire, il s'agit d'une sorte de « *sociologie des identités intellectuelles* », c'est-à-dire qu'il s'agit de parler des *modes d'être*, des *styles de vie*, des façons de *se comporter* et de *se poser*, la manière qu'à un écrivain de *se construire une identité*.

Le développement récent, dans le champ de l'analyse du discours, d'une réflexion sur « *l'auteur* » et « *l'image d'auteur* » va aussi contribuer à élargir le champ d'étude de cette notion si *complexe* et *ambivalente*. « *L'image de l'auteur* » n'appartient ni au producteur du texte, ni au public, elle est le produit *d'une interaction* entre « *des intervenants hétérogènes* » selon Dominique Maingueneau. « *Image* » du latin « *imago* » qui veut dire « *reflet de la réalité à travers un miroir* » et « *auteur* » qui possède deux étymologies concurrentes, une d'origine grecque « *autos* » qui insiste sur l'idée « *de cause, d'action et de création* », tandis que l'étymon latin « *auctor* » fait de l'auteur celui qui apporte quelque chose de plus, celui qui augmente « *augere* », verbe dont dérive également le mot « *autorité* ».

Antoine Compagnon nous rappelle que l'*auctor* désigne « *celui qui se porte garant de l'œuvre* » et, du fait de sa dérivation de « *auctoritas* », il devient aussi « *celui qui par son œuvre détient l'autorité* ». On essaiera toutefois de ne pas confondre l'écrivain, celui qui crée une œuvre, avec l'auteur qui, lui, est une construction historique et sociale dont la création change selon les codes dominants d'une époque. Le concept de l'auteur(e) ne renvoie pas à un *individu réel* mais à une *figure auctoriale* qui n'existe qu'au travers et qu'au sein de la création littéraire/artistique [COMPAGNON, Antoine, 1998]

Pour Maingueneau, le terme « *auteur* » peut avoir un *fonctionnement relationnel* et un *fonctionnement référentiel*. Maingueneau distingue trois dimensions dans la notion d'auteur :

- l'instance qui répond d'un texte : « *Auteur répondant* ». Ce n'est ni l'énonciateur, ni le producteur en chair et en os, ni même l'écrivain. Cette instance n'a rien de spécifiquement littéraire.
- « *L'auteur-acteur* » qui organise son existence autour de l'activité de production de textes. Il doit gérer une trajectoire, une carrière. Ce statut varie considérablement selon les lieux, les époques et les positionnements des intéressés, ainsi le mot même « *d'auteur* » selon les conjonctures

historiques entre-t-il en concurrence avec tels ou tels autres « écrivain », « hommes de lettres ».

- L'auteur corrélat d'une œuvre « l'auteur -auctor », qui est susceptible d'avoir une image d'auteur. On suppose que l'œuvre d'un auteur définie par une certaine fonction doit accéder à un niveau où elle se révèle en tous ses fragments, même les plus minuscules et les plus importants comme l'expression de la pensée ou de l'expérience, de l'imagination, de l'inconscient de l'auteur ou encore des déterminations historiques dans lesquelles il était pris. [MAINGUENEAU, Dominique, le 15 octobre 2009, consulté le 20 février 2014]

En étudiant la notion *d'image d'auteur*, Maingueneau s'est heurté à trois difficultés :

- Cette notion mobilise deux problématiques : celle de l'auteur et celle de l'image de l'auteur. Il faut se concentrer seulement sur l'image en prenant l'auteur pour une donnée stable tout en se demandant de quelle instance l'image d'auteur est susceptible d'être « l'image ».
- La notion d'auteur est établie depuis longtemps dans la théorie littéraire et a fait l'objet d'intenses réflexions, celle d'image d'auteur est récente.
- Ces deux notions se sont développées presque exclusivement sur des corpus littéraires, il n'est donc pas évident de les traiter dans une perspective plus large de l'analyse du discours.

On s'est attaché à séparer « le narrateur » et « l'écrivain », « l'intratextuel » et « l'extratextuel », c'est pour cela qu'il y a naissance de nombreux procédés dévoilant des différenciations entre « auteur implicite » et « auteur réel ». Par « auteur implicite », on désigne « l'image d'auteur » que le texte engendre progressivement au cours de la lecture (avec sa culture, son tempérament, ses tendances, sa foi...). Ces problématiques sur l'auteur sont étroitement liées comme celle de *l'image d'auteur* à *l'éthos*, notions développées par Dominique Maingueneau et Ruth Amossy, à la notion de *Posture* développée par Alain Viala et Jérôme Meizoz, à *l'auteur implicite* de Tom Kindt et Wayne, C. Booth ou plus récemment les notions *d'auteur imaginaire* et *scénographies auctoriales* de José Luis Diaz.

Pour Ruth Amossy, la notion *d'image d'auteur* envisagée dans ses travaux est une *instance auctoriale* qui projette une image d'elle-même dans le texte et à partir de laquelle le lecteur se fait une image de l'inscripteur à l'aide de diverses traces laissées par celui-ci. L'image d'auteur se distingue de celle du narrateur, qui lui est inclus dans

l'univers de la fiction. Elle précise que l'éthos discursif de l'inscripteur constitue l'un des éléments de l'image de l'auteur car celle-ci est tissée de plusieurs types d'informations, intra et extratextuelles.

L'*axiome* de fondement de la narratologie qui exige que le narrateur ne soit pas l'auteur, a pu s'adapter à cette figure d'auteur qui valorise le *génie singulier*. *Figure de l'auteur ou ses représentations en relation avec sa position dans le champ* ? Question posée par Bernard Lahire [2006], et à laquelle répond Jean-Benoît Puech : « *Figure* » ou « *représentation* », *l'auteur n'est pas seulement l'acteur culturel qui signe un texte, il est aussi produit de son œuvre et de tous les discours qui participent à cette « création biographique » collective. En effet, l'auteur livre dans son œuvre une image de soi diffusée dans le public qui constitue en retour sa posture* ». [PUECH, Jean- Benoit, 2002 : 45- 76, cité in MEIZOZ, Jérôme, 2007 : 45].

La figure de l'auteur naît, dès lors, selon deux modalités : comme *hétéro-représentée*, c'est-à-dire créée par d'autres acteurs, dans le cas des biographies, des éloges...et comme *auto-représentée* ou fabriquée par l'auteur lui-même dans le cas des autobiographies, des entretiens journalistiques...

C'est W. Booth qui a conçu une instance pour remplacer l'étude de la biographie de l'auteur : c'est l'auteur implicite :

*Même dans un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté est suggérée l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes...Cet auteur implicite est toujours différent de « l'homme réel » quoique l'on imagine de lui et il crée, en même temps, que son œuvre, une version supérieure de lui-même. Tout roman réussit à nous faire croire en un auteur que l'on interprète comme une sorte de « second moi ». Ce second moi présente le plus souvent une version plus avisée, plus sensible, plus réceptive de réalité. [BOOTH, Wayne. C, cité in BARTHE, Roland et KAYSER. 1961/1977 : 92-93]*

L'idée de « *l'auteur implicite* » faite par Tom Kindt a été étudiée pour la première fois par Wayne C. Booth dans un article qui date de 1952. Cette notion n'a cessé de susciter de nombreuses controverses chez les théoriciens du récit soulevant parmi les narratologues des questions importantes. Kindt retrace *l'histoire* de ce concept, démontrant ses différentes facettes afin de déterminer sa pertinence par la narratologie dans le contexte scientifique actuel. L'une des conséquences de « *l'auteur implicite* » c'est « *l'économie du moi* ».

*Il est évident que dans toute œuvre écrite, il existe un narrateur ou un « auteur » implicite qui « intervient » pour opérer les choix lui permettant d'écrire son histoire ou son argumentation ou son exposition de la façon qu'il désire. C'est lui qui décide de raconter son histoire plutôt que de tout autre type de preuves. En bref, il écrit « ceci » plutôt que « cela », et c'est ainsi qu'il gagne pleinement le nom d'artiste. « Il*

*intervient » à chaque étape, même si c'est de manière très discrète. [BOOTH, Wayne, C. 1983, cité in KINDT, Tom, Cité in PIER, John, 2007 : 64]*

Bien que cette notion soit présentée dans un article de Booth en 1952, l'introduction de la notion n'a eu réellement lieu que dans les réflexions à propos de la littérature narrative et de sa théorie exposée en 1961 sous l'appellation de *The Rhetoric of fiction* (livre très distingué unissant les travaux de l'école critique de Chicago, réalisé au sein de l'université par Booth, Ronald S. Crane, Richard McKeon et Elder Olson). Booth tente de se joindre au projet d'une critique littéraire néo-aristotélicienne dans son ouvrage cité, il disait que ses efforts n'étaient là que pour faire apparaître une rhétorique du genre narratif :

*Mon sujet d'étude est la technique des fictions non didactiques, vues en tant qu'art de communiquer avec les lecteurs, c'est-à-dire les ressources rhétoriques dont dispose l'auteur d'un récit épique, d'un roman ou d'une nouvelle pour tenter, consciemment ou non d'imposer son univers fictionnel au lecteur. [BOOTH, Wayne, C. 1983, cité KINDT, Tom, Cité in PIER, John, 2007: 60-84]*

Il considère l'annonce *des mondes fictionnels* dans le genre narratif comme une transmission *d'ordre de valeurs*. D'après lui, « *doit figurer au centre d'une rhétorique de la littérature l'intensification ou le refoulement non pas de la simple curiosité, mais de l'engagement moral et émotionnel envers les personnages* ». [BOOTH, Wayne, C. 1983, cité KINDT, Tom, cité in PIER, John, 2007, *ibid.*]. Les conduites narratives et les effets littéraires ne lui apparaissent, dès lors, porteurs de sens que s'ils possèdent une dimension éthique. Ce projet d'une interprétation rhétorico-éthique de la littérature s'est avéré pour Booth comme un arrangement entre l'intention de ranimer l'intérêt pour l'auteur et le récepteur et l'appréhension de franchir les limites de l'œuvre.

Booth a attiré l'attention sur l'obligation de la différenciation entre la notion « *d'auteur* » et celle « *d'auteur implicite* ». Il définissait, d'une part l'auteur implicite comme une émanation de l'auteur empirique, c'est-à-dire se manifeste dans le texte une figure implicite de l'auteur, distincte de l'auteur empirique et du narrateur fictionnel. Il parlait de l'idée qu'un auteur lorsqu'il écrit un texte, projette toujours une image de lui-même. Cette idée rejoint *la tripartition* de Dominique Maingueneau distinguant : personne, écrivain et inscripteur qui à la même *vertu heuristique*.

Idee développée aussi par Kathleen Tillotson qui « *fustige comme manifestation d'étroitesse d'esprit l'espoir de nombreux auteurs modernes de voir le texte narratif rester à l'écart de toutes les implications rhétoriques, de son refus de personnifier le narrateur* ». Elle rajoute : « *[N]ous sommes dirigés à tout moment par la sélection, l'insistance et le ton "Invisible". Sur le plan technique, l'auteur est un annonceur subliminal, un adepte*

de la persuasion insidieuse ». [TILLOTSON, Kathleen, 1965 : 1-23. Cité in PIER. John, 2007 : 63]

« *Quand il écrit* » disait Booth, à propos de l'auteur d'un texte littéraire « *il ne crée pas simplement un « idéal » impersonnel d'« homme en général », mais une vision implicite de son « moi » qui diffère de tous les auteurs implicites présents dans les œuvres d'autres auteurs* ». [BOOTH, Wayne, C, 1983, cité KINDT, Tom, Cité in PIER, John, 2007, op. Cit. 64]. Au regard de cette définition, il ne faut pas considérer l'auteur comme le créateur d'un auteur implicite : intentionnellement ou non, l'auteur ne fournit que la matière nécessaire à son élaboration.

D'après une telle caractérisation, l'auteur implicite correspondrait à une image que les lecteurs se font de l'auteur lors de la lecture d'un texte : « *aussi impersonnel que tente de se faire l'auteur, le lecteur n'en construira pas moins sa propre image du scripteur qui écrit de cette manière* ». [BOOTH, Wayne, C, 1983, cité KINDT, Tom, cité in PIER, John, 2007, op. Cit.]. De son vivant et dans tout son livre, Booth n'a pas montré comment dissocier l'auteur implicite d'un texte littéraire, car il désigne par auteur implicite la construction résultant du récepteur empirique attirant l'attention que la présence d'un auteur est perceptible dans son texte seulement par celui « *qui sait le chercher* » pensant que l'auteur implicite dévoilerait de façon distincte le chemin vers sa propre construction.

À propos de la présence de l'auteur dans son texte : « *[I] l est clair que l'image de cette présence dans l'esprit du lecteur est l'un des plus importants des effets suscité par l'auteur* ». [BOOTH, Wayne, C, 1983, cité KINDT, Tom, cité in PIER, John, 2007, op. Cit. 71]. Il paraît continuellement examiner la reconstruction de l'auteur implicite comme étant une forme favorisée de l'interprétation du texte :

*J'ai toujours reproché aux anti-intentionnalistes de confondre leurs types d'intentions : les intentions possibles (inférées) de l'auteur de chair et de sang- celles qui sont citées dans ses notes, sa correspondance, sa conversation et les intentions réelles telles qu'elles sont révélées par la totalité de ses choix. [Lettre de BOOTH, Wayne. C adressée à Tom KINDT et à Hans HARALD Müller datant du 25 octobre 2001 : 95]*

Dans le contexte de la critique interprétative, l'auteur implicite a recueilli un écho positif, l'idée découlant de cette école de pensée réside dans la supposition qu'il n'est pas possible de lire et d'interpréter convenablement des textes en se privant de la dimension de l'auteur implicite. L'adoption d'un auteur implicite est recommandée par les représentants de cette critique parce qu'ils estiment que l'idéologie d'un auteur ne peut être soutenue à partir simplement de l'axiologie d'une œuvre.

Chatman explique cette position comme suit : « *poser l'existence d'un auteur implicite nous débarrasse de l'hypothèse trop hâtive selon laquelle le texte de fiction donnerait au lecteur un accès direct aux intentions et à l'idéologie de l'auteur réel* » [CHATMAN, Seymour, 1990: 76. Cité, in KINDT, Tom, Cité in PIER, John, 2007 : 69].

Dans la même acception du concept, il propose une autre définition : « *La source de toute structure de signification d'un texte- non seulement celle de l'assertion et de la dénotation, mais aussi celle de son implication, sa connotation, son réseau idéologique- constitue l'auteur implicite* » [Ibid. 75]. Rimmon Kenan est l'avocate la plus connue de l'idée que l'auteur implicite d'une œuvre coïncide avec les valeurs et les normes de celle-ci. Son penchant s'affirme : « *sans auteur implicite, il est difficile d'analyser les normes du texte* » [KENAN, Rimmon, 33- 62. Cité in KINDT. Tom, Cité in PIER, John, 2007 : 70]. Et dans son livre, *Narrative Fiction*, elle avance la proposition suivante : « *Selon moi, (...) la notion d'auteur implicite (...) se conçoit mieux comme un ensemble de normes implicites* ». [KENAN, SHLOMITH, Rimmon, 2002, cité in KINDT, Tom, op. Cit. 70]

En introduisant cette notion, Booth a avancé l'idée d'une étude des œuvres littéraires selon une théorie de la communication. Les mandataires des modèles communicationnels traditionnels estiment que *l'auteur implicite* est l'initiateur d'un texte. Selon eux, le concept de Booth représente « *la voix* » qui produit un texte et qui chapeaute, par conséquent, tous les autres locuteurs d'un texte. Chatman constate :

*Contrairement au narrateur, l'auteur implicite ne peut rien nous dire, c'est une instance qui n'a ni voix ni moyen direct de communication. Elle nous instruit en silence, grâce à la structure de l'ensemble de l'œuvre, à toute les voix, à tous les moyens par lesquels elle a choisi de nous informer. [CHATMAN, Seymour, 1990: 148. Cité, in KINDT, Tom, Cité in PIER, John, 2007: 73]*

Sandra Heinen, dans un article, propose d'interpréter la notion d'auteur implicite comme « *l'image d'un auteur que se font les récepteurs lorsqu'ils lisent un ou plusieurs de ses textes en tenant compte de toutes les informations disponibles à son sujet* ». [HEINEN, Sarah, 337. Cité in KINDT, Tom, cité in PIER, John, 2007: 74].

Darby, quant à lui, observe dans son essai sur *l'histoire de la théorie narrative* : « *en soi, un auteur implicite est le produit de négociations entre les royaumes intratextuels et extratextuels* ». [DARBY, David, 2001, cité in KINDT, Tom, cité in PIER, John, ibid. 2007]. À la suite de ces auteurs, nous pouvons conclure et dire qu'il faut rattacher l'auteur implicite ou « *deuxième moi* » au domaine de l'interprétation des textes.

Pourrait-on dire que « *l'auteur implicite* » de Booth peut être comme « *l'auteur modèle* » d'Umberto Eco ? Pour lui, la notion d'auteur modèle « *met en jeu l'univers de ce qui est derrière le texte* ». Sa configuration dépend avant tout « *des traces textuelles* ». Wolf Schmid va dans le même sens en défendant la notion « *d'auteur abstrait* ». Selon lui, « *cet auteur abstrait ne se manifeste dans l'œuvre qu'à travers les traces de l'acte créateur, qui permettent au lecteur de le reconstruire. Comme toute lecture est individuelle, l'auteur abstrait varie donc en fonction de chaque acte de lecture (ou de relecture)* ». [SCHMID, Wolf, 2003 : 15-16]

Booth ne va pas jusque-là, mais pour lui, tout lecteur conçoit une certaine image de l'auteur du texte qu'il lit, que ce soit à travers les faits discursifs ou par le biais de représentations d'éléments biographiques, antérieures à la lecture (autrement dit par la saisie de son ethos préalable). En effet, chaque lecteur possède ou non des informations sur l'écrivain voire la personne civile, qu'il peut entrecroiser à sa guise avec les données textuelles dans son portrait de l'auteur implicite.

En écrivant une œuvre, il (l'auteur) construit une image de lui-même, et au fil des œuvres suivantes, cette image se confirme ou évolue selon Alain Viala qui a montré également qu'une « *image* » s'élabore dans une série de textes octroyés à la même *fonction-auteur*. Cette image contribue à situer l'auteur dans le champ littéraire. [VIALA, Alain, 1993 : 197-198]. Raphaël Baroni, dans son article « *Revenance de l'auteur* » pose les questions suivantes : *Pourquoi les lecteurs ne parviennent-ils pas à sortir de cette fascination biographique ? Qu'est-ce que l'auteur fait aux lecteurs que son œuvre toute seule est incapable de faire par elle-même ? Et la plus importante ; qu'est-ce que le romancier a mis de lui-même dans son œuvre ?*

Il répondait à ceux qui jugeaient que l'auteur devait disparaître à travers cette question : *Qu'est-ce que l'attribution du texte à un lecteur fait à la lecture ?* La réponse de Baroni est que l'octroi d'un texte à un auteur suffit généralement à canaliser l'interprétation et lui éviter de tomber dans les *non - sens*. *Canaliser* pour lui, signifie réduire la liberté du lecteur, mais aussi donner une direction à ses efforts interprétatifs, leur permettre de ne pas se disperser dans toutes les directions : « *il ne s'agit pas d'interdire la dérive du sens en la jugeant d'emblée inadéquate, mais d'affirmer simplement que cette dérive gagne en qualité et en richesse quand elle se fait en pleine conscience...* ». [BARONI, Raphael, 2007, 2008 : 159- 168]

Barthes, dès 1973, eut conscience de cette *résurrection inévitable de l'auteur*, rejoignant l'idée de Baroni sur cette résurrection en le dévoilant bien dans son œuvre *Plaisir du texte*. Pour Baroni c'est le « *Moi-écrivain* » qui hante l'œuvre et « *ce que*



*l'auteur partage le mieux avec son lecteur, c'est peut-être une part de son existence qui n'est pas la plus mondaine, mais la plus essentielle, ou alors c'est la dimension essentielle de la part mondaine* » [BARONI, Raphael, 2007, 2008, ibid. 167]. Cette existence invraisemblable de l'auteur a découvert un emplacement d'expression favorisé dans la fiction romanesque qui acquiert, depuis certaines années, une exceptionnelle profusion de *personnages d'auteur*.

L'auteur est *déplacé dans la fiction*, c'est-à-dire *la mise en fiction de l'auteur*, selon Charline Pluvinet [PLUVINET, Charline, 2009]. Ce dernier se dévoile dans sa fiction et son implication peut prendre la forme d'une mise en jeu dans la fiction ainsi que de ses choix littéraires. En effet, c'est à travers des apparences et des formes très variées, que l'auteur est devenu un personnage de fiction qui marque de sa présence la littérature narrative contemporaine : sa vie se met en récit dans des œuvres qui n'aspirent pas à concurrencer le *discours sérieux* et *référentiel* sur l'auteur, mais qui empruntent au contraire la voie de la fiction pour explorer les possibles de ce personnage singulier.

Cette manifestation paraît fortement attachée à l'instabilité qui a touché la notion d'auteur au fur et à mesure de son élaboration puisque, grâce à *l'invention fictionnelle*, l'auteur peut occuper une place primordiale tout en demeurant une pure *création imaginaire* : ainsi, il reste présent dans l'espace littéraire mais à travers un déplacement dans la fiction.

*En ce sens, celle-ci peut, par ses moyens propres, tenir la contradiction sans la résoudre. Ce geste de réappropriation de l'auteur au sein de la littérature fictionnelle indique alors une voie possible pour sortir l'équation de l'auteur de son aporie constitutive et pour la reposer à l'écart de la réalité dans un espace qui modifie la nature des termes de la relation : à l'homme et l'œuvre se substituent en effet le personnage et la fiction. Par le jeu de ces deux dimensions se forme une image de l'auteur fictionnel à même de nous éclairer en retour sur la réalité de l'auteur. [PLUVINET, Charline, 2009]*

Les écrivains contemporains, pour Charline Pluvinet, négocient dans la fiction une nouvelle manière d'existence de l'auteur afin de mieux considérer et de mettre à l'épreuve ce concept instable qui doit toutefois les déterminer. La création d'un *auteur fictionnel* repose sur un *procédé d'autoreprésentation* car l'auteur réel trouve son semblable fictionnel dans un personnage qui occupe la même fonction :

*L'inscription de l'auteur dans le monde littéraire et sa relation avec sa création sont ainsi transposées dans le récit. Il apparaît par conséquent que l'étude de l'auteur déplacé dans la fiction révèle un désir de ne pas étudier ce problème de l'auteur de l'extérieur mais de profiter de ces œuvres aux enjeux particuliers pour suivre au plus près l'interrogation des auteurs réels sur leur propre statut. [PLUVINET, Charline, ibid.]*

L'écriture fictionnelle engendre un espacement qui provoque leur confrontation aux représentations de l'auteur que la critique littéraire et la société nous exposent et nous emportent à leur suite dans une réflexion saillante sur la littérature et ses enjeux à travers la littérature elle-même. Nous dirons comme Charline Pluvinet que

*la particularité et la valeur de ces textes que je me propose d'étudier sont qu'ils engagent une épreuve de l'auteur en deux sens : la notion subit un examen critique qui s'appuie sur l'établissement d'un jeu de reflet entre le monde réel et l'espace fictionnel mais cet examen se déploie à l'intérieur d'un récit qui joue de l'illusion romanesque pour créer un effet d'auteur transmis de l'écrivain réel au lecteur. [PLUVINET, Charline, op.cit]*

D'une certaine manière, selon Charline Pluvinet, les auteurs contemporains de ces représentations fictionnelles retrouvent le lieu d'origine de la notion d'auteur qui, avant de prendre place dans la société et le système éditorial, s'est imposée d'abord dans l'imaginaire de la littérature. Anne Berthelot suggère à son tour la même idée :

*L'essentiel de la littérature du XIII<sup>e</sup> siècle a fonctionné comme un vaste laboratoire où la notion d'«écrivain» s'est affinée jusqu'à être opérationnelle. Au XIV<sup>e</sup> siècle, la représentation de l'écrivain n'est plus indispensable, car l'écrivain lui-même existe dans le monde réel. [...] Mais au XIII<sup>e</sup> siècle, l'écrivain est moins une personne qu'un personnage, voire même un procédé littéraire tout neuf que l'on emploie sans cesse. [...] Il faut insister sur le rapport étroit qui existe entre l'écrivain et le roman. [...] l'œuvre qui pose le problème de son auteur, et plus généralement de l'auteur, adopte à des degrés variables la forme du roman. [BERTHELOT, Anne, 1991 : 8-10]*

La condition de l'auteur contemporain s'est en effet transposée puisque son existence est admise dans la société ; néanmoins, les contestations qu'il affronte le mènent à réintégrer la fiction non pour y disparaître mais pour redéfinir les conditions d'un maintien de l'auteur dans le champ littéraire. Pour Charline Pluvinet :

*Il faut prendre garde (d'autre part) que le déplacement de la problématique de l'auteur dans la fiction n'équivaut pas à une simplification : au contraire, le choix de privilégier dans un premier temps l'étude des conditions et des formes de la fictionnalisation de l'auteur permet ensuite de considérer avec un regard averti les deux interprétations opposées qui se dessinent dans les études littéraires, interprétations suspectes par leur refus de la complexité de l'équation : d'un côté, les représentations fictionnelles de l'auteur joueraient sur la scène romanesque sa disparition (nous verrons en effet que « la mort de l'auteur » ou sa négation sont thématiques dans le récit) ; de l'autre, elles manifesteraient à l'inverse une renaissance de l'auteur, un retour au premier plan de la littérature par son omniprésence dans la littérature romanesque. [PLUVINET, Charline, op.cit]*

Le déplacement dans la fiction de l'étude de la notion d'auteur autorise en ultime ressort de considérer les modalités d'opportunités d'un retour à la réalité et à l'analyse de ce qu'est un auteur : « Nous suivons les traces du double de l'auteur, un double qu'il a

*lui-même imaginé, jusqu'au point où les monde s'inversent, où l'équation de l'auteur s'établit dans la fiction et se reflète secondairement dans la réalité* ». [PLUVINET. Charline, Op. Cit]. Clément Rosset suggère à ce propos : « *le réel n'est pas du côté du moi mais bien du côté du Fantôme : ce n'est pas l'autre qui me double, c'est moi qui suis le double de l'autre. À lui le réel, à moi l'ombre* ». [ROSSET, Clément, 1984 : 91]

L'ouvrage de Couturier sur *la Figure de l'auteur* s'avère être un ouvrage incontournable dans l'analyse actuelle sur la problématique de l'auteur en rapport avec son lecteur. « *L'auteur qui n'est plus ce personnage à la sainte Beuve* », mais qui est tout de même revenu d'actualité, est désormais perçu comme *une figure auctoriale* qui se démarque de Booth se situant « *par-delà l'auteur implicite* » ou « *le « moi idéal »* » qui projettent l'auteur dans son texte et que le lecteur façonne au fil de sa lecture, assumant, ainsi, une « *fonction dans le récit* ». Comme le souligne Couturier, la figure de l'auteur se « *camoufle tout en s'affichant sous les traits d'un figurant dont l'image exemplaire fait loi dans son espace culturel* ». Cette figure devient donc une identité présente dans le texte,

*(...) notamment à travers un réseau complexe d'identifications positives et négatives avec les narrateurs, les personnages et les narrataires (actants appartenant à la boîte noire du texte) que cet échange peut produire : l'auteur projette dans le texte des images plus ou moins fidèles de lui-même, il les éparpille entre les différents actants, tels que des moi parcellaires, invitant le lecteur à s'identifier à son tour à chacun d'eux. L'écriture se conçoit comme un processus de fuite et d'évitement par lequel l'auteur cherche à assumer sa loi sur le lecteur et à lui interdire l'accès à son fort intérieur. La lecture est à son tour un processus d'enquête et d'identification positives ou négatives : empruntant les armes de l'autre, le lecteur s'efforce de s'échapper des pièges mis en place par l'auteur pour dissimuler son désir et s'ingénie à reconstituer sa figure afin d'établir avec elle une véritable empathie. [COUTURIER, Maurice, 1995 : 14]*

Un véritable jeu s'installe entre l'auteur et le lecteur qui tente de deviner l'identité de son auteur. *Sa figure énigmatique* suscite la curiosité de son lecteur qui accepte de rentrer dans cette sorte *de chasse à l'auteur*. Sa figure est, donc, perçue comme un *principal sujet énonciatif du texte* dont la présence se situe à des niveaux discursifs distincts et à partir de procédés divergents. En effet, l'étude de Couturier invite à voir l'auteur dans une sorte *de mise en scène de sa propre condition*, et à partir d'une relation complice qui projette *les figures de l'auteur et du lecteur* à un niveau *intra et extratextuel*, soulignant le fait que la figure de l'auteur ne peut être entendue en dehors de son contexte social.

Dans son étude, Couturier nous montre, aussi, comment l'auteur cherche à se libérer de ses chaînes en s'installant dans le texte et en exploitant l'acte de lecture. La

question est par quel processus le lecteur reconstitue-t-il cette figure de l'auteur et communique-t-il avec elle ? [COUTURIER, Maurice, *ibid.* 23]

L'étude de Bakhtine est la plus grande avancée dans ce domaine. En effet, il met en avant la notion de *voix auctoriale* à partir de sa *fonction esthétique* et *formelle* engendreuse de l'œuvre. En faisant la distinction entre « *l'auteur personne* » (l'écrivain, l'artiste) et « *l'auteur créateur* » (qui est pour lui un élément de l'œuvre), il cherche à démontrer la particularité de la question *auctoriale* dans l'œuvre, l'importance de *l'auteur- créateur*, cet élément constituant de l'œuvre qui ne peut être associé à la personne de l'écrivain mais se place plutôt, en tant *qu'agent d'unité artistique*.

Il montre par-là que la question de l'auteur doit être analysée à un niveau supérieur de lecture puisque l'auteur n'est autre que « *la conscience d'une conscience, autrement dit, une conscience qui englobe et achève la conscience du héros et de son monde, qui englobe et achève la conscience du héros à la faveur de ce qui, dans le principe, est transcendant à cette conscience et qui, immanent, la fausserait* ». [BAKHTINE, Mikhaïl, 1984 : 34]. En étudiant la relation entre *l'auteur* et *son héros*, Bakhtine articule le fait que *l'auteur - créateur matérialise une relation axiologique entre le héros et son monde. Cette position axiologique ne peut être perçue comme un tout uniforme et homogène ; il associe des coordonnées multiples et hétérogènes*. Il démontre aussi dans son étude, comment la notion d'auteur ne peut être détachée de la question *culturelle et sociale* :

*Le contexte des valeurs et du sens réellement créateur d'un auteur qui pense que son œuvre ne coïncide jamais avec le contexte littéraire, rien moins que réel- matériel ; ce dernier, bien entendu, s'inscrit avec ses valeurs dans le premier où il figure cependant en qualité de déterminé et non en qualité de déterminant : l'acte créateur devra se déterminer aussi dans ce contexte littéraire réel- matériel, devra y occuper ainsi une position de valeur, mais il n'en reste pas moins que cette position se déterminera en fonction d'une position plus fondamentale de l'auteur dans l'événement qu'est l'existence, dans les valeurs du monde [...]. [BAKHTINE, Mikhaïl, 1984 : 200-201]*

Il faut rajouter que quelques données biographiques peuvent guider le lecteur sur des voies fécondes pour son interprétation sans que cela désigne forcément qu'il faille donner le dernier mot à l'auteur.

Pour Baroni,

*Il semble qu'une hypothèse interprétative doit nécessairement s'inscrire dans l'une ou l'autre de ces deux postures anthropologiques de base : celle de l'auteur ou celle du lecteur, elle ne peut se tenir dans les deux postures en même temps. En général, le lecteur professionnel est dans la posture incarnée du lecteur. Mais ce lecteur particulier voudrait savoir comment l'œuvre devrait idéalement être comprise, et donc il s'imagine*

*à la place d'un auteur idéal qui se fait une image de son lecteur idéal. On pourra même pousser cette méthode jusqu'à essayer de s'imaginer comment l'auteur idéal s' imagine que son lecteur idéal s'imaginera la manière dont l'auteur idéal avait voulu qu'il soit. [BARONI, Raphaël, 2008]*

La notion d'auteur ne possède pas de définition constante ou définie à l'avance, c'est-à-dire une définition installée avant le contact avec un « *auditoire* », avec l'œuvre en soi, ou même avec d'autres discours sociaux non littéraires qui peuvent aussi véhiculer des images auctoriales. À propos de l'auteur, on devrait plutôt parler d'une *indéfinition*, d'une notion variable, changeante. En effet, chaque discours social et toute œuvre, en fonction de ses caractéristiques culturelles, historiques et/ ou esthétiques, « *négoçient* » avec ses interlocuteurs une conception spécifique de l'auteur.

Dire cependant que l'auctorialité apparaissant dans un discours littéraire ou non consentirait à certifier quelle est *la définition et/ou l'image* de l'auteur *mise en jeu* :

*Jeu complexe, parce que d'un côté, l'auteur finit par être un personnage : en effet l'image de l'auteur peut-être projetée par un personnage fictionnel car c'est en construisant un personnage qui les représente à l'intérieur même de leur œuvre que les auteurs définissent leur scénographie auctoriale, cela leur permet d'ouvrir à la persona de l'auteur le continent attirant de la fiction et c'est là que l'écrivain s'engage dans le processus de fictionnalisation de soi. En effet, L'ethos se construit « autant sinon plus dans l'énonciation que dans l'énoncé ». Et d'un autre côté, une construction socio-historique permet d'élucider comment l'auctorialité ou la notion/l'image d'auteur naît au cœur d'un processus complexe d'énonciation littéraire ou non. [GALLINARI, Melliandro Mendes, 2009]*

En effet, Lemsine se construit une figure auctoriale de dénonciatrice des pratiques ancestrales et patriarcales. En lisant *La Chrysalide* ou *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*, le lecteur a le sentiment de la présence effective de l'auteur et d'une voix qui transparait malgré la diversité générique. Lemsine possède le savoir nécessaire qui offre à sa parole toute l'autorité requise pour rendre crédible la dénonciation. Sa voix narrative recueille la parole dénonciatrice et laisse émerger la parole étouffée du personnage de Malika qui *évoque* et *convoque* la voix de Lemsine et devient ainsi une *signature auctoriale* produisant un effet de présence de Lemsine dans ses œuvres.

Le travail d'« *autofiction* » des auteurs en arrive à la création *de véritables personnages allégoriques*. Le recours à ce processus de *figuration de soi* en se créant une figure dans laquelle il se personnifie et s'incarne, pose la question,

*de savoir si l'on peut passer de ces figures allégoriques et fictionnelles, à la scénographie auctoriale au sens propre, ma réponse est oui : au prix, bien sûr, de précautions. Non seulement on peut passer, mais il le faut : si l'on veut comprendre pour de bon, in vivo, en acte, ce que j'appelle le langage auctorial dans la diversité de ses ressources, explique José Luis Diaz*

## Il rajoute

*L'ímagó fictionnelle simplifiée, grossit le trait, pose un être légendaire et relativement cohérent ; elle fonctionne à titre d'idéal du moi, comme diraient les freudiens. L'écrivain concret est bien moins unifié, plus complexe, plus divers, plus aléatoire. Là aussi, l'important est de chercher à comprendre les voies de passage, les médiations. Sans compter qu'il faut admettre que le personnage allégorique est parfois – consciemment ou non – décalé de l'identité « réelle » de l'écrivain qui le projette comme étant l'un de ses possibles à un moment donné. [ DIAZ, José- Luis, 2007 ]*

Les mouvements présents dans les récits essayent de mettre à l'épreuve l'auteur dans un jeu fictionnel complexe pour examiner d'une part la relation énigmatique qui relie l'auteur à sa création et pour mettre en scène, d'autre part, la nature imaginaire de son identité d'écrivain. De manière plus cachée et plus discrète, c'est l'autorité de l'auteur qui est mise en jeu dans le récit, et, par là même, l'autorité réelle de celui qui a rédigé le texte afin de percevoir une apparence éventuelle : une seconde autorité par rapport à la première que seule la fiction peut dorénavant préserver.

*L'écrivain n'est pas uniquement le père ou le fils de ses œuvres. Il n'est pas même un produit d'ordre exclusivement littéraire, mais aussi celui d'interactions entre différents types de discours, tissés par différents médias. C'est dire que les figures d'auteurs entrent constamment en interférence avec les productions culturelles, littéraires ou non, textuelles et/ou iconiques, dont ils sont les objets : iconographies, entretiens, documentaires, mises en fiction, etc. [ Colloque « Figurations de l'auteur. L'écrivain comme objet culturel », organisé par Figura, le Centre de Recherche sur l'Imaginaire et le Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte de l'UCL ]*

Autant de questions ressortent de cette notion d'auteur et des différentes appellations et représentation de cette notion certes riche, mais complexe : Quels sont les procédés et les enjeux de la figuration de l'écrivain, compris comme l'auteur (producteur) de textes, littéraires en particulier, mais également comme le produit d'une construction socioculturelle historiquement et médiatiquement déterminée ? Comment voit-on et donne-t-on à voir les figures d'auteurs ? Quels aspects de l'auteur (et de son œuvre) sont-ils exhortés et à quelles fins, dans quels types de discours (politique, philosophique, psychologique, religieux, judiciaire...) ? Comment plusieurs figures d'un auteur peuvent-elles coexister ?

Cette notion d'auteur et d'auctorialité est compliquée et diversifiée, parce que l'image de l'auteur ou de l'auctorialité se transforme d'une œuvre à une autre, d'une époque historique à une autre, d'un lecteur à un autre, ou même d'une lecture à une autre ; « l'auctorialité est proposée aux lecteurs à partir d'accords ou de conventions, en d'autres termes, par un contrat de communication qui porterait une « clause-auteur », laquelle devrait être perçue, reconstituée et acceptée ou non par une instance de réception du discours littéraire. » [GALLINARI, Melliandro Mendes, 2009, op. Cit.]

On conclut que l'auteur se transforme d'une certaine manière *en metteur en scène de sa propre image*, « *Je savais que j'étais fictif et j'ai donc pensé que j'étais peut-être doué pour la fiction. J'ai intériorisé toute une troupe, une compagnie permanente à laquelle faire appel en cas de besoin, un stock de scènes et de rôles qui forment mon répertoire* » [A la vitesse de la lumière, Javier Cercas Pseudo, Emile Ajar, La contrevie, Philip Roth].

### 1.2.2. Jeux de postures : l'ethos en effervescence, entre « être » et « paraître »

« *La parole est déjà une prise de position dans une société qui la refuse à la femme* [BEN JELLOUN, Tahar, 1973].

La notion de posture est originellement élaborée par Alain Viala, puis reprise et élargie par Jérôme Meizoz des années plus tard. « *Positura* » du latin signifie « *position* » et « *disposition* », a une double acception : d'une part, une première acception dont a déjà usé Montaigne dans ses essais, c'est une *attitude de position du corps*, ce qui attribue au terme une dénotation exclusivement anatomique. Et d'autre part, c'est une attitude morale d'une personne. Selon Alain Viala, elle désigne *dispositions, positions et prises de positions*. C'est aussi « *une manière singulière d'occuper « une position » objective dans un champ, balisée quant à elle par des variables sociologiques* ». [VIALA, Alain, et MOLINIE, 1993 : 216].

Mais, c'est Jérôme Meizoz, spécialiste de la recherche en littérature menée en France sur *l'auctorialité, son fonctionnement et ses enjeux*, qui a permis d'installer cette notion *de posture* au carrefour des disciplines de la sociologie de la littérature et de l'analyse des textes, la définissant comme « *la manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire* ». [MEIZOZ, Jérôme, 2011].

*Ce concept théorisé par Meizoz offre l'avantage fondamental d'une approche conjointe d'éléments « internes » et « externes » à l'œuvre, reposant sur la conciliation de plusieurs outils conceptuels empruntés à diverses modélisations explicatives du fait littéraire (sociologie des champs, analyse du discours, sociocritique, poétique, stylistique). [STIENON, Valérie, 2008]*

La posture, même définie, reste une notion floue et selon différents champs disciplinaires, elle a recours à plusieurs autres notions pour la compléter, qui sont l'ethos, l'habitus, l'Hexis (corporel) et l'affectation (positionnement social). De façon plus étendue, elle fait partie de ce qu'on appelle *les concepts dispositionnels* par les liens qui la rattachent aux travaux de Pierre Bourdieu avec les notions d'*Habitus* et d'*Hexis* et à ceux de Dominique Maingueneau avec la notion d'*ethos discursif*.

Autrement dit, tout ce qui est inclus sous le nom de « *posture* » ne prend sens qu'en relation avec d'autres normes et pratiques du champ intellectuel, relevant des éléments de différentes formes de vie pouvant - être décrits à différentes périodes : des postures qui relèvent de conduites sociales, c'est à dire manières de se présenter au public, conduites physiques, vestimentaires, gestuelles, ainsi que des conduites verbales. De ce fait, on peut concevoir *la plasticité excessive* de celles -ci selon les contextes entraînant une pluralité de postures pour un même auteur. Sur la scène d'énonciation de la littérature, l'auteur ne se présente et ne se révèle que doté de sa « *persona* » signifiant étymologiquement, ce à travers quoi l'on parle « *per-sonare* », représentant tout à la fois *une voix et son lieu social* ou « *posture* ». Meizoz s'interroge en disant :

*Je me demande s'il y a « une identité unifiée » là-dessous, autrement dit s'il y a un « for intérieur » soustrait au régime de la présentation de soi, donc de jeu des masques. Le masque (persona ou posture) loin d'être un simple artifice voire une roublardise, est tout simplement une pré- condition de la présentation publique de soi. [La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de « posture » Propos recueillis par David Martens revue en ligne interférence littéraire, 2011]*

Meizoz déclare à ce propos :

*« On pourrait aussi convoquer la notion latine de persona désignant le masque au théâtre qui institue tout à la fois une voix et son contexte [lien social] d'intelligibilité sur la scène d'énonciation de la littérature, l'auteur ne peut se présenter et s'exprimer que muni de la médiation que constitue sa personne [ou sa persona], que l'on peut appeler sa posture ou son "masque d'autorité" ». [MEIZOZ, Jérôme, 2007 : 19].*

Selon Meizoz, la notion de posture se présente inévitablement comme un concept opératoire essentiel pour rendre compte des phénomènes auctoriaux fournissant, ainsi, le privilège de (re)lire les faits littéraires de façon agencée en incorporant des faits parfois imperceptibles à un système explicatif évident. Jérôme Meizoz présente encore, la posture comme un outil descriptif, car « ce concept rend compte de l'élaboration de représentations de soi par un auteur dans ses manières d'être, dans le discours qu'il tient sur lui-même et/ou dans les manifestations auctoriales qu'il livre à travers son travail d'écriture ». [MEIZOZ, Jérôme, 2007 : 210]. Il faut, donc, penser l'articulation entre un sujet biographique (la personne civile), un rôle social (l'écrivain) et l'énonciateur textuel. Selon Meizoz :

*Le recours au concept de « posture » est initialement motivé par la nécessité de rendre compte de la part de singularité et de conscience agissante intervenant dans le positionnement littéraire de tout auteur et allant de pair avec la nécessaire dimension de mise en scène à laquelle il se livre dès lors qu'il a à gérer publiquement son image d'écrivain. Sont donc considérées comme participant d'une posture, les diverses modalités auctoriales de présentation de soi qui rejouent ou déjouent une position dans le champ littéraire. Ces modalités étant d'ordre verbal (scénographies, ethos, choix*



*stylistiques) et non verbal (look, comportement, conduite de vie). [MEIZOZ, Jérôme, 2007, ibid.]*

Dans le domaine des lettres et des sciences humaines, le terme posture a souvent été utilisé de façon *intuitive* révélant une « *Attitude morale* » qui renvoie, dans un sens figuré, à la « *condition sociale, politique économique, de quelqu'un* ». [AMAND, Denis Saint, VRYDAGHS, David, 2011]. Mais dans les acceptions usuelles, Pierre Bourdieu dans *questions de sociologie* utilise le terme « *posture* » comme synonyme de « *dispositions du corps* » ou « *habitus* » qui englobent cette « *structure structurante et structurée* ».

Pour Nathalie Heinrich, le concept de posture « *a également été utilisé comme terme générique permettant de décrire un type de démarche scientifique en caractérisant cette dernière aussi bien sur un plan axiologique que méthodologique ou épistémologique* ». [HEINRICH, Nathalie, 1998].

Dans *Approches de la réception*, Alain Viala en exposant des démarches et des procédés sur lesquels s'est créée sa conception de la sociopoétique, opère un retour sur les *théories du champ littéraire* formulées par Pierre Bourdieu, revoyant le triptyque *Dispositions/positions/ prises de position* sur lequel se base cette idée. Viala souligne « *l'importance de ne pas s'en tenir à une articulation décontextualisée et purement objective (par opposition à effective) du lien entre habitus et positions et invite à l'intégration de ce rapport dans une perspective plus globale* ». [MOLINIE, Georges, VIALA, Alain, 1993 : 216], affirmant qu' :

*Il y a plusieurs façons de prendre et d'occuper une position : on peut par exemple, occuper modestement une position avantageuse, ou occuper à grand bruit une position modeste...On fera donc intervenir la notion de posture (de façon d'occuper une position). [MOLINIE, Georges, VIALA, Alain, ibid.]*

À la suite des travaux de Dominique Maingueneau, on peut différencier la notion d'ethos entre *ethos discursif* et *ethos prédiscursif* ou *préalable*. La notion de posture, conduite conjointement *verbale* et *non verbale*, permet de fédérer des interactions entre *l'ethos discursif* d'un auteur et sa position dans le champ (littéraire, politique et religieux). La notion de posture appelle à *penser relationnellement à un agir linguistique (Ethos discursif) et des conduites sociales (Ethos prédiscursif)*. L'adoption consciente ou non d'une posture semble caractéristique de *la figure auctoriale* qui serait une *manière singulière* de donner le *ton au discours*.

La posture ne prend sens que relationnellement aux autres normes et pratiques de son champs intellectuel. Dans la notion de posture, deux dimensions inséparables sont incluses :

- *Une dimension non discursive* (l'ensemble des conduites non verbales de présentation de soi : Allure...)
- *Une dimension discursive* (Ethos discursif) selon Barthes : « *Ce sont « les aires » que se donne le locuteur par son discours* » [BARTHES, Roland, 1970 : 212-215]

Il y a dans la notion de posture, l'idée d'*une image préalable*. Le mot « *image* » ne restreint pas la posture à une seule dimension discursive (verbale), mais à un ensemble de signes composés par l'attitude (sociale) corporelle (vêtements, gestes, voix...), elle relève, ainsi, des représentations en usage dans une société.

La « *posture* » conçoit, dès lors, une réalité *co-élaborée*, révélant à la fois la façon dont l'auteur se construit une certaine identité, autant par le biais de *l'image de soi* dans le discours, ce qui relève *de la dimension rhétorique*, qui à travers *ses conduites publiques*, c'est-à-dire *la dimension actionnelle* et la disposition, se voit représentée à son tour par plusieurs moyens intermédiaires qui la donnent à lire : *les médias* (journalistes, critiques, biographes, etc) et *le public* (à travers les éléments périphérique du texte, du péri-texte, présentation du livre, notice biographique et photo à l'épitéxte, entretiens avec l'auteur, lettres à d'autres écrivains et journal littéraire), sans avoir forcément un lien entre les deux sortes de représentations, ni par ailleurs entre les deux dimensions *rhétorique* et *actionnelle* de *la posture auto-représentée*.

« *La posture est le fruit de la combinaison de l'actionnel et du discursif. Un auteur pendant la période moderne repose sur la distinction entre vie privée et vie publique. À ce sujet on note que « la posture » décolle en quelque sorte de l'homme civil* » [MEIZOZ, Jérôme, 2007 : 27].

En effet, à travers la notion de « *posture d'auteur* », deux dimensions consubstantielles se construisent :

- *une dimension rhétorique* (textuelle), discursive construite par et dans le discours, nommée « *l'ethos discursif* » ;
- *une dimension actionnelle* (contextuelle), non discursive, comportementale (ensemble de conduites non- verbales de présentation de soi), relevant d'une autorité extérieure, se rapprochant de l'*habitus* et de l'*Hexis* et faisant partie d'un processus de socialisation nommé « *l'ethos prédiscursif* ».

Ces divergentes dimensions de la posture sont ainsi à examiner comme parties *prenantes d'un processus interactif*, à travers lequel émane d'une certaine manière l'*« image collective »* de *l'auteur* qui commence chez l'éditeur avant même la publication, comme première mise en forme du discours. La posture se forge, donc,

dans *l'interaction de l'auteur avec les médiateurs et les publics*, anticipant ou réagissant à leurs jugements. En effet, la « *posture* » dit la manière dont un auteur se positionne singulièrement, vis à vis du champ littéraire, dans la création de son œuvre. La posture relève alors des représentations en usage dans une société donnée, et de manière en quelque sorte complémentaire.

La posture, c'est donc « *une façon de prendre la parole, d'énoncer un discours, d'assumer un texte. En effet, sur son versant langagier, la notion de « posture » recouvre celle (rhétorique) de l'ethos* ». [AMOSSY, Ruth (dir), 1999]. Pour agir sur l'auditoire, l'orateur ne doit pas disposer uniquement d'arguments valides, c'est-à-dire maîtriser le logos, ni produire un effet puissant sur lui, autrement dit agiter les passions du pathos, il lui faut aussi « *affirmer son autorité et projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance* ». [Ruth Amossy, in ARON, Paul. SAINT-JACQUES, Denis. VIALA, Alain, 2002 : 634]

Aborder la notion de posture va nous permettre de définir les éventuels positionnements de *la figure auctoriale* dans le champ littéraire et dans l'espace public. Au-delà de l'image personnelle que chaque récepteur peut se fabriquer de l'auteur(e) d'une œuvre, on devrait dévoiler le « *masque d'autorité* », selon Claude Calame [CALAME, Claude, 2005], « *de l'auteur(e) ou sa posture* », comme le disait Jérôme Meizoz [MEIZOZ, Jérôme, 2009].

En effet, « *La singularité identitaire exprimée par la posture correspond à un état contemporain du fait littéraire tributaire à la fois de l'éclatement postmoderne des individualités et de l'autogestion médiatique de son image, reposant sur un ensemble de prises de positions dans la sphère publique* ». [STIENON, Valérie, 2011]

Jérôme Meizoz écrit, à ce propos, qu'« *un auteur n'est jamais pour le public que la somme des discours qui s'agrègent ou circulent à son sujet dans le courant savant comme dans la presse de boulevard* » [MEIZOZ, 2007 : 45]. Selon Derrida, la notion d'*auctor*, selon son étymologie, désigne celui qui *autorise* ou qui donne autorité à. Terme qui rappelle que l'auteur de la littérature moderne est à la fois « *irresponsable et hyperresponsable* », parce qu'il « *se donne et/ou croit se donner la permission de tout dire et de tout cacher* ».

La notion de *posture littéraire* d'un auteur paraît habilement renforcer ces mécanismes et ces modes qui dirigent le moment où l'*auctor* juge être en train d'*exercer son autorité sur le tout dire et le tout cacher*. [CLIVAZ, Claire, 2011]

Selon Meizoz, une posture est *une auto-crédation*, car elle *réengendre l'auteur*, le *démultiplie* : elle *rejoue sa position ou son statut dans une performance à la fois physique*

*et verbale*. Elle sélectionne des *valeurs* et des *faits* dans la *biographie de l'auteur* ou dans son point de vue très particulier sur le monde, créant ce qu'il appelle une « *fable biographique* » [ROUSSIN, Philippe, 2005 : 50, cité in MEIZOZ, Jérôme, 2007 : 31]. Donc, l'adoption, consciente ou non d'une posture est constitutive de l'acte créateur.

Puisqu'elle est *une auto-crédation*, une posture n'est jamais définitivement acquise mais toujours sujette à modification et à adaptation aux circonstances, puisqu'elle se base obligatoirement sur une donnée circonstancielle « *Biographique* » dont le sujet n'est jamais qu'une autorité relative. Il paraît que le « *passif* » d'un auteur, la densité des postures qui ont été les siennes avant est fondamentale. Il y a adaptation constante de la posture dans un mouvement de *présentation de soi* que la réception transforme en retour, et à laquelle l'auteur réagit, *s'adapte*. Pour Goffman, parler de posture n'a de sens que dans une *perspective interactionnelle*.

La posture se conçoit, en effet, comme mode de *présentation de soi* par l'écrivain dans le cadre particulier du rôle et de la place que cet écrivain conçoit d'occuper par rapport à son œuvre et par rapport à un lecteur supposé. Ces traits relevant de cette présentation de soi, se situent en effet sur la *carte d'identité posturale* d'un écrivain regroupant à la fois des notions relevant de « *l'ethos* » (la rhétorique) et de celles d'« *écrivain imaginaire* », *notion définie par José Luis Diaz* [DIAZ, José- Luis, 2007]. Une étude de la posture rejoint souvent un système de *représentations collectives*, ce qui pousse à concevoir, justement, comment *les postures individuelles* remettent en question *les représentations collectives* de l'être écrivain dans le champ littéraire.

Afin de comprendre la trajectoire d'un écrivain, c'est-à-dire « *l'ensemble des positions successivement occupées par un écrivain* », il faut donc passer « *de l'analyse d'un texte à celle de l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain* » selon Alain Viala. [VIALA, Alain, in MOLINIE, Georges et VIALA, Alain (dir), 1993 : 216]. En effet, la réflexion sur les représentations collectives et l'existence de conceptions posturales dominantes au sein d'une génération méritent que l'on s'y arrête quelques instants. Meizoz précise « *qu'une posture emprunte effectivement ses données à un répertoire de récits fondateurs présents dans le champ littéraire* ». [MEIZOZ, Jérôme, 2007 : 25].

La posture ne comprend pas que *l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain*, mais encore les relations qu'elle tisse avec la trajectoire et la position que l'auteur conçoit avec des groupes littéraires, des réseaux d'écrivains contemporains ou passés, avec des genres littéraires qu'elle investit, enfin avec les publics (critiques ou autres). La posture littéraire identifie l'auteur dans le champ : « *en donnant une œuvre, il*

[L'auteur] construit une image de lui-même et au fil des œuvres suivantes, cette image se confirme ou évolue... » [VIALA, Alain, 1993, op. Cit, 197-198].

Pour Meizoz, dans quelle mesure l'image de soi est-elle *produite, concertée et contrôlée par l'écrivain* ? La *posturologie* vise à *déterminer l'écrivain en tant qu'acteur du champ littéraire, sans négliger pour autant la personne biographique de l'auteur et l'inscription textuelle de l'instance auctoriale*. En séparant le statut sociologique de l'écrivain des représentations qu'il se crée de lui-même, la posture pose, alors, la question de l'intervalle de liberté participant dans ce mouvement *d'auto-crédation* puisque l'activité d'une posture est liée à l'ensemble *des conditions sociales qui lui préexistent*.

S'intéressant aux postures d'écrivains, nous nous interrogeons sur la façon dont un auteur occupe incontestablement sa position dans le champ littéraire. Selon cette perspective, la notion de posture pour définir la position de l'auteur dans le champ littéraire, souscrit d'associer les dimensions individuelles et collectives, discursives et sociologiques, des stratégies d'existence symbolique d'un écrivain à travers les travaux de Jérôme Meizoz et d'autres pour permettre une mise en scène de l'auteur par lui-même, gouvernée par *une dramaturgie* lui permettant de se positionner

Viala ajoute, par ailleurs, que « *chaque posture [d'un auteur] postule une manière de se situer par rapport aux destinataires. Leur succession dessine un parcours avec un point de départ et un aboutissement, et une manière d'accomplir ce parcours* ». [VIALA, Alain, ibid. 217]. Ce que l'auteur recherche, «... *c'est d'instruire son lecteur dans les choses de l'art, de le former, par la connaissance du processus de création artistique, pour sa fonction à lui : celle de lire correctement les livres* » [MOUTOTE, Daniel, 1993 : 178].

Si la posture est « *la manière dont les écrivains produisent et contrôlent une image d'eux même* » [Meizoz Jérôme, 2007 : 9], cela leur permet d'exprimer *sa richesse, sa complexité et sa réflexivité* se matérialisant dans l'étude sociologique, dans les discours philosophiques et historiques, dans le traitement des activités et des modalités littéraires concernant la *singularisation* des *figures scénographiques actoriales*, conférant à l'auteur à la fois une fonction (selon Foucault 1969) et un statut changeant au fil des siècles (selon Chartier 1998), pour devenir un élément essentiel d'une pragmatique historique de la communication artistique.

Posture ou *Persona* qui peut s'expliquer par *conscience de soi, personne pensante*, est la faculté de dire « Je » pour l'écrivain, c'est aussi la part de sa *personnalité propre* qu'il autorise à livrer consciemment ou inconsciemment à ses lecteurs. La posture,

souvent liée à un système de valeurs, à des modes de représentations, est une *personnalité rêvée* ou *souhaitée*. C'est une construction à partir de la personnalité réelle de l'écrivain, ou de l'écrivain portant un masque « *persona* », qui loin d'être un simple artifice devient « une *pré-condition de la présentation publique de soi, un pré-requis à toute activité scénique* », dirait Irving Goffman, pour qui, « *il n'y a pas d'acteur sans masque, car c'est l'usage même d'un masque qui fait l'acteur. De même il n'y a pas d'auteur sans posture(s) car c'est la représentation publique de soi qui crée l'écrivain pour le public* ». [*La fabrique d'une notion*. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de « posture ». Propos recueillis par David Martens revue en ligne *interférence littéraire*, 2011]

« *En posant la littérature comme “discours”* », Meizoz « *s'inscrit dans un courant soucieux d'étudier l'objet littéraire à l'aune de ses conditions sociale d'énonciation en refusant le mythe de l'écrivain cloisonné dans sa tour d'ivoire* », justifiant par-là, la mobilisation du concept de posture en invoquant la nécessité de « *décrire au mieux l'articulation constante du singulier et du collectif dans le discours littéraire* » [MEIZOZ, Jérôme, 2007 : 14]. C'est-à-dire que la posture installe un trait physique ou un geste de l'homme célèbre sur la scène médiatique, l'appelant posture d'auteur. Ce que confirme d'une autre manière Maingueneau :

*Une analyse de discours littéraire est contrainte d'introduire le tiers de l'institution, de contester ces unités illusoirement compactes que sont le créateur ou la société : non pour affaiblir la part de la création au profit des déterminismes sociaux, mais pour rapporter l'œuvre aux territoires, aux rites, aux rôles qui la rendent possible et qu'elle rend possibles. [MAINGUENEAU, Dominique. 2004 : 77].*

Viala observe la *posture d'auteur* comme un élément de l'*éthos auctorial*. Meizoz, quant à lui, indique par « *posture d'auteur* » un élément parmi d'autre de l'*éthos*, ou « *manière (générale) d'être d'un « écrivain »* lisible dans des faits variés de *position*, *d'habitus* et de *posture*. La posture d'auteur, « *conçoit l'« identité littéraire » créée par l'auteur lui-même et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public* », selon Philippe Roussin. [ROUSSIN, Philippe, 2005 : 24]. L'œuvre, à son tour, constitue une *image de soi* proposée au public caractérisant « *une représentation stable de l'auteur périssable pour la postérité... étant [...] ce qui sort de moi et me représentera* », dira Proust. [Lettre de Marcel Proust à son éditeur Bernard Grasset, 1916 : 783].

De posture d'auteur, on veut lier relationnellement des effets de textes et des conduites sociales. En effet, cette notion assemble la rhétorique et la sociologie, permettant ainsi la construction de l'auteur dans son texte (discours) et ses dispositifs historiques. C'est pour cela que :

*la posture n'est signifiante qu'en relation avec la position réellement occupée par un auteur dans l'espace des positions littéraires du moment. [Cette notion] a une double dimension, en prise sur l'histoire et le langage : simultanément elle se donne comme une conduite et un discours. C'est d'une part, la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc....), d'autre part, c'est l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'ethos. [MEIZOZ, Jérôme, 2007]*

Pour les adeptes de l'analyse du discours, les divergentes postures adoptées par l'auteur sont considérées comme un répertoire historique d'ethos incorporés et le « sujet », qu'est l'auteur se construit avant tout dans ses manifestations langagières.

Relevant de pratiques historiques, la posture se projette de l'homme civil c'est-à-dire, de l'auteur, dans son texte, construisant une image de soi distincte de la personne civile ou biographique : « *Les textes autobiographiques et le témoignage, etc., créent une posture, une construction de soi à envisager selon l'état du champ artistique considéré. Il ne s'agit pas du soi civil ou biographique, du moins pas seulement, mais d'un soi construit que l'auteur lègue aux lecteurs dans et par le travail de l'œuvre* » [MEIZOZ, Jérôme, 2007 : 28]

La posture est, aussi, selon Meizoz, *un comportement personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut permettant à un auteur de rejouer et de renégocier sa « position » dans le champ littéraire par divers modes « de présentation de soi » ou « posture »*. En effet, la posture ne prend corps qu'à travers divergentes mises en rapport avec la position de l'auteur dans un champ (ou avec un public) ; elle serait, ainsi, la mise en œuvre individuelle d'un imaginaire collectif préexistant, c'est-à-dire que toute posture qui se donne comme singulière, inclurait en elle l'emprise du collectif. En somme, le recours à la posture fait apparaître un espace transitionnel entre l'individu et le collectif. À ce propos Lanson avance que l'écriture « *est un acte individuel, mais un acte social de l'individu* » [LANSON, Gustave, 1965 : 66]. Donc, une posture s'accomplit à la cheville de l'individuel et du collectif

*La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre* interrogent les diverses postures attachées à la pratique de leur écrivaine. Penser en termes posturaux implique une conception plurielle du sujet et de l'action, et de la capacité de l'individu- *auteur* à renégocier les statuts et les rôles qui lui sont assignés. « *La posture, rejoue une position et un statut social dans une performance globale qui a valeur de positionnement dans une sphère codée de pratiques* ». [MEIZOZ, Jérôme, 2011]. Lemsine se présente comme romancière chroniqueuse enquêteuse : elle incarne une posture émergente celle de l'écrivaine-chroniqueuse.

Une posture relève d'une « *scénographie auctoriale* ». Par ce terme, Dominique Maingueneau décrit :

*La dramaturgie inhérente à toute prise de parole, centrant son attention sur l'énonciateur du discours. Etudier la posture c'est aborder ensemble les conduites de l'écrivain, l'ethos de l'inscripteur et les actes de la personne civile ne sont pas exclus de l'analyse, pour autant qu'on puisse faire le lien entre eux et les conduites de l'écrivain dans le champ littéraire. Sans doute par l'habitus, comme ensemble de dispositions sociales d'un individu, actualisables de manière différentielle selon le champ où il est engagé. [MAINGUENEAU, Dominique, cité in MEIZOZ, Jérôme, 2009]*

La posture se compose d'une version rassemblant l'ensemble des éléments relatifs à l'identité *auctoriale* telle qu'elle se manifeste dans l'écriture et dans *le paraître d'un écrivain*, envisagée comme sa conduite à la fois verbale et non verbale dans la vie littéraire, manifestant une *singularité artistique autoritaire, récalcitrante* à toute autre valeur que celle du langage. La posture a ce mérite de donner toute sa place à la dimension collective des figures de l'auteur dont les spécificités masquent habituellement le caractère parfaitement social de leur apparition.

*En donnant une œuvre, il [l'auteur] construit une image de lui-même, et, au fil des œuvres suivantes, cette image se confirme ou évolue. La posture d'un auteur se joue à l'articulation de l'individuel et du collectif : variation singulière sur une position, Il faut envisager la mise en scène de soi comprise comme autant de performance de révélation d'une personnalité corporelle et langagière sur une scène d'intervention fictive. On peut l'expliquer schématiquement comme présentation de soi et représentation scénique. [Meizoz Jérôme, 2008]*

La posture, c'est le rôle que joue la personne de l'écrivain dans son positionnement dans le champ littéraire, ce que Rodden appelle, « *la politique de fabrication d'une réputation littéraire* ». [RODDEN, John, 2001]. Le concept s'offre au chercheur comme un moyen qui vise à expliquer les différentes manières dont les écrivains fabriquent, sans en avoir conscience, *leur image publique*. Cette image, cette *identité littéraire* permet particulièrement aux écrivains d'occuper *de façon singulière* une position dans le champ littéraire. « *Je regarde autour de moi ; et je prends mes positions, ou je m'amuse des positions que je vois prendre aux autres. Je suis excellent pantomime ; comme vous en allez juger.* », disait le neveu de Rameau. [DIDEROT, Denis, NAIGEON, Jacques André, 1603 : 140]

Peut-on dès lors parler de « *posture* » dans une fiction ?

*Que dire des œuvres de fiction et de leur rôle dans la création d'une posture littéraire ? Le concept de posture peut-il aider à mieux lire et interpréter ces œuvres de fiction et surtout à étendre leur socialité ?* Meizoz répond : « *D'une part, il avance, on ne peut ramener la posture d'un auteur à celle d'un personnage parce que le premier s'est généralement "diffracté" [en plusieurs personnages], usant de contre personnages, de*



*doubles, d'opposants, etc.* » [MEIZOZ, Jérôme, 2007 : 28], en admettant toutefois que, dans le cas de certains écrivains, les œuvres de fiction ont fortement contribué à modeler leur identité littéraire.

La *configuration fictionnelle* serait, donc, une manière de travailler non seulement sur une « *position* » mais sur une *pluralité de positions*, abordées dans leur *interaction*, leur *dynamique évolutive* en employant pour se réaliser les moyens de la fiction, c'est à dire ceux du personnel romanesque. Ces dispositions offrent aux chercheurs une manière de concevoir et d'interpréter la position d'un auteur à travers son texte, en tenant compte bien sûr des multiples médiations entre le champ d'auteur et le texte.

*Les lieux d'élaboration de la posture s'immiscent dans l'œuvre de fiction. Comment les options esthétiques de l'auteur (genre, style et ton notamment, mais aussi élaboration des postures des personnages de la fiction) permettent-elles de détecter l'élaboration posturale ?* Autant de questions posées pour déterminer comment les postures auctoriales se représentent et s'articulent dans la fiction. En effet, Meizoz remarque qu'« *avec la fiction, les médiations sont plus complexes, il y a des personnages délégués. Et on ne peut leur attribuer sans discussion une posture relevant de l'auteur* ». Certains personnages romanesques sont créés de façon à devenir des doubles de l'auteur, partageant avec lui le même prénom, certains côtés de sa trajectoire, une idéologie et un vécu similaires.

La posture relève des conduites réelles de l'auteur. L'étude des *postures auctoriales* et celle des *représentations fictionnelles* de l'auteur ont connu une importante évolution dans le domaine des littératures occidentales, entre autres européennes et américaines. Et selon Jean Marc Mourra, de leur côté, les études sur les littératures dites postcoloniales se sont appuyées sur la notion de « *scénographie* » pour cerner la manière dont les écrivains élaborent dans l'œuvre un lieu d'énonciation et se façonnent ainsi une place dans le champ littéraire

Pour les textes de fiction, déclare Meizoz,

*Une posture ne se constitue en effet me semble-t-il, qu'en interaction dynamique avec l'ensemble des textes publiés par l'écrivain, [en effet] dès qu'il publie une fiction, un écrivain se présente comme celui qui l'a imaginée, écrite et rendue publique, même sans prises de paroles publiques de l'auteur relatives à ses textes de fiction, ceux-ci me paraissent nécessairement contribuer à l'élaboration posturale. La posture d'un auteur peut se manifester aussi de manière plus oblique, dans ses textes de fiction. [MEIZOZ, Jérôme, 2007]*

Tout écrivain cherche à se distinguer en « *se construisant une posture : la posture constitue l'identité littéraire construite par l'auteur lui-même* ». Il y a des écarts entre la

manière *d'être* et *d'écrire*. Aicha Lemsine fourrent dans son œuvre des éléments d'analyse de sa propre trajectoire sociale. En fait, la construction d'une posture que l'on pourrait qualifier de « *singularisation dans la désingularisation* » (voir élément de sa vie).

Y-a-t-il des postures, de narrateurs, de personnages en plus de celle de l'auteur ? Avec la fiction,

*Il y a des personnages délégués, et l'on ne peut leur attribuer sans discussion une posture relevant de l'auteur puisqu'en quelque sorte l'auteur s'est diffracté en eux usant de contre-personnages, de doubles, d'opposants. Il admet pourtant que les fictions participent à part entière à la construction d'une posture. [MEIZOZ, Jérôme, 2007 : 28-29]*

Mais Meizoz ne s'empêche pas de faire apparaître dans une fiction « *les valeurs illustrées par les choix posturaux de l'auteur étudié* ». [MEIZOZ, Jérôme, 2007 : 29]. Les lectures de Faiza, vision et idéologie de M. Kimper, de Si Salah et d'Ali sont autant de choix posturaux de l'auteur véhiculés par le narrateur Ali et les personnages cités.

Lemsine fait de ses narrateurs *des porte-paroles* d'un destin partagé et collectif. Khadidja, porte-parole de la cause et du combat féminins dans *La Chrysalide* et Ali porte-parole du combat masculin contre le colonisateur dans *Ciel de Porphyre*. Différentes scènes énonciatives font dégager incontestablement un *ethos de porte-parole*. Dans un premier temps, l'image dressée par la narratrice Khadidja de l'univers féminin vivant dans la claustration des traditions ancestrales rigides qui ne lui permettaient, dans sa condition de femme, ainsi qu'à toutes les femmes de l'époque, d'autres combats que ceux de la résignation à accepter les règles établies et les lois auxquelles il fallait obéir car les tabous et les barrières traditionnelles tuaient tout élan maintenant la femme dans un état d'éternelle dépendance à l'égard des hommes.

Dans un second temps, un *ethos de porte-parole* colonial constituant une image fidèle aux faits historiques à travers la vision d'un jeune adolescent qui relatait des événements réels de son époque dans un journal intime, témoignage qui empêchera l'événement historique de disparaître ou de s'effriter avec le temps. Ces *ethos porte-paroles* ont fait l'objet d'une transposition fictionnelle importante grâce à des logiques narratives empruntées à la révolte et aux rêves. L'*ethos* de porte-parole, rattaché à l'inscripteur, paraît par ailleurs, renforcer la réalité historique qui sous-tend les fictions et qui est capable de trouver sa résonance d'une mémoire collective, bâtissant un pont entre le monde fictionnel et la société dans laquelle l'écrivain cherche à inscrire son œuvre.

La posture dressée par Lemsine dans la fiction peut donc rendre légitime le désir de l'auteur de rester en retrait de son œuvre, en mettant en avant le travail d'écriture et l'univers fictionnel. La posture littéraire serait une manière de chercher à maîtriser le devenir de la figure de l'auteur. En effet, la discrétion de l'écrivain au sujet de sa vie privée relève d'une posture, il est évident que choisir la fiction comme terrain d'analyse demande une prise en compte des modalités complexes par lesquelles l'auteur manifeste sa présence. L'écrivain multiplie ainsi ses visages fictifs, d'autant plus que le nom de l'auteur « *Aicha Lemsine* » est un pseudonyme, un procédé comme le souligne Meizoz, qui « *permet de marquer une nouvelle identité énonciative* » qui « *fait de l'auteur un énonciateur fictif, un personnage à part entière* » [MEZIOZ, Jérôme, 2007 : 18].

Étant donné que le choix du pseudonyme chez Lemsine participe d'un procédé d'effacement de son identité civile, aucun lien direct ne doit être fait avec la personne de l'auteur ; ce qui serait plutôt à comprendre comme une tentative de redéfinition du statut du romancier en fonction du monde représenté par son œuvre. Partager ce rôle avec des personnages fictionnels suggère en effet la suppression de la hiérarchie traditionnelle entre l'auteur, le narrateur et les personnages *en faveur d'un contrat de lecture « égalitaire », dont les instances seraient interchangeables.*

On assiste alors à un phénomène qui semble aller à l'encontre des aptitudes générales dans la littérature contemporaine dont le récit, comme le souligne Dominique Viart, « *est souvent porté par la singularité d'une voix narrative. Alors que dans la littérature romanesque et moderne la narration ne « tient » que par la forte singularité de son narrateur, dans l'œuvre de [Lemsine], le narrateur est à la fois multiple ...mutant... et ses identités sont fluctuantes* ». [VIART, Dominique, cité in ROCHE, Anne & VIART, Dominique, 2006 : 32.]

Comme le signale Meizoz, le pseudonyme participe à la construction d'une posture en faisant de « *l'auteur un énonciateur fictif* » [MEIZOZ, Jérôme, 2007, *ibid.*] Lemsine cherche à travers la représentation fictionnelle, à provoquer une nouvelle réflexion du rapport d'un auteur à la création, qui l'implique, elle-même en matière de posture.

#### *Pseudonyme et posture sont-ils liés ?*

Le pseudonyme montre comment *l'« écrivain a pu réinventer son identité auctoriale sous le pseudonyme ... »* [SAINT-AMAND, Denis et VRYDAGHS, David, Jan. 2011 :6.]. Dans le pseudonyme, il s'agit *d'une fictionnalisation de soi* ou de « *Fiction vécue* » expression empruntée à Jean Starobinski qui désigne ainsi l'image

qu'un auteur construit de lui-même et en fonction de laquelle il adaptera « *son comportement* », Sous le pseudonyme, l'auteur tient un discours « *public* » bien adapté aux attentes du champ littéraire ; sous le nom civil, dans la correspondance privée, il révèle le « *texte caché* » de sa posture, expression empruntée à l'historien James, C Scott et opposée à « *texte public* ». [SCOTT, C, James, 2008].

L'adoption consciente ou non d'une posture paraît constitutive de la figure auctoriale : la posture serait une façon singulière de donner le ton du discours. Adopter un pseudonyme c'est déjà une posture : le pseudonyme est un « *indicateur de posture, marquant une nouvelle identité énonciative* ». Pour Meizoz, *Le pseudonyme fait de l'auteur un énonciateur singulier, presque fictif, un personnage à part entière de la scène d'énonciation littéraire... et la posture des écrivains relève de formes de vie acquises au cours de leur socialisation littéraire*. [MEIZOZ, Jérôme, 2007]

*S'il constitue un élément quantitativement restreint d'une œuvre, le pseudonyme ne peut cependant être envisagé comme un élément secondaire. En tant que signature auctoriale, il place l'ensemble d'une production sous un signe qui, choisi, ne saurait avoir été laissé au hasard. Une telle signature constitue dès lors un objet symbolique déterminant qui, situé aux marges des textes, en constitue un foyer de signification privilégié de l'œuvre et de la fonction que lui assigne son auteur. [Propos de MARTENS, David, 2010]*

Le pseudonyme d'auteur, ne relève pas des « *déterminismes biographiques* », mais de « *l'auto- institution de l'auteur et de son discours* » [MEIZOZ, Jérôme, 2007 : 40], et permet donc de creuser les difficultés immanentes à l'idée de posture : l'usage des données de sa biographie par un écrivain ne doit pas s'expliquer en termes d'*imposture* ou de *mensonges*, mais bien en termes de « *fabrique de soi-même* » [MEIZOZ, Jérôme, 2007 : 48], ce qui permet au pseudonyme de marquer une nouvelle identité énonciative, différente de celle donnée par l'état civil. Le pseudonyme transforme, ainsi, l'auteur en un énonciateur fictif, un personnage à part entière.

Le pseudonyme multiplie le potentiel fictionnel d'un récit en injectant un sujet dédoublé, dans le dispositif narratif le prédisposant aux énoncés de *feintise* sérieuse. Il signe en partie le statut fictionnel, en participant d'un processus d'*autocréation de l'écrivain* et en inaugurant une *existence seconde* sur la scène littéraire. Ce qui illustre parfaitement l'hypothèse de Lacan selon laquelle « *le moi dès l'origine serait pris dans une ligne de fiction* » [LACAN, Jacques, 1966 : 94, cité par LECARME, Jacques, 1992 : 231].

L'image publique de l'auteur peut s'autonomiser de ses coordonnées civiles, comment la pratique du pseudonyme en témoigne-t-elle ?

Le pseudonyme n'est pas seulement une réticence contre la censure, ou un appel à l'indiscrétion publique, mais un indicateur de posture. Il marque une nouvelle identité sur la scène d'énonciation littéraire, différente de celle donnée par l'état civil, on entend donc par posture une façon de faire face, c'est-à-dire faire bonne ou mauvaise figure aux avantages et désavantages de la position qu'on occupe dans le champ littéraire. « *La posture constitue l'« identité littéraire » co-construite par l'auteur lui-même, et les médias qui la relaient vers le public* » [ROUSSIN, Philippe, op. Cit, 25]. En ce sens, elle provient d'une *interaction* et d'une *co-construction* de la part de l'écrivain et de toute l'institution littéraire du champ littéraire.

*Comment évaluer ce degré de conscience et d'intentionnalité de l'écrivain intervenant dans son élaboration posturale ? De la posture, le paradigme scénique glisse ainsi vers l'imposture et la mystification.* Meizoz signale que la seule adoption d'un pseudonyme constitue déjà une modalité d'élaboration posturale, la part de démystification aussi impliquée offrirait même un gage de littérarité. Et « *en se donnant lui-même à appréhender à travers une fiction identitaire, l'écrivain entrerait en résonance avec le champ des pratiques littéraires et avec les codes de réception des œuvres de fiction* » [VIALA, Alain, 1996 : 37-50].

Est-il possible pour un auteur de combiner plusieurs postures ? Peut-on adopter plusieurs postures simultanées ? Barthes le confirme : « [...] *L'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques [personae], échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant personne derrière)* » [BARTHES, Roland, 1975 : 123]

Dans les œuvres de Lemsine, les postures de l'écrivaine qui y sont décrites entrent en résonance avec les « *représentations collectives de ce qu'est ou doit être la littérature pour une époque donnée* » [WITTMANN, Jean-Michel, 1997 : 27]. L'intérêt est donc de comparer les choix individuels d'un auteur aux conceptions dites dominantes de sa génération. Meizoz précise qu'« *une posture emprunte effectivement ses données à un répertoire de récits fondateurs présents dans le champ littéraire* » [MEIZOZ, Jérôme, op. Cit, 29]. Il importe d'analyser en quoi les postures individuelles remettent ou non en question les représentations collectives de *l'être écrivain* en vigueur dans les groupes littéraires.

Aicha Lemsine adopte des postures multiples : posture autobiographique, d'historienne, d'auteure postcoloniale, de nomade, de féministe, de dénonciatrice, de femme hybride. Dans l'image de soi qu'elle propose, elle engage sa conception de la lecture. Toute son œuvre se présente comme discours autobiographique (journal intime, autofiction) qui participe à la construction de soi. La posture et l'ethos que

Lemsine arbore dans la vie littéraire (chroniqueuse, romancière, enquêteuse...), de même que son écriture se nourrit de sa *persona* médiatique à travers les divers personnages. Une manière de dire qui renseigne sur une manière d'être comme le rappelle Dominique Maingueneau.

Meizoz explique que, depuis l'émergence des genres comme *l'autobiographie* à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et de plus en plus avec l'apparition dans les années 1830 du journal moderne, l'écrivain est contraint de présenter au public une image de lui-même qui puisse aider le lecteur à le situer sur l'échiquier littéraire. Or la posture, souligne Meizoz, n'est pas seulement le propre d'écrivains particulièrement conscients des enjeux promotionnels liés à la médiatisation de leur personne ; elle est en fait « *quelque chose de commun à tous les écrivains (et à tous les artistes en général), attachés à leur statut même : une façon de faire face [...] aux avantages et désavantages de la position qu'on occupe dans le "jeu" littéraire ou plus généralement artistique* » [MEIZOZ, Jérôme, *ibid.* 20].

En effet, Lemsine adopte dans ses romans une posture autobiographique/autofictive car elle décompose sa personnalité en décrivant les composantes psychiques, sensuelles, intellectuelles, affectives et sexuelles dans ses récits qui deviennent garants des métamorphoses de son moi, par le biais de celles de ses personnages. Elle dresse l'état de son moi. Ses lectures et ses prises de positions sont celles de Faiza, sa révolte contre les pratiques ancestrales et son combat pour la condition et l'émancipation féminine, sa sveltesse aussi sont celles de khadidja. Les positions de Yamina à propos du socialisme et des algériens qui reviennent de Russie nantis de diplômes et de femmes russes sont les miennes. La description de Tahar du village des Nememcha et des cavaliers reflète sa vie d'enfance et son lieu de naissance, « *son père était cavalier et est mort accidentellement tombant de son cheval, une année après sa naissance* ».

Le temps de ces récits coïncide avec celui immanent de l'enfance caractérisé par l'adéquation entre ses personnages et les situations vécues. Dans le début du récit de *Ciel de Porphyre*, un carnet d'adolescent remplace la narration : le journal intime qui permet alors de saisir en direct l'orientation de la personnalité, à une époque clé de sa formation et du personnage d'Ali et de Lemsine adolescente. Les pratiques des fêtes, des cérémonies, de l'Aïd el Kébir démontrent ces choix posturaux qui se dévoilent en filigrane dans ses récits, « *on sacrifie le mouton et c'est à qui aura le plus beau, le plus fort bélier... nous crions : « J'ai le ragadin »...* » (CP:96).

*...Elles détaillaient avidement la toilette de la mariée : la somptueuse gandoura couleur de feu, chargée de broderies, les anneaux de pieds en forme de serpent*

*d'or...Cinq gandouras brodées d'argent, cinq autres brodées en fils d'or...des corsages incrustés de louis d'or et les couvre- lits brodés à Constantine... Son trousseau a défilé pièce par pièce...le village a tout vu...L'orchestre de femme « les Fquirettes » s'installèrent avec les tambours et derboukas... (CP : 174-175)*

Ce qui nous ramène ultimement à la question de l'écriture au Maghreb, de ses violences politiques et de l'espace *des possibles* de ses énonciateurs en tant qu'agents et acteurs périphériques, c'est-à-dire vulnérables, des « systèmes littéraires » du centre et du monde. D'où l'adoption d'une posture autre pour Lemsine qui subit une triple marginalisation : son appartenance au champ francophone taxé de périphérique, en Algérie même ses œuvres sont marginalisées et en tant qu'écrivaine femme, elle subit aussi une autre forme marginalité.

*Comment se manifestent les figures auctoriales féminines ?*

*La chrysalide et ciel de porphyre* se construisent selon un discours amoureux doublement anachronique à la fois par rapport à l'avant-guerre et à l'après-guerre. Aicha Lemsine se montre comme une écrivaine qui s'impose par une écriture qui reflète une écrivaine aux prises avec son temps. Ses positions et ses engagements contre la colonisation, pour le féminisme sont au cœur de ses écrits.

Dans notre travail, il s'agit de parler successivement du positionnement paratopique de l'auteur à partir de la posture du féministe, de l'engagement envers une cause, et du triple embrayage paratopique de l'écrivain, de la personne et de l'inscripteur. En effet, décrire des postures d'auteur suppose une distinction supplémentaire, empruntée à Daniel Osler : « *Il s'agit de ne pas confondre le statut sociologique d'un auteur et la figure de celui-ci, soit les représentations qui en sont données* ». Lemsine adopte une posture de militante du féminisme, affirmant : « *J'ai l'impression de jouer un rôle... mais je le joue bien ou est le moi* » [ERNAUX, Annie, 2010].

Chez Lemsine, le positionnement du Soi féminin comme celui d'autres personnages féminins (mères, épouses, sœurs, amantes...) s'observe dans les interstices de ses textes, ces visages de femmes font émerger sa posture. Lemsine évite toute identité de nom entre auteur et narratrice et suggère par de multiples références qui traversent son œuvre, sa proximité personnelle et d'auteur, elle « *se masque* » pour se dire derrière des personnages et des lieux fictifs sans jamais y disparaître entièrement, elle se reflète, se traduit, se multiplie dans les « *jeux* » du « *je* » de ses personnages.

Lemsine raconte à partir de sa position culturelle et linguistique hybride, en opérant la transmutation du sujet féminin : objet observé et décrit, celui-ci se transforme en instance agissante, productrice de discours identitaires singuliers. Cette

posture adoptée par Lemsine représente une démarche de construction significative au contre discours orientaliste développé par Edward Saïd dans son livre *L'orientalisme*, rejoignant l'idée de Cécilia Francis qui déclare que « *cette lentille ethnocentriste héritage du colonisateur européen, volontaire ou inconsciente a pour effet de fausser la représentation des cultures arabo- orientales, de réduire la mise en représentation de leurs traditions et pratiques culturelles à un nombre restreints de clichés axés sur la violence et le mysticisme* » [ FRANCIS, W, Cécilia, 2011].

Analyse qui renvoie au regard réducteur stéréotypé, exotique posé par l'occident sur les cultures africaines, arabes et orientales :

*... Mon ami était marié à une française...Laure l'épouse de mon ami était d'une grande beauté...elle brillait par sa culture parmi les dames de son cercle...elles la critiquaient en la méprisant d'être mariée à un Arabe...Elle était très amoureuse de Amar. Mais ...réticente contre tout ce qui était indigène...Pour elle, son mari cultivé et délicat n'avait rien de commun avec ces gens misérables et sans éducation qu'elle côtoyait dans les rues ou au marché...elle n'avait pas à subir des gens peut-être sans manières et envahissants. Car, on lui avait dit que les arabes étaient particulièrement nombreux en cousins...et donc ce qui appartient à l'un était à tous... ils avaient eu une fille qui ne répondait hélas pas aux canons de la beauté occidentale. La maman était un peu déçue par cette petite noirette, aux yeux foncés...Laure aurait souhaité une enfant blonde comme elle pour éviter surtout les réflexions malveillantes de sa famille en France. [CP : 216]*

« *...De nos jours, un arabe dans sa maison et c'est la mort à coup sûr...ce garçon ne m'inspire pas confiance...ces garçons n'ont rien dans la tête, ils tuent gratuitement de nos jours...* » (CP : 169).

Se dire à travers l'autre en utilisant sa langue, présuppose une posture de réciprocité, d'intersubjectivité. Ce genre d'écriture échappe aux normes du genre occidental par son adoption de formes discursives qui amplifient *l'entre deux* et le *transindividuel*. Se dire par l'intermédiaire de l'autre, Lemsine donne avantage aux valeurs communautaires qu'à l'individualisme. Ceci est perceptible, dans *Ciel de Porphyre* à travers la relation de Ma Chérifa, mère d'Ali et Juliette, la juive, mère d'Alain de père français

*...Juliette était habituée aux grandes villes, à l'entourage affectueux de sa famille, de ce genre de famille juive de chez nous, bruyante, chaleureuse et pour laquelle ce qui appartient à l'un, est à l'autre...Ainsi a-t-elle pris l'habitude de venir chez ma mère...elle parle aussi bien arabe que ma mère...elle est très liée avec ma mère...quand ma mère Chérifa et Juliette, dansent face à face, leurs pieds scandent le même rythme, leurs mains enlacées et leur taille jumelles dialoguant un amour commun de la musique orientale... (CP : 90-91)*

Dans *La Chrysalide*, c'est la relation entre Khadidja et Marielle, dans un premier temps :



*La seule appréhension de Khadidja avait été de se trouver face à une de ces « roumias », méprisantes ou condescendantes devant les sollicitudes de l'indigène... Mais la dame qui se trouvait devant le regard étonné de Khadidja, était émouvante dans sa beauté naturelle, si frêle... la délicatesse attentionnée de la dame la dérouterait tout en l'étonnant un peu. Cette dame représentait le savoir, la science aux yeux de Khadidja... Marielle, la douce amie de Khadidja était profondément triste à l'idée de leur prochain départ... (Chry : 45-46)*

Par ce contact Marielle a aidé Khadidja « *Tu m'as sauvé il y a longtemps... De plus, tu fus la première femme à être mon amie... c'est drôle, il a fallu que tu sois toi : une européenne ! ... je ne l'oublierai jamais !* », disait Khadidja à Marielle. Marielle aussi a changé au contact de Khadidja,

*Marielle, ne disait presque rien. Elle se contentait souvent d'écouter les autres. Son regard timide était traversé parfois de lueurs amusées, ou son sourire ne devenait éclat de rire juvénile que devant les paroles enflammées de Khadidja. Fatima avait bien noté la métamorphose de madame auprès de son amie. Marielle devenait un livre ouvert dans lequel Fatima lisait avec stupeur. Khadidja avait le pouvoir d'être persuasive, tendre et violente, parfois téméraire... (Chry : 46)*

Elle donne une dimension éthique à ses textes faisant surgir une donnée essentielle du *Soi* à travers l'*Autre*, l'adversaire :

*Le docteur [Roger] réfléchissait longuement... Mais, il resta pensif après le départ des femmes sur l'entente parfaite de ces deux épouses mariées à un même homme. Il n'y avait aucune rivalité entre elles. La plus âgée soucieuse seulement de la santé de l'autre, la plus jeune confiante en la protection de l'ainée... Nous sommes conditionnés depuis la naissance par tellement de dogmes... ce que l'on fait nous, en cachette pensait-il, les hommes ici le font honnêtement au grand jour ! Nous croyons que la logique est une vertu parce qu'elle est ennuyeuse... Ils sont plus libres que nous... et les femmes sont plus nobles dans leur acceptation naturelle de ces lois... Le docteur Roger commençait à s'interroger sur un monde nouveau pour lui... (Chry : 117)*

La diversité pour Lemsine est une alternative à une universalité globalisante qui uniformiserait les cultures et les peuples. Le divers est une richesse : « *L'Un ne s'oppose pas au multiple mais s'écarte et se répand dans la saveur du « Divers* » disait Victor Segalen.

Le métissage est une posture à caractère humaniste, voir universaliste. Pour Lemsine (qui adopte une posture métisse), le métissage recouvre nos pratiques, nos croyances et notre histoire profonde : «... *Cela dit, je n'ai tenté que de jeter des ponts... afin que d'autres les traversent et en construisent à leur tour de nouveau dans la tolérance, le respect et l'amitié. Je souhaite ardemment qu'une rencontre se produise quelque part à mi- chemin.* ». [LEMSINE, Aicha, 1978 : Avertissement]. Mourad Yellès Chaouche rajoute : « *Le paysage identitaire algérien est complexe, il est impérative de le déconstruire pour reconstruire un être au monde autour du métissage* » [YELLES-CHAOUCHE, Mourad, 2005 : 13].

Lemsine adopte alors une posture postcoloniale car son « je », est un « je » hybride, il s'agit « d'un jeu du double », les personnages aussi adoptent des « je » hybrides, c'est-à-dire s'intégrant dans les différences. Lemsine se trouve entre « un entre deux » culturel, linguistique qui se traduit dans ses textes. « *L'entre-deux* » est une image récurrente aussi bien dans le discours de la critique littéraire que dans les prises de positions des auteurs eux-mêmes. Selon Coquet « *que ce soit avec « je » ou avec « il », il s'agit toujours d'une personne vivant une expérience perceptive singulière* » qui « *se déplace à travers l'espace [...] et dans le temps* » [COQUET, Jean-Claude, 1997 : 114]

Lemsine adopte une posture paratopique linguistique. En effet, elle est algérienne mais écrit en français. Cette « *errance linguistique* » serait-elle la quête d'une langue de réconciliation ? Est-elle un prétexte de l'errance de ses personnages ? Elle adopte aussi une posture paratopique identitaire car elle est doublement minoritaire à travers son statut « *de femme* » et de « *femme écrivaine* » et par son appartenance à une littérature considérée et qualifiée de « *littérature mineure* ». Une posture d'exilée, sentiment qui ne fait plus l'écho d'une donnée géographique ou biographique, mais d'une réalité spirituelle. L'œuvre de l'auteur présente des figures fictionnelles comme métaphore de sa situation d'écrivaine.

Dans le champ culturel de l'époque, l'écrivaine s'assume une double appartenance, d'une part, l'affiliation à la société topique, à laquelle, elle essaie de s'adapter et d'autre part, à l'espace paratopique (revue littéraire, cercle littéraire) où elle adapte le nomadisme de soi. En effet, Lemsine vit un positionnement paratopique : spatial, identitaire, féminin, générique. Elle adopte une posture polémique quant à la réception de son œuvre, en effet, *La Chrysalide* a été critiquée par les critiques littéraires algériens, mais bien reçue à l'étranger et par les lecteurs algériens et étrangers.

La prise de position de l'écrivain nous semble être un point incontournable dans l'étude de la guerre coloniale, et la question de la voix auctoriale doit être aussi, au centre de cette thématique dans la mesure où c'est en s'appuyant sur la diversité de son « *univers* », que l'auteur se pose et se situe. C'est à partir d'un réseau complexe, tout aussi bien de textes que de sens, que l'auteur oriente son lecteur. En effet, « *la posture relève également des représentations en usages dans une société donnée, usage qui les figent, les caricaturent voire les stigmatisent. Elle apparaît comme une figure préalable et socialement partagée, comme situation sociohistorique et donnée culturelle.*

Dans son étude *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Jean-Marc Moura souligne avec quelle importance et avec quelle discipline toute analyse postcoloniale se fonde sur ce rôle fondamental qui est attribué à l'auteur : « *l'auteur postcolonial a, de façon presque obligée, une conception forte de la littérature dans l'histoire, de ce qu'elle peut pour et dans la culture, de ce dont elle est capable pour les relations interculturelles. C'est pourquoi on peut parler de conscience culturelle* » [MOURA, 1999 : 43]

« *Je veux que l'on soit homme, et qu'en toute rencontre, le fond de notre cœur, dans nos discours, se montre ; que ce soit lui qui parle, et que nos sentiments ne se masquent jamais, sous de vains compliments* ». De cette citation concluante de Molière, nous résumons que la posture est par nature inavouable, c'est-à-dire que :

- La posture est constitutive de toute apparition sur scène
- Tout auteur manifeste une posture consciente ou pas
- Pas de posture sans une poétique
- Pas de statut de l'auteur sans une posture, cette image de soi qui reflète tant une esthétique qu'un enjeu de pouvoir dans le milieu ou la vie littéraire
- La posture est dévoilée à travers divers indicateurs *de postures*, à savoir :
  - a)- Le pseudonyme qui autorise une auto-crédation
  - b)- La polémique
  - c)- Les gestes/vêtements/comportements...

Pour préciser au mieux l'extension des notions d'*ethos* et de posture, Maingueneau a suggéré ceci : l'*ethos* désignerait l'image de l'inscripteur donnée dans un texte singulier et pouvant se limiter à celui-ci. De son côté, la posture se référerait à l'image de l'écrivain formée au cours d'une série d'œuvres signées de son nom. [Courriel de Dominique Maingueneau, 27 novembre 2007]. Cette formulation est très appropriée, car elle rappelle que l'*ethos* s'origine sur le versant discursif, alors que la posture naît d'une sociologie des conduites.

La posture subsume, en quelque sorte, l'*ethos discursif* et l'*ethos prédiscursif*. Il semble que cette notion insiste sur la prise en compte du corps dans la problématique de l'*ethos*. L'*ethos* serait, alors, *la dimension discursive de la posture*. Selon Barthes « *ce sont les « airs » que se donne le locuteur par son discours* ». [BARTHES, Roland, 1970 : 212 et 315]. « *Une manière de dire qui renseigne sur une manière d'être* », comme le rappelle Dominique Maingueneau, pour qui « *l'ethos n'est pas « dit » explicitement, du*

moins en général, il est « montré » ou impliqué par l'attitude de l'orateur. » [MAINGUENEAU, Dominique, 2002].

En analyse du discours, le terme « posture » n'est pas utilisé, c'est la notion d'ethos qui a pris le dessus. Dans la conception classique, celui-ci s'applique à « l'ensemble des manières d'être et de faire, des dispositions à dimension « éthique » [ARON, Paul, SAINT JACQUES, Denis, VIALA, Alain, 2002 : 200-2012]. La notion de posture, conduite conjointement verbale et non verbale, permet d'affiner les interrelations entre l'ethos discursif d'un locuteur et sa position dans le champ (littéraire, social, politique, religieux...). C'est-à-dire qu'elle invite à penser relationnellement un agir linguistique « l'ethos discursif », et des conduites sociales « l'ethos prédiscursif ».

L'ethos tient donc à l'image de soi que l'énonciateur impose dans son discours afin d'assurer son impact. Comment lier l'ethos, dimension langagière, à des conduites non verbales ?

*Un double terrain d'observation s'impose, qui ne dissocie pas pour autant ses données : externes, d'une part, celui de la représentation de soi dans les contextes où la personne incombe la fonction – auteur (intervention dans les médias, discours de prix littéraire, notice bibliographique, lettre à la critique etc) ; internes, d'autre part, quant à la construction de l'image de l'énonciateur dans et par les textes. [ARON, Paul, SAINT JACQUES, Denis, VIALA, Alain, 2002, ibid.]*

La posture implique ainsi l'attitude énonciative ou « ethos » rhétorique. Dominique Maingueneau, engage justement dans la notion d'« ethos » ce que propose Meizoz de nommer posture. Après échange de point de vue, Maingueneau propose cette formule de « compromis », « L'ethos serait attaché à chaque texte et la « posture » serait plutôt l'ethos attaché à l'ensemble de l'œuvre et des attitudes de l'écrivain dans le champ littéraire » [MAINGUENEAU, Dominique, courriel du 22 Septembre 2007].

Lors d'un séminaire international d'analyse du discours tenu à l'EHESS en Novembre 2007, Dominique Maingueneau s'est posé la question si le terme de posture ne crée pas double emploi avec celui d'ethos. La notion de « posture » indique un fait plus étendu que l'« ethos ». Pour mieux formuler l'accroissement des notions d'ethos et de posture, Maingueneau a suggéré que l'ethos désignerait l'image de l'inscripteur donnée dans un texte singulier et pouvant se limiter à celui-ci. Un ethos discursif donc, à partir duquel a été inférée une double image d'auteur.

L'accessibilité répandue de la notion de « posture » par rapport à celle d'ethos est due à un usage courant et varié. La notion de posture est utilisée pour s'intéresser aux représentations fictionnelles d'écrivains au sein de l'œuvre car elle se comprend comme moyen de présentation de soi par l'écrivain dans le cadre spécifique du rôle et de la

place que cet écrivain perçoit occupé par rapport à son œuvre et par rapport à un lecteur supposé.

L'adoption d'une posture est, comme le soutient Jérôme Meizoz, « *une forme de socialisation à la pratique littéraire* » [MEIZOZ, Jérôme, 2007 op. Cit. 25] Mais, plus encore, elle est la marque d'un sujet qui, parce que vulnérable sur le plan de l'histoire, doit lutter sur le front énonciatif pour sa reconnaissance institutionnelle et sociale. Comme le remarque, encore, Ruth Amossy à propos de la présentation de soi :

*L'éthos discursif est toujours une réaction à l'éthos préalable -ma présentation de soi se fonde toujours sur l'idée que mon interlocuteur se fait d'ores et déjà de ma personne. Le locuteur se rapporte à l'image qu'on peut se faire de lui de façon parfois explicite, souvent tacite. Il peut soit la reprendre et la réactiver purement et simplement, soit la moduler, soit encore essayer de la modifier en profondeur. L'image préalable est volontiers reconduite telle quelle lorsqu'elle est globalement positive. [ ... ] Si, par contre, l'image qu'on se fait de sa personne est négative ou inappropriée au but poursuivi, il travaillera à la rectifier, à l'infléchir, à la corriger dans le sens désiré. [AMOSSY, Ruth, 1999, op. Cit.75]*

Maingueneau donne une conception plus globale de l'éthos dans le cadre de sa théorie de la scénographie : *l'éthos correspond à un ton, un dire, construisant la légitimité des locuteurs par le perpétuel procès de légitimation de sa parole*. L'approche de Maingueneau permet d'articuler la dimension langagière du phénomène avec sa dimension sociologique. Maingueneau propose à partir de sa scène d'énonciation une analyse sociologique interne à la langue, c'est-à-dire du discours qui repose sur « *l'intrication d'un discours et d'une institution* » [MAINGUENEAU, Dominique, 1984 : 136], ce qui permet de donner à l'éthos une représentation plus large et moins *instrumentalisante* que celles héritées de la rhétorique traditionnelle.

Cette approche pré-discursive, ou préalable, c'est-à-dire « *l'image que l'auditoire se fait du locuteur au moment où il prend la parole* » [AMOSSY. Ruth, 2000 : 70], prend tout son sens dans la mesure où le concept fondamental d'*incorporation* désigne « *l'intrication essentielle d'une formation discursive et de son éthos à travers le procès énonciatif* » [MAINGUENEAU. Dominique., 1987 : 34]

L'analyse sociologique de Bourdieu conçoit l'éthos *comme une des composantes de l'habitus, ensemble de dispositions durables acquises par l'individu au cours du processus de socialisation. L'éthos pour lui, fonctionne comme l'ensemble des principes intériorisés qui guident notre conduite à notre insu, en parallèle de l'Hexis corporelle (postures, rapports au corps eux- même intériorisés)*. Bourdieu, à la différence d'Orecchioni, revient à une analyse externe de l'éthos. La caractéristique propre à l'éthos, selon Bourdieu, consiste dans le fait que l'autorité est sociale, socialisée et

repose plus sur l'institution que dans les qualités propres (intellectuelles, morales) de la personne.

Les approches interculturelles ou conversationnelles selon Goffman, Brown, Levinson ou Kerbrat-Orecchioni procurent des éléments nouveaux pour reconsidérer l'éthos à partir de l'approche d'Aristote dans le cadre de l'analyse de la dimension *énonciative du langage* et donc du *marquage linguistique de subjectivité* (Kerbrat). La théorie goffmanienne *des faces*, notamment à partir d'une *représentation (théâtrale) des relations sociales*, montre que les interactions cherchent à influencer autrui, notamment en donnant d'eux-même comme, personne privilégiée ou publique, une certaine image.

Pour Chaim Perelman, dans sa théorie argumentative, l'éthos est « *ce que les anciens appelaient l'éthos oratoire et se résume à l'impression que l'orateur, par ses propos donne de lui-même* » [PERLMAN, Chaim et OLBRECHTS- TYTECA, Lucie, 1988 : 429] ; cette idée fait disparaître la dimension morale de l'éthos. L'analyse de discours contemporaine développe sous l'égide de Ruth Amossy, de Dominique Maingueneau et de Jean Michel Adam, une notion duelle : l'éthos est l'image de lui-même que l'orateur construit dans son discours ou bien qui préexiste à son discours.

Contrairement à Aristote, qui privilégie la construction de l'éthos dans et par le discours, les rhétoriciens antiques et classiques, Isocrate, Cicéron ou Quintilien mettent en avant la construction *préalable* et *extralinguistique* de l'éthos, ce qu'on appelle *les mœurs oratoires* qu'ils théoriseront en insistant, à l'instar de Bourdaloue, sur la nécessité pour l'orateur d'être crédible en incarnant les valeurs qu'il défend ; cet *ethos extralinguistique* repose donc surtout sur *la renommée, le statut social, la personnalité* et *le mode de vie* qui sont des composantes particulièrement sociales pour les deux premières et principalement morales, pour les deux dernières. [AMOSSY. Ruth., 2000 : 64].

De l'âge épique au V<sup>e</sup> siècle avant J-C, les reconstructions théoriques fournies par les philologues prouvent deux événements décisifs pour l'étude sémantique de l'éthos. Le premier, c'est que ce mot maintient un lien étroit avec *l'idée de soi contenu réfléchi* et le second dévoile le lien qui subsiste entre *ethos* et *la notion d'habitude*. Les chercheurs font remarquer la forme de l'éthos d'une racine indo-européenne « *Swed<sup>h</sup>* » qui signifie « *habitude* », « *s'habituer* » qui a été elle-même jointe par les comparatistes au radical « *swe* ».

Ce radical a donné naissance à l'adjectif révélant l'appartenance spécifique du latin « *Swo* », qui en indo-européen, n'est pas le pronom de la troisième personne, mais

un pronom qui n'est lié à aucune personne spécifique : « *tout autre est la relation de ces formes en indoeuropéen : l'emploi de « Swo » n'est pas susceptible d'une acception de personne, n'est pas lié à la troisième personne, « Swo » est le pronom réfléchi et possessif, applicable à toutes les personnes pareillement* » ([BENVENISTE, Emile, 1969 : 332-330]).

Le rapprochement établi par le biais des *reconstructions philologiques* entre la racine « *Swed<sup>h</sup>* » dont dérive « *Ethos* », et le radical du pronom réfléchi ne sera pas sans conséquence sur l'ensemble de l'étude sémantique qui suit car nous allons voir le rapport de « *éthos* » avec « *construction de soi* » au sein d'une communauté ou d'un groupe social. La racine indo-européenne « *Swed<sup>h</sup>* » a donné naissance à toute une famille de mots qui se présentent sous différents thèmes par leur vocalisme :

- Swèd<sup>h</sup> dérive de caractère.
- Swed<sup>h</sup> dérive d'habitude.
- Swod<sup>h</sup> dérive de « j'ai l'habitude »

Dominique Petit a proposé une interprétation, avançant une hypothèse qui confirmerait l'idée d'une parenté morphologique entre les trois termes *d'ethos*, *d'habitude*, *j'ai l'habitude*, où il essayera de décrire exactement les liens qui existent entre *l'ethos* et *l'idée d'habitude* dont il a souvent été rapproché. Le « *Soi* » et *l'habitude* sont les deux fils directeurs de l'analyse sémantique que « *ethos* » va prendre dans les textes antérieurs à Aristote.

Selon Homère, les premiers témoignages conservés de l'emploi de « *ethos* » figurent dans *l'Iliade et l'Odyssée*, le terme y apparaît à trois reprises, toujours sous la forme plurielle. Un extrait de *l'Odyssée* permet d'enrichir l'analyse : celui où *Ulysse* vêtu de guenille est accueilli par son fidèle Porcher *Eumée* à la nuit tombée. Ces deux exemples désignent parfaitement « *un lieu habituel* » fréquenté par les animaux donc deux sèmes semblent être identifiés :

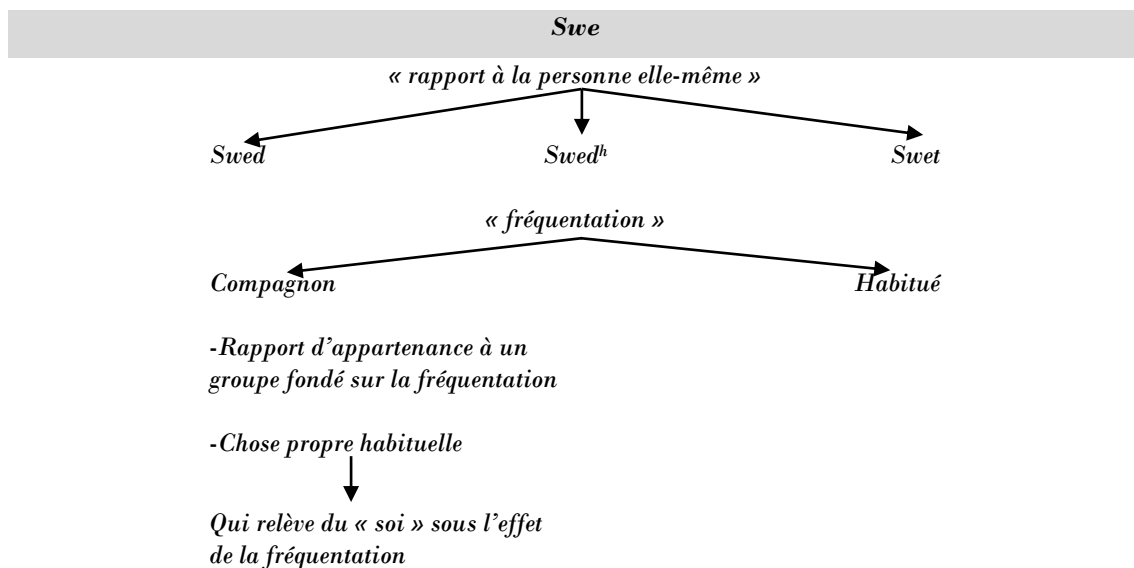
- Le sème « *habitude* » qui concourt à celui de racine indo-européenne « *Swed<sup>h</sup>* ».
- Le sème « *spatial* » qui atteste le recours à la forme plurielle.

La valeur spatiale que Chuck Chamberlain a reconnue dans l'emploi de ce terme lui permet d'établir le sens de « *celui qui est en un certain lieu* ». Cette rencontre d'*Ulysse* et de son fidèle serviteur constitue un groupe et présume certainement des liens de parenté, s'exprimant à travers une fréquentation régulière au sein d'une maisonnée et dès l'âge le plus tendre. La valeur effective s'attache à l'emploi de « *Habitude* ».

Le thème dérivé de «*Swed<sup>h</sup>*», relatif à l'idée d'habitude, le thème dérivé de «*Swed*» concernant l'idée de «*propre, de particulier*» indiqué à deux reprises à l'*Odyssée*, se remarque lorsque Nestor interroge Télémaque, qui est à la recherche de son père, et sur le motif de sa visite ; son hôte lui répond que c'est une «*affaire personnelle*» (donc *Swed*). Dominique Petit, associe, ainsi, le terme «*particulier, propre*» avec la réponse de Télémaque «*affaire personnelle*» et va constituer à travers un jeu de mots toute une signification relative à la notion d'ethos, car Nestor un peu avant, lui avait demandé s'il venait pour faire du «*commerce*». Dans sa réponse, Télémaque reprend ce terme «*de personnelle*», lui donnant un autre sens plus large.

À travers ce jeu de mot, le sens transparait clairement, il qualifie une affaire qui touche à la vie privée et à la famille, non une affaire où il serait représentant d'intérêts extérieurs, commerciaux ou politiques. L'abondance des marques énonciatives de la première personne dans l'*Odyssée* souligne que Télémaque est ici personnellement impliqué, donc l'adjectif «*personnelle*» indique tout ce qui touche à la *personne dans sa situation privée* ou «*le particulier*», le citoyen «*privé*» opposé à l'homme «*public*».

Le radical «*Swe*» a également donné naissance au thème dérivé de «*Swet*» que l'on retrouve dans «*allié, parent*» et «*compagnon*». Chez Homère «*ethos*» paraît donc recouvrir une *matrice de significations* réunissant à la fois la notion de «*soi*» et celle «*d'habitude*» qui peuvent se réduire à l'idée de «*Fréquentation*». Ce schéma a été proposé par Frédérique Woerther dans *l'éthos aristotélicien : genèse d'une notion Rhétorique*.





Selon Hésiode, ce terme « d'ethos » indiquerait « *les choses habituelles* » que l'on admet comme siennes dans un contexte institutionnel, autrement dit, ce sont les « *mœurs* » et les « *coutumes* » qui englobent les comportements et les manières de vivre adoptés par une communauté, les renvois aux règles établies et à l'ensemble des « *coutumes* », c'est-à-dire *les manières d'être et de se comporter au sein d'une communauté qui découlent de ces règles*. Ces « *manières individuelle* » sont marquées par une *valeur morale se référant à une disposition psychologique stable ou à une humeur momentanée, à un trait de caractère ou à la disposition générale d'un être*.

L'ethos, à l'âge classique (V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> avant JC), conserve *sa valeur morale* et son sens de « *caractère moral* », puis il se développe et indique de façon générale, *la disposition intime d'une personne, son choix éthique de vie*. Il renvoie à *une prise de position éthique*. Le mot employé au singulier « *ethos* » renverrait au caractère d'un individu pris isolément au sein d'une communauté. Employé, en revanche au pluriel « *ethés* », il désignerait les « *mœurs* » et « *les habitudes morales* » communes à toute la société.

Xénophon, qui est un moraliste, emploie le terme *ethos* dans trois domaines distincts qui joueront un rôle indispensable chez Platon. Dans *la sphère érotique* d'abord, l'ethos désigne la qualité morale de l'âme. Ainsi au cours d'une discussion dans un banquet consacré à l'amour, le terme est employé à propos d'Hermogène, décrit par ailleurs comme un homme épris de beauté morale. L'énumération des différents traits de comportement d'Hermogène indique la qualité morale d'une personne, son ethos peut-être déduit de son attitude générale. Le terme désigne aussi la qualité morale dont sont épris les amants de l'âme (par opposition aux amants du corps).

Dans *le domaine de l'éducation*, ensuite, où l'ethos fait référence à une disposition morale acquise grâce à la pratique habituelle d'une occupation. Enfin l'ethos apparaît dans *une problématique d'ordre mimique* pour désigner la qualité morale de l'âme, exprimée par l'attitude du corps (en premier lieu le regard, et les traits du visage). La sphère érotique, la question d'éducation et la théorie de la représentation sont les trois domaines où l'ethos paraît jouer un rôle fondamental dans les œuvres morales de Xénophon.

Ainsi, pour Frédérique Woerther, l'ethos peut désigner au pluriel « *les mœurs* » d'une communauté, les manières habituelles de se comporter, les penchants et les tendances d'une personne et le caractère de celle-ci. Chez Démosthène, Isocrate et Eschine, il prend le sens de « *tempérament moral* ». L'ethos dérivé de la sémantique de

« être » intransitif désigne *la disposition, l'état d'un sujet et son expression*. Donc, il se rapporte plus à tout ce qui relève de valeurs psychologiques. Assigné de ces valeurs, *l'ethos psychologique*, saisit la personne dans ce qu'elle a de plus politique et de moins individuel, se confirme d'une redoutable efficacité rhétorique. [WOERTHER, Frédérique, 2007]

Chez Platon, les différents emplois de « *ethos* » apparaissent dans trois domaines fondamentaux : le domaine psychologique, celui de l'éducation et celui de la politique. Il s'oppose de manière radicale au domaine du corps. Donc, Platon classe l'ethos dans le domaine de l'âme et lui reconnaît une dimension morale incontestable. Mais si l'ethos est une disposition de l'âme et non du corps, il possède cependant quelque chose en commun avec le corps, dans la mesure où l'un et l'autre sont capables de transformations et de déplacements et que les changements de l'un peuvent affecter ceux de l'autre. L'ethos est un aspect de l'âme qui est clairement engendré comme susceptible de changer, de se modifier sous l'effet des fréquentations.

Aristote ne définit pas à proprement parler cette notion, mais exposera plus loin que *la vertu éthique* est la vertu de la partie désirante, « *c'est-à-dire que l'ethos est la qualité de la partie irrationnelle de l'âme capable de suivre la raison* ». Les vertus éthiques sont définies comme les vertus *de l'ethos*. L'emploi de l'adjectif « *éthique* » n'est certifié qu'à partir d'Aristote, il s'agit en réalité d'une *translittération* puisque son emploi ne fait pas référence à une norme morale. « *La vertu éthique, au contraire provient de l'habitude et c'est d'ailleurs de ce mot (ethos) légèrement modifié, qu'elle tire son nom* ». La vertu éthique se procure par un *processus d'habitude*. « *Il ne s'agit pas d'une dérivation de èthos à partir de ethos, comme nous serions tenté de le dire en Français, mais d'une modification de l'èthos en èthos* » [GAUTIER, R-A et JOLIF, J-Y, 1963 : 107]

Les principales explications modernes de la Rhétorique d'Aristote n'exposent qu'une image assez confuse de l'ethos (caractère). Cette notion apparaît en effet se soustraire à toute tentative qui essaye de l'envisager comme un *concept univoque*. EM. Cope identifiera le premier, trois valeurs de l'ethos. Dans un sens premier, ce terme désigne le moyen de persuasion rhétorique qui consiste, pour l'orateur, à créer dans l'auditoire et par le seul intermédiaire du discours une impression favorable en se présentant comme personne honnête, prudente et bienveillante. C'est un élément indispensable d'une prise de parole efficace.

Ensuite, l'ethos apparaît dans les développements consacrés aux caractères des régimes politiques. Ces deux valeurs sont censées indiquer à l'orateur les moyens qui lui permettront d'adapter son discours à l'auditoire, discours tenus en conformité avec

le caractère des auditeurs pour une plus grande persuasion. Enfin, l'éthos lié à la notion de style, concourt à la persuasion en attribuant un caractère honnête au discours.

Si Aristote accorde une telle importance à la problématique de l'éthos, c'est parce qu'il conçoit la parole comme « *moteur de l'action sociale, au sein d'une vision où la figure du locuteur joue un rôle déterminant...* » [RABATEL, Alain, 2004 : 8]. La conception aristotélicienne de l'éthos se résume comme « *les traits de caractères que l'orateur doit montrer à l'auditoire (peu importe sa sincérité pour faire bonne impression)* » [BARTHES. Roland, 1970 : 315].

Aristote distingue ainsi :

- *La phronésis* : avoir l'air pondéré
- *L'arété* : adopter une posture de franc-parler, de parler vrai.
- *L'eunoia* : offrir une image séduisante.

L'éthos est conçu ici comme une technique de l'art de persuader dans laquelle entre en compte le rôle de « l'image » du locuteur telle qu'elle s'exprime à travers le langage. Certes, là où Barthes insiste sur une possible distance entre *l'être* et le *paraître*, Aristote sans éloigner une telle distension ou modalité met plutôt l'accent sur le fait qu'en général l'efficacité du discours n'est jamais aussi grande que lorsque l'orateur donne de lui une image en accord avec son discours, en sorte que la technique n'est pas forcément un artifice.

G-A, Kennedy et O, Immisch ont établi une classification des emplois d'éthos en distinguant « *l'éthos subjectif* » et « *l'éthos objectif* ». Le premier est de loin le plus étudié et le mieux représenté dans la Rhétorique, il s'agit pour l'orateur de se représenter soi-même comme un homme honnête qui se conforme aux valeurs éthiques de son auditoire. « *L'éthos objectif* », en revanche, est défini comme la représentation par l'orateur de personnes différentes de lui.

La notion « d'éthos » pose aujourd'hui des problèmes aux spécialistes d'Aristote, car elle a été modifiée par les spécialistes en pragmatique et en analyse du discours, qui ne sont pas encore arrivés à procurer une définition précise et univoque, à cause de leur souci d'avantager *l'énoncé en situation et la force de la parole*, Oswald Ducrot utilise cette notion dans « *la théorie polyphonique de l'énonciation* », qui s'intéresse à la pragmatique sémantique abandonnant *le sujet parlant*, dont l'originalité est remise en cause.

Les spécialistes de l'analyse de discours utilisent eux aussi la notion d'éthos développant énormément sa signification. Ainsi Dominique Maingueneau définit

l'ethos comme « *cette dimension de la scénographie où la voix de l'énonciateur s'associe à une certaine détermination du corps* » [MAINGUENEAU, Dominique, 1993 : 138]. Pour justifier son dire, l'énonciateur doit s'accorder dans son discours, une position institutionnelle et marquer son rapport à un savoir. Le locuteur peut choisir librement sa « scénographie » ou un « *scénario familial qui lui dicte sa posture (l'homme au parler franc, rude...)* ». [CHARAUDAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, 1992 : 239]

C'est la conception aristotélicienne de l'ethos, qui a permis à l'autorité et la crédibilité du narrateur/ personnage d'émerger dans le récit. Selon Albert W. Halsall, « *le lecteur est convaincu par le récit d'une œuvre car il reconnaît dans les caractères « ethés » du narrateur ou d'un personnage à l'intérieur de ce récit ceux qui sont commun dans la société dans laquelle il vit* » [HALSALL, Albert, 1988].

Dans l'idée de l'image de soi, nous concevons comment un énonciateur parvient à convaincre de l'autorité de son récit et à faire adhérer le co-énonciateur, en garantissant l'ethos, par le biais d'un personnage fictionnel et/ou réel, c'est parce qu'il lui attribue des caractères ou (ethés) qui sont valorisés par deux partenaires d'une communication partageant le même univers culturel.

*À partir de la rhétorique et de la poétique, nous pouvons considérer que dans le récit d'une œuvre culturelle, l'image de soi est celle que donnent le ou les narrateurs et ou un ou des personnages vis-à-vis de ses allocutaires fictionnels à l'intérieur d'un récit fictionnel, image qui représente le locuteur (l'auteur) vis-à-vis du lecteur en faisant référence à ces valeurs idéales. On peut considérer que l'ethos correspond à un faisceau de traits psychologiques qui sont les stéréotypes spécifiques d'une époque, d'un lieu que la littérature contribue à valider et sur laquelle elle s'appuie. [AMOSSY, Ruth, in J, SIESS, (sous la dir), 1998 : 78]*

Aicha Lemsine ne s'exprime pas par une voix unique comme un individu unique, elle emprunte la voix/voie anonyme et collective qu'elle transforme et réactualise. L'image des personnages est le calque de l'image de soi, de la conscience maghrébine, de la personnalité algérienne. Ce calque représente l'image sociale, c'est-à-dire l'image vue par le lecteur. Cette image est complexe et mouvante.

Comme l'écrit Albert W, Halsall, dans un récit, il y a un habile agencement de trois affirmations réciproquement consolidées pour convaincre le lecteur par le biais du narrateur, l'ethos, le logos et le pathos,

*Pour que son récit devienne « crédible », selon la théorie de l'« ethos » aristotélicien (...) un narrateur devra faire preuve des mêmes qualités morales qu'un avocat pour réussir à toucher ses narrataires par le récit, le narrateur exploitera une théorie des émotions, et pour les introduire, il y maniera les moyens intellectuels fournis par l'argumentation quasi logique. Le savant agencement de ces trois espèces de preuves*

*mutuellement renforçantes aura peut-être pour résultat que des lecteurs accepteront comme plausibles la (ou les) propositions narrativo-argumentatives articulées dans le discours narratif. [HALSALL, Albert, 1988 : 90-100].*

L'ethos désigne la construction d'une image de soi dans une situation d'échange où il s'agit de rendre opératoire la prise de parole. Pourquoi recourir à la notion d'ethos ?

A l'instar de Dominique Maingueneau, nous y voyons deux raisons :

*Son lien crucial avec la réflexivité énonciative et le rapport entre corps et discours qu'elle implique. L'instance subjective qui se manifeste à travers le discours ne s'y laisse pas concevoir seulement comme statut ou rôle, mais comme « voix », et au-delà, comme « corps énonçant » historiquement spécifié et inscrit dans une situation que son énonciation tout à la fois présuppose et valide progressivement. [MAINGUENEAU, Dominique, cité in AMOSSY, Ruth (dir), 1999 : 76]*

La « posture » littéraire, selon Meizoz articule le discours et la conduite du texte et du contexte, en somme les dimensions discursive et non discursive travaillent à construire la posture de l'auteur, la dimension discursive de la posture, c'est-à-dire l'image que l'auteur produit de lui-même dans ses écrits. La posture d'auteur contribue donc à la constitution de la figure de l'écrivain qui ne renvoie pas à une réalité qui se trouve dans le texte ou encore construite par l'auteur : elle est composée d'images générées à propos de l'écrivain au gré des espaces sociaux et temporels qu'elle traverse. Cette dimension importante de *l'ethos* qu'est *la posture* est donc la représentation discursive d'une position dans un réseau de relations, qui à travers la scène d'énonciation conditionne la présentation de soi effectuée par l'auteur du discours.

La posture est la face publique du

*Personnage de celui qui se donne comme écrivain. [...] la « présentation de soi » de la personne dans les contextes où elle incarne l'écrivain (écriture, entretien, déclarations publiques...)... Loin d'être un épiphénomène, la posture nous semble un des principes même de l'acte créateur : elle s'élabore solidairement à la poétique. Et celle-ci s'éclaire lorsqu'on la repère entre autres, à la posture. Or, si toute posture se donne comme singulière, elle inclut simultanément en elle l'emprise du collectif [...]. La posture constitue ainsi une interface entre l'individuel et le collectif. [MEIZOZ, Jérôme, 2007]*

Le terme « *personne* » est souvent échangé avec la notion d'ethos. Dès qu'il y a acte de parole ou d'écriture, un acteur prend le relais de *l'être extra-langagier*, c'est ce que Jean Lecointre appelle « *la dimension hypocrite de l'ethos aristotélicien [...]* celle qu'à en général retenue la rhétorique traditionnelle ». Ce qui nous mène à voir la différence entre l'ethos aristotélicien et l'ethos cicéronien et qui peut se résumer ainsi : l'orateur romain s'appuie sur une réputation et des liens sociaux qui dépassent les

limites du discours, tandis que l'orateur grec fonde son ethos, sur les traits même que son discours lui confère.

L'ethos auctorial se dissimule toujours dans le discours fictionnel. Il s'agit dès lors de dévoiler l'image de soi à partir de l'articulation du monde réel auquel appartient l'auteur sur le monde fictionnel qu'il invente. *Comment appréhender, donc, l'image de soi ou l'ethos discursif de l'auteur dans le texte de fiction qu'il produit ?* S'interroge Michèle Bokobza Kahan [2009].

Elle rajoute qu'

*admettre la présence d'une instance énonciative première se référant à l'auteur réel implique nécessairement qu'il y a construction d'un ethos dans le discours de fiction ce que Amossy appelle un « ethos auctorial ». Le dispositif énonciatif particulier de la fiction et la dissémination de l'image de soi de l'auteur dans les multiples voix est très complexe. [BOKOBZA KAHAN, Michèle, Ibid.]*

Les images de soi et de l'interlocuteur doivent-êtré « *en prise sur une doxa, c'est-à-dire qu'elles s'indexent sur des représentations partagées* » [AMOSSY, Ruth, op.cit. 135] consistant à « *penser le réel à travers une représentation culturelle préexistante, un schème collectif figé* ». Dans le cas de notre recherche, il s'agit de l'ajustement de l'histoire qui semble constituer une mémoire du passé colonial et post-colonial, une mémoire où la femme demeure l'éternelle absente.

Lemsine lève, ainsi, un voile sur son identité et ses combats à travers le combat des autres par le biais de l'enquête menée au Moyen Orient sur et avec les femmes. *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent* est l'exutoire de milliers de femmes et de consciences qui parlent afin de faire bouger des mentalités et pour que ce mouvement soit effectif. Elle associe la démarche historienne et la dimension mémorielle et on en arrive ici à un « *ethos historicisé* » dont le corrélat consiste à viser une complétude de l'image de soi par rapport au passé et de concilier « *Mémoire et histoire* ». L'histoire personnelle vient se greffer à l'histoire collective.

Le recours à la notion de l'ethos s'avère pertinent puisque la construction de l'ethos est liée à la question de l'identité et concerne, comme le note Maingueneau, « *la stratégie de parole d'un locuteur qui oriente le discours de façon à se façonner à travers lui une certaine identité* » [MAINGUENEAU, Dominique, 2002 : 55- 67]. L'auteur comme énonciateur est capable de moduler à son gré son image discursive pour influencer sur les attitudes, les opinions du destinataire et ainsi se démarquer et insister sur sa propre singularité. Cette construction, comme le souligne Amossy, est ce qui va permettre de « *créer un rapport nouveau à soi et à l'autre* » [AMOSSY, Ruth, 2006 : 96].

La notion d'ethos a connu ces dernières décennies un regain d'intérêt et est réactualisée et associée dans/et à divers champs disciplinaires, telles que la linguistique de l'énonciation, l'analyse du discours, la rhétorique contemporaine, la sociologie des champs, la littérature s'écartant du strict domaine de l'éloquence. Selon ces différentes approches, elle permet de prendre en compte *la vocalité spécifique* du texte qui suppose une source énonciative dont le lecteur doit construire la figure à partir de divers indices textuels ; dans d'autres cas, elle permet de s'arrêter à la dimension discursive de la posture de l'écrivain, dans sa manière singulière d'occuper une position précise dans le champ littéraire ; ou encore, elle se donne à saisir comme partie constituante de l'identité littéraire.

Maingueneau distingue trois caractéristiques de l'ethos, à savoir sa dimension *discursive*, sa dimension *interactive* en tant qu'il vise à influencer autrui et enfin sa dimension *hybride* car elle est inscrite dans un contexte socio - discursif. Dans le cas du texte littéraire, l'ethos prédiscursif joue un rôle important dans la publication et le positionnement de l'auteur dans le champ participant à l'élaboration de son image de soi. L'ethos discursif, soit l'image de soi, « à l'œuvre dans le discours passe par le corps du locuteur qui, même absent en termes physiques, s'apparente à une voix, « associée à la représentation » d'un « corps énonçant » historiquement spécifié » [MAINGUENEAU, Dominique, op. Cit., 205]. « L'ethos littéraire contribue à façonner et cautionner des modèles de comportements (...) des idées nées s'y présentent à travers une manière de dire qui renvoie à une manière d'être, à l'imaginaire vécu » [MAINGUENEAU, Dominique, op. Cit., 209]

La notion d'ethos telle que la conçoit l'analyse du discours permet d'aborder sous un angle nouveau la catégorie discursive de « l'autographie ». Ce néologisme renvoie à l'idée d'une écriture qui met en scène le moi sans recruter forcément le « bio » [DELORMAS, Pascale, Paris Créteil- Val de Marne(UPEC), 2007]. Il rajoute que l'autographie gagne à être considérée comme lieu privilégié de l'élaboration d'une image de soi d'un auteur et de ce fait comme l'expression d'un positionnement dans une communauté.

Pour Ruth Amossy :

*Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. À cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait détaillé, ses qualités, ni même qu'il parle explicitement de lui, son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne délibérément ou non, le locuteur effectue ainsi dans son discours une présentation de soi. [AMOS- SY, Ruth, 1999 : 9]*

Elle ajoute aussi que « *[la] posture qu'adopte le narrateur à travers les modalités de sa parole écrite module sa relation avec le lecteur et sa capacité à l'influencer et à l'émouvoir* » [AMOSSY, Ruth, « Ethos » dans ARON, Paul, VIALA, Alain et SAINT JACQUES, 2002 : 200-201].

On peut examiner que l'ethos correspond à un ensemble de traits psychologiques qui sont les clichés typiques d'une époque, d'un lieu que la littérature participe à approuver et sur lesquels ils se maintiennent. Les personnages qui sont rendus agréables aux yeux du lecteur par le narrateur vont être les lieux de l'installation des règles et par conséquent de l'idéologie. En effet, le lecteur qui partage la même morale que le personnage/ narrateur, partage ses passions aussi. Le narrateur ne se satisfait pas d'interpréter les émotions ressenties par les personnages, ou de proposer une théorie psychologique implicite, il présente en plus une théorie pour l'exploitation rhétorique des appels émotifs lancés au lecteur.

Le narrateur/ auteur répartit ses passions à propos d'un autre personnage pour convaincre à partir du lieu et de l'époque qu'il partage en commun avec lui, permettant aussi au lecteur de se reconnaître en lui au niveau narratif en même temps qu'au niveau culturel. Ali parle d'Alain qu'il aime et partage tout avec lui, pour que les lecteurs partagent la même idée d'intégration, de métissage et de coexistence des différentes communautés présentes durant la colonisation et que les romans de Lemsine véhiculent. En entretenant sa relation personnelle avec le lecteur, le personnage/narrateur le passionne surtout s'ils partagent une culture commune, le faisant participer intimement à sa communauté. Par son appel conjoint à cette intimité en même temps qu'aux passions, il essaye de persuader son lecteur que les valeurs telles que la liberté, la fraternité, la cohabitation sont des valeurs nationales, communautaires et transfrontalières.

Le lecteur qui partage ses passions avec le narrateur, va se sentir proche de lui, peu importe son origine culturelle, parce que le récit lui semblerait crédible et réaliste. Le narrateur fait appel aux passions humaines pour émouvoir le lecteur, cherchant sa compassion qui lui permet de partager intimement ses épreuves d'apprentissage. Le sentiment de compassion que ressent le lecteur pour un personnage peut faire émerger d'autres émotions plus intenses. Les narrateurs sont présentés comme des personnages qui révèlent leur apprentissage, et donc ce sont des exemples à imiter et auxquels s'identifier

Dans tous les récits, pour surprendre le lecteur et lui permettre de participer avec lui à ses épreuves d'apprentissage, le narrateur, en même temps que d'autres



personnages, font appel à d'autres passions répertoriées par Aristote comme la pitié, la colère et le calme, la honte, l'audace, l'imprudence, l'amour, la haine, l'indignation, l'envie, la crainte, la bienséance et le mépris. Le partage conjoint de l'intimité et des passions du narrateur par le lecteur est un procédé rhétorique par lequel nos récits lui sont rendus authentiques. Ces récits deviennent persuasifs grâce à l'autorité (morale) attribuée au personnage.

Cette autorité, le lecteur en est tout d'abord convaincu parce qu'elle renvoie au monde réel. D'autre part, comme le fait remarquer Jouve, *le lecteur peut aussi s'investir dans un personnage par projection idéologique*. [JOUVE, Vincent, 1992 : 144]. Selon Jouve, en plus des codes narratifs et affectifs (utilisation des sentiments de sympathie du lecteur), il existe aussi un code culturel engagé par *l'effet- personne* du personnage. Cet effet est produit dans les récits analysés par la valorisation positive des personnages : Ali, Mouloud, Fayçal, Faiza, Amalia, Khadidja....

C'est par la voix du personnage considéré comme témoin sage et véritable (celui qui dit la vérité) que l'auteur a voulu garantir l'autorité de son récit, à travers les personnages de Si Abdelkader, M. Kimper, Tahar, Si Salah, Ma Chérifa, Juliette... l'ethos renvoie donc « à l'impression que l'orateur cherche à produire sur le public pour que le discours [soit] de nature à rendre l'orateur digne de foi », selon Aristote. L'ethos de l'orateur fonctionne alors comme un principe d'autorité, basé sur la moralité qu'on lui prête à partir des éléments qu'il mobilise dans son discours : « [l'] ethos se rapporte au pathos et au logos en faisant preuve de valeur morale dans un rapport à autrui ou dans sa gestion des choses, mais aussi dans la façon de conduire sa propre vie, par le choix des moyens [...] et des fins... » [MAYER, Michel, 2011 : 22]

Selon Gilles Declercq :

*Tout ce qui dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. (ton de voix, débit de la parole, choix des mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure etc), sont autant de signes, illocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques par lesquelles l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique. [DECLERCQ, Gilles, 1993 : 48]*

« ...Pendant qu'il parle et dévoile le protocole de preuves logiques, l'orateur doit également dire sans cesse : suivez- moi (phronésis) [ou sagesse], estimez-moi (arété) [ou la franchise], et aimez- moi (eunoia) [ou la bienveillance] » [BARTHES, Roland, 1962 : 172- 223].

Pour étudier l'ethos en situation de fiction, il faut le considérer dans le cadre complexe de la communication où il s'étend à savoir *le dispositif énonciatif*. En effet, l'analyse rhétorique du texte de fiction, « est nécessairement tributaire de la narratologie.

*Elle doit tenir compte de la distinction entre l'auteur, le narrateur et le personnage, ainsi que des relations qui s'établissent entre ces différentes instances. Pour ce faire, elle doit démêler les voix narratives dans le texte qui travaillent souvent à les brouiller* » [AMOSSY, Ruth, 2000 : 50].

On peut distinguer plusieurs niveaux simultanés sur lesquels joue le récit fictionnel du roman :

- Les personnages communiquent entre eux et se livrent à des entreprises de persuasion plus ou moins avouées souvent, ils se dispensent autour d'un thème en fonction de leur conviction et chacun d'eux tente de faire adhérer les autres à sa thèse. Dans ce cas, il s'agit d'examiner l'ethos des personnages et d'étudier son rôle dans le processus d'argumentation.
- Le narrateur qui met en scène le discours des personnages s'adresse à un narrataire figuré où il lui transmet sa propre vision des choses. L'interaction entre les personnages fictionnels est ainsi introduite par une interaction qui ne se situe pas sur le même plan et ne comporte pas les mêmes enjeux.
- L'auteur dont le nom apparaît sur la première couverture selon les règles de l'institution littéraire transmet un texte à son lecteur supposé. Une étude de l'ethos des personnages romanesques ainsi que celle du narrateur se confirme nécessaire à dévoiler l'ethos de l'auteur.

Dans son ouvrage *l'effet- personnage*, Vincent Jouve insiste sur l'effet de vie du personnage romanesque :

*L'être romanesque pour peu qu'on oublie sa réalité textuelle se donne à lire comme un autre vivant susceptible de maints investissements (...) La réception du personnage comme personne (...) est une donnée incontournable de la lecture romanesque. C'est le mouvement naturel du lecteur que de se laisser prendre au piège de l'illusion référentielle (...) l'effet-personne est un des fondements de la lecture romanesque. [JOUVE, Vincent, 1992 : 108-109]*

Cette illusion de vie du personnage romanesque implique que le lecteur construise une image de lui. Image qui peut détruire ou accroître l'autorité énonciative du personnage se basant sur les critères qu'Aristote a fixés pour évaluer le personnage dramatique. Halsall affirme que « *la représentation des «personnages en action» combinée avec celle de leurs paroles, et donc de leur «pensée», les dote d'une autorité énonciative* » [HALSALL, Albert, 1988 : 246-247]

Halsall explique ainsi la notion d'autorité du personnage selon l'optique d'Aristote : « *D'abord, il s'agit pour le poète dramatique ou épique de créer des « caractères » (personnages), ensuite les discours de ces caractères auront de l'autorité (êthos), s'ils savent faire des choix qualifiés* » [HALSALL, Albert, 1988 : 247]. Autrement dit, « *n'ont de l'autorité que les personnages qui agissent "moralelement"* ». [HALSALL, Albert, Ibid. 249] Nous pouvons en conclure que l'autorité du personnage dépend de ses actes, de ses paroles et de ses pensées. Cette autorité une fois établie, le lecteur accepte mieux les jugements et les opinions du personnage, ce qui permet à l'auteur de persuader le lecteur des thèses avancées par la bouche de ce personnage. En effet, si le lecteur accepte de s'en remettre à l'univers référentiel du roman, c'est parce qu'il a confiance en une figure, celle du narrateur. Autrement dit « *s'il croit à ce qui se passe dans le roman, c'est parce qu'il croit en une instance d'autorité* » [JOUVE, Vincent, 1992 : 202,].

Susan Suleiman explique ainsi la soumission du lecteur à l'autorité du narrateur :

*Dans la mesure où le narrateur se pose comme source de l'histoire qu'il raconte, il fait figure non seulement d'auteur » mais aussi d'autorité. Puisque c'est sa voix qui nous informe des actions des personnages et des circonstances où celles-ci ont lieu, et puisque nous devons considérer- en vertu du pacte formel qui, (...) lie le destinataire de l'histoire au destinataire - que ce que cette voix raconte est « vrai », il en résulte un effet de glissement qui fait que nous acceptons comme « vrai » non seulement ce que le narrateur nous dit des actions et des circonstances de l'univers diégétique, mais aussi tout ce qu'il énonce comme jugement ou comme interprétation. Le narrateur devient ainsi non seulement source de l'histoire mais aussi interprète ultime du sens de celle-ci.*  
[SULEIMAN, Suzanne, 1983 : 90]

Dans les œuvres de Lemsine, le narrateur projette l'*ethos* d'un jeune homme de culture immense et multidisciplinaire. Lemsine donne à son narrateur cet *ethos* d'homme cultivé pour lui conférer plus d'autorité et augmenter sa crédibilité. Par ailleurs, les actes du personnage et des narrateurs permettent de construire une image de sa personne, comme l'assure Aristote : « *ils (les personnages dramatiques) n'agissent pas pour représenter des caractères, mais c'est au travers de leurs actions que se dessinent leurs caractères* » [Aristote, 1980 : chapitre 6, 50 a (18- 20), 55].

Perelman, à son tour, confirme ainsi cette opinion : « *un acte est, plutôt qu'un indice, un élément permettant de construire et de reconstruire notre image de la personne, de classer celle-ci dans des catégories auxquelles s'appliquent certaines qualifications* » [PERELMAN, Chaim, OLBERTS- TYTECA, Lucie, 2008 : 400]. En racontant comment leur défense des droits de liberté de leur pays leur a valu le titre de héros donnant d'eux l'image d'hommes honnêtes et justes, Ali et Mouloud, deviennent les

alliés du peuple défendant les valeurs nobles même aux dépens de leurs propres intérêts. L'éthos du dévoreur de livre et de l'intellectuel cultivé et sage, que Lemsine a procuré à ses deux héros (Ali et Mouloud) lui ont assuré la (phronésis), c'est-à-dire le bon sens ou la sagesse.

La situation paratopique de Lemsine et de ses personnages constitue un positionnement éthique et pathétique (qui suscite une profonde émotion qui émeut, accessible aux impressions extérieures). L'inscripteur fait valoir une image de lui dans les choix discursifs qu'il réalise, de manière à faire œuvre tout en légitimant sa posture, aux yeux des lecteurs. La notion de paratopie permet d'aborder la question de la place de celui qui énonce. L'énonciateur dispose de trois lieux à investir : la scénographie qui « *fait d'un discours le lieu de représentation de sa propre énonciation* », le code langagier qui lui permet de « *produire un effet prescriptif* » et enfin, un ethos qui *active l'imaginaire stéréotypique d'un corps énonçant moralement évalué*

La notion de l'éthos, notion aristotélicienne, qu'elle s'écrive à travers la *multiplicité des formes suivantes* : èthos ou éthos, êthos, ethos, ou ithos,

*renvoie en partie à la difficulté de transcrire le grec, et à l'histoire des conventions qui président à cette transcription. Mais le grec lui-même balance entre deux mots qui voisinent conceptuellement aussi bien que phonétiquement, et ont tendance à se confondre : l'ethos qui désigne la coutume ou l'habitude ; et l'êthos qui désigne non seulement l'usage, mais la disposition ou le caractère qui en résulte ou qui le crée...l'existence d'une coutume approuvée, et son inscription d'un sujet sous forme de caractère...et si par extension coutume et caractère ne prenaient aussi le sens de « moralité » dans la forme adjectivale « éthique », coutume et caractère deviennent ce qui est moral, ce qui est bon (bonne conduite, bon caractère) [CORNILLIAT, François et LOCKWOOD, Richard, , 2000 : 9]*

Elle demeure une notion très importante dans les études et recherches contemporaines et à laquelle beaucoup de disciplines ont recours.

### 1.2.3. Espaces paratopiques : entre posture de création et habitus

*L'errance, l'errance  
L'errance nous sauve et guide nos pas  
L'errance est clarté et le reste n'est que masque  
L'errance nous lie à tout ce qui est autre  
Elle accroche à nos rêves le visage des mers.  
Et l'errance est attente.*

*[ADONIS, Chants de Mihyar le damascène : 161]*

Pour la théorie de l'énonciation, la notion proposée parmi d'autres par Maingueneau est la notion de *paratopie*, concept mis en place pour situer les œuvres littéraires apportant les clés de nouvelles compréhensions pour analyser les œuvres,

dans notre cas ce sont les œuvres de Aïcha Lemsine. Nous savons tous que « *les œuvres elles-mêmes constituent un acte d'énonciation* » [MAINGUENEAU, Dominique, 1990 : 121] et qu'elles prétendent constituer une situation d'énonciation qui les rendent pertinentes [MAINGUENEAU, Dominique, 1993 : 122]. « *Le concept de paratopie implique un tournant épistémologique dans les études littéraires, il invite à repenser les relations entre texte et contexte, œuvre et auteur. Ce concept ne peut être entendu que dans la mesure où il se matérialise à travers une activité de création et d'énonciation* ». [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 86]

Et la littérature, comme tout *discours constituant*, peut être mise en relation avec un entrecroisement de lieux dans la société, mais elle ne peut s'insérer réellement dans aucun territoire. Cependant, ce discours littéraire est « *pris dans une relation avec les autres [discours] et mobilise des communautés discursives spécifiques, qui gèrent l'inscription de ses énoncés dans une mémoire* » [MAINGUENEAU, Dominique, 2009 : 32]. L'appartenance au champ littéraire « *n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais négociation entre le lieu et le non-lieu, une appartenance parasitaire qui se nourrit de son impossible inclusion* ». C'est ce que Maingueneau appelle paratopie [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 73].

La paratopie s'avère essentiellement comme une notion primordiale pour mettre en évidence certaines *positions*, ou *prises de position*, qui partent de, ou cultivent, le paradoxe, « *comme l'indique le mot lui-même, toute paratopie est réductible à un paradoxe spatial. Ses variantes offrent toutes les variantes de la dissidence et de la marginalité, littérale ou métaphorique : mon groupe n'est pas mon groupe* » [MAINGUENEAU, Dominique, 2004, Ibid.]

Cette notion de paratopie écarte les anciennes habitudes de l'histoire littéraire dévoilant un écrivain influencé par les « *circonstances* » que son œuvre révélerait. Elle serait un processus, par lequel tout auteur *se situe* et *s'institue* en écrivain, se situant au carrefour de différentes dimensions de l'activité littéraire. La paratopie enveloppe donc le processus créateur qui l'enveloppe aussi. Faire œuvre, c'est produire une œuvre et construire par là même les conditions qui permettent de la produire. Travailler avec cette notion, c'est déplacer le regard du texte vers le dispositif de communication qui implique le texte. Maingueneau désigne la paratopie comme « *le clinamen qui rend possible ce nœud et que ce nœud rend possible* » [Maingueneau, Dominique, 2004 : 108].

Par sa manière de « *s'insérer* » dans l'espace littéraire et la société, l'écrivain construit en effet, *les conditions de sa propre création*. La paratopie prend donc des visages changeants puisqu'elle ouvre *les failles* qui ne cessent de s'ouvrir dans la

société. Elle se représente de la sorte en diverses figures qui prennent *le visage de l'exilé, du déclassé, du bohème, du bâtard*. Mais, ce sont les communautés « d'artistes » qui sont plutôt *marginales* ou *marginalisés* ; c'est à dire que ces artistes sont paratopiques

Même si l'œuvre prétend à l'universel, son apparition est un phénomène entièrement local, et elle ne se construit qu'à travers les normes et les rapports de force des lieux où elle survient. C'est dans ces lieux que se nouent réellement les relations entre l'écrivain et la société, l'écrivain et son œuvre, l'œuvre et la société, un écrivain qui joue de *la frontière mouvante* entre la société et un espace littéraire paratopique. C'est la manière *singulière* qu'à l'écrivain de se rapporter à la fois à la société *fortement topique* et à ces espaces qui nourrissent le travail du créateur.

La paratopie caractérise ainsi à la fois la « condition » de la littérature et celle de tout « créateur » : « *L'écrivain est quelqu'un dont l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société* » [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 85]. La paratopie joue en effet sur deux termes : l'espace littéraire et la société.

*Cette appartenance paradoxale qu'est la paratopie, n'est de paratopie qu'élaborée à travers une activité de création et d'énonciation. Elle enveloppe le processus créateur, qui l'enveloppe aussi. Faire œuvre, c'est d'un seul mouvement produire une œuvre et construire par là même les conditions qui permettent de la produire. Il n'y a pas de « situation » paratopique extérieure à un processus de création : donnée et élaborée, structurante et structurée, la paratopie est à la fois dont il faut se libérer par la création et ce que la création approfondit, elle est à la fois ce qui donne la possibilité d'accéder à un lieu et ce qui interdit toute appartenance. Intensément présent et intensément absent de ce monde, victime et agent de sa propre paratopie, l'écrivain n'a pas d'autre issue que la fuite en avant, le mouvement de l'élaboration de l'œuvre. [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 86]*

La notion de paratopie n'a d'intérêt pour analyser le discours littéraire que si elle n'est pas renvoyée au « contexte », dont elle est à la fois *condition* et *produit du processus créatif*. « *La paratopie définit des conditions de possibilité, elle n'épuise pas le détail des textes, qui brassent des matériaux surchargés de sens au fil de l'histoire qui sont apparus par des interprètes eux- même placés dans des conjonctures toujours nouvelles* » [Entretien avec D, MARTENS et D, MAINGUENEAU]. Même si le parcours d'un créateur peut paraître agité, le seul fait qu'il ait réussi à donner une forme stable à une œuvre implique qu'il a réussi à élaborer une paratopie personnelle : « *les œuvres elles-mêmes constituent un acte d'énonciation* » [MAINGUENEAU, Dominique, 1990 : 21].

Maingueneau, installant bien en évidence la problématique de la littérature et de sa place dans la société, explique que la paratopie « *comme tout discours constituant,*

*peut-être mise en correspondance avec un réseau de lieux dans la société, mais elle ne peut s'enfermer dans aucun territoire* » [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 72], caractéristique, selon lui de tout texte littéraire, la paratopie *est ce qui définit cette impossible appartenance à un espace défini.*

La paratopie serait, donc, *un entre deux, une frontière mouvante entre des espaces définis, qui relèverait de chacun d'eux sans pourtant en relever à part entière et de manière exclusive.* Ce que démontre la théorie de Maingueneau pour qui l'œuvre renvoie sans cesse à ses conditions d'énonciation et que c'est par ce moyen qu'elle légitime son discours. La position paratopique de la littérature oblige *« ces processus créateurs de se nourrir des lieux, des groupes, des comportements qui sont pris dans une impossible appartenance »* [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 72]. Cette relation *dynamique et paradoxale* laisse des traces dans l'énoncé dans ce qu'on pourrait appeler *« l'embrayage paratopique », « on a affaire à des éléments variés qui participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde. »* [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 95].

En effet, puisque la notion de paratopie oscille entre *données sociologiques* et *manifestations discursives*, entre ce qui détermine l'écrivain dans sa vie et ce qui transparait dans son énonciation littéraire, elle sera *une mise en mots de sa situation paradoxale.* Ces contradictions prennent diverses formes selon les auteurs, les époques, les lieux, etc.... et sont reflétées par l'œuvre elle-même dans le mouvement de son élaboration, mais Maingueneau déplore le fait que *bien souvent la paratopie est plus ou moins confondue avec la marginalité, le nomadisme, le parasitisme etc, c'est-à-dire avec des données sociologiques au lieu d'être rapportée à un processus créateur,* et préconise alors de prendre en considération le fait qu'

*il ne suffit pas d'être exilé ou orphelin pour être créateur. Pour que la paratopie intéresse le discours, il faut qu'elle soit structurante et structurée par la production des textes : en énonçant, le locuteur s'efforce de surmonter son impossible appartenance nécessaire pour pouvoir énoncer ainsi, et est confrontée par cette énonciation même.*  
[MAINGUENEAU, Dominique, 2004]

La situation paratopique de l'écrivain le conduit à se reconnaître de tous ceux qui paraissent s'éloigner des lignes de partage de la société : *juifs, bohémiens, femmes, clowns aventuriers,...* selon les circonstances. Il suffit que la société se conçoive une zone saisie comme éventuellement paratopique pour que la création littéraire puisse l'exploiter. Ces gens n'ont véritablement pas de place *assignée* dans la société, ils tirent leur force de leur *insertion/ exclusion.* *Les artistes sont communiés dans le rejet de la société dans laquelle, ils ne sont ni exclus, ni inclus car ils sont de perpétuels errants qui campent aux marges de la cité.*

Cette ambiguïté de la paratopie de l'écrivain/ artiste découle aussi du fait qu'il est considéré à la fois comme « *impur* » : *est impur celui qui n'est pas fixé dans la clôture « d'un monde », d'un chez soi, et d'un chez nous, selon Maingueneau. Et comme source de toutes les valeurs, devenant le paria et le génie, selon l'ambivalence du « sacer » du latin, maudit et sacré. À la frontière de la société ordonnée, l'artiste est celui en qui s'entremêlent redoutablement des forces maléfiques et des forces bénéfiques.*

L'écrivain vit dans une représentation contradictoire : *il est tantôt ce marginal qui se cantonne aux lisières de l'ordre établi, tantôt celui qui a trouvé un bon moyen de faire carrière. L'énonciation littéraire se nourrit de cette irréductible instabilité.* [MAINGUENEAU, Dominique, 1993]. Pour l'écrivain, il s'agit d' « *appartenances* » instables et multiples, « *mobilités* » fondamentales qui vouent de plus en plus de gens à un nomadisme chronique.

Selon Maingueneau, il y a toujours une sorte de phénomène dialogique, une interaction entre l'auteur et le contexte parce que le créateur génère ses propres conditions de production au fur et à mesure qu'il est paradoxalement dépendant de ces mêmes conditions : « *l'écrivain est quelqu'un qui n'a pas lieu d'être [dans les deux sens de la locution] et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. [Son] énonciation se constitue à travers l'impossibilité de s'assigner une véritable place* » [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 84]. Ce paradoxe selon lequel l'identité de l'écrivain émerge de son non-lieu, un non- lieu qui n'est pas *textuel* (mort de l'auteur), ni *contextuel* (*allusion purement sociologique à la condition marginale de l'écrivain*) car Maingueneau alloue la notion de paratopie pour prévenir précisément du dualisme entre texte et contexte, œuvre et écrivain : « *[...] faire œuvre, c'est produire une œuvre et construire par là même les conditions qui permettent de la produire* » [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 86]

L'interrogation sur la situation de l'écrivain maghrébin engagé dans la dénonciation des mœurs politiques de post- indépendance à la lumière de la notion de « *paratopie* » telle qu'elle a été définie nous semble importante pour comprendre comment celui-ci se livre à la création et à l'énonciation pour la dénonciation. L'écrivain maghrébin est contraint de s'inscrire dans un champ : le champ francophone et l'espace littéraire maghrébin, plus précisément l'espace social algérien dans le cas de Aicha Lemsine

En effet, Lemsine explore la manifestation d'un « *non- lieu* » par, dans un premier temps, son appartenance au champ littéraire (réception de ses œuvres par une jeunesse algérienne en soif de lecture) et son exclusion de ce champ (par les critiques,



les polémiques et censures...), et d'un autre côté par sa position migratoire d'auteur nomade. Chaque geste créateur mobilise, qu'il le veuille ou non, l'espace qui le rend possible et cet espace lui-même ne tient que par les gestes créateurs qu'il rend possible. La problématique de la paratopie va dans le même sens.

En réalité,

*il n'est de paratopie qu'élaborée à travers une activité de création. L'écrivain n'a pas lieu d'être (aux deux sens de la locution) et il doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. Ce n'est pas un être double, qui aurait une part de lui plongée dans la pesanteur sociale et l'autre, la plus noble, tournée vers les textes, mais une instance plurielle, foncièrement ouverte et instable, qui à travers son énonciation tout à la fois s'unifie et se disperse, s'aménage un lieu et perd tout lieu. Il nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société, une impossible appartenance qui est, dans le même mouvement, construite par l'œuvre en train de s'élaborer. [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 86]*

La paratopie se répand sur différents niveaux entre autres, l'auteur, le genre, le narrateur, les personnages, les lieux et le temps, présageant une confrontation des points de vue et des idées reçues d'un monde sur l'autre, ou appréhender, en ne se faisant pas directement l'écho de la voix et de la violence, de relancer les discours traditionnels d'exclusion.

On peut alors se demander si la paratopie qui se joue à plusieurs niveaux dans les romans permet de créer un pont, un lien entre le monde de référence et le monde marginal, ce qui présage la promesse d'un savoir nouveau, d'une remise en cause des représentations. Suivant la pensée de Maingueneau, la position de Lemsine est donc paratopique, elle se situe entre celle de romancière, de chroniqueuse et d'enquêtrice. La frontière entre ces postures reste floue parce que la réalité observée, elle-même est soumise à une *réappropriation* et à une *recréation* de l'imaginaire par l'imaginaire.

Stable dans son principe, la paratopie est, toujours selon Maingueneau,

*actualisée de manière différente d'un écrivain à un autre. Chacun aura une manière propre de gérer cette situation paratopique constitutive qui est partie prenante de son processus créatif, qui est structurale de son œuvre et structurée par elle. Structurante dans le sens qu'elle est réfléchie dans le contenu même des énoncés par le biais de l'embrayage paratopique à travers les personnages, les lieux, le temps et la langue d'écriture. [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 95]*

En tant que *discours constituant*, l'institution littéraire ne peut en effet appartenir pleinement à l'espace social, elle se tient sur *la frontière entre l'inscription dans ses fonctionnements topiques et l'abandon à des forces qui excèdent par nature à toute économie humaine*, ce qui oblige les processus créateurs à se nourrir des lieux, des groupes, des comportements qui sont pris dans une impossible appartenance.

La classification d'embrayeurs paratopiques introduite par Maingueneau est décrite comme « *éléments d'ordre variés qui participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde* » [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 96]. Il ne peut y avoir « d'extérieur » ou de « contexte » de l'œuvre, mais des marques de positionnement et d'embrayage paratopique de « l'écrivain », de « la personne », et de « l'inscripteur » [MAINGUENEAU, Dominique, 2004, *ibid.*] Parler de positionnement paratopique de l'écrivain à partir du triple embrayage paratopique de l'écrivain, de la personne et de l'inscripteur. (Éléments déjà définis, cf. section I.2.1), c'est en effet, prouver que chaque « position » d'écrivain (selon son appartenance sociale et culturelle, son statut...), le prédispose à « *des prises de position* » différenciées dans le champ (choix de genres, des formes et modèles intertextuels ou autres).

Cet embrayage peut prendre des formes très variées qui recouvrent divers types de paratopie : d'identité, spatiale, temporelle, linguistique...un rôle essentiel est ici joué par les *positions maximales* et *minimales*, et *le retournement de l'une à l'autre* : l'écrivain trouve en effet une position sur *la frontière supérieure* ou *inférieure de la collectivité*, c'est-à-dire *potentiellement paratopique*. [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 96]. L'embrayage paratopique ne s'opère pas nécessairement à travers un personnage unique et ne peut être appréhendé à un élément saisi isolément, mais au réseau de relations dans lequel il entre. C'est-à-dire, qu'il n'est pas affaire seulement de personnages, mais aussi de lieux. L'auteur, quelle que soit la modalité de sa paratopie, est quelqu'un qui a perdu son lieu et doit par le déploiement de son œuvre en définir un nouveau, construire *un territoire paradoxal* à travers son errance même.

Nous commencerons d'abord par nous intéresser à l'embrayage des personnages paratopiques puisque *tel personnage* est aussi une figure de l'écrivain qui participe de sa situation paratopique ou est lui-même l'expression d'une paratopie. Puis, nous aborderons l'embrayage spatial. L'auteur transfère sa situation paratopique d'écrivain sur plusieurs personnages. Ce personnage assume deux paratopies : l'une qui est écartée d'un groupe (paratopie identitaire), l'autre d'un lieu (paratopie spatiale). En effet, Lemsine s'identifie à ses personnages vivant dans une situation paratopique (migration, nomadisme, exil), elle vit entre l'Algérie et différents pays où son mari est ambassadeur. Elle a fait une enquête au Machrek allant de l'Arabie Saoudite jusqu'en Palestine. Pour Dominique Maingueneau, *l'écrivain pour construire les conditions de sa propre énonciation noue une relation d'identification avec les figures et les lieux en marge de la société dans ses œuvres (créations)*. [BAINBRIGGE, Susan, CHARNLEY, Joy et VERDIER, Caroline, 2010 : 170.]

La paratopie, cet espace intermédiaire entre référentiel fictif et réel, offre au dit littéraire une dynamique propre, qui ouvre à partir de certains prédicats et photographies spécifiques, genre de *fiches signalétiques*, de multiples voies : Une équivalence entre personnages issus de la classe privilégiée : les français comme Alain et les fils de neutralisés, « *je ne comprends pas mon vieux ! me disait [Alain], toi tu es toujours le premier et ils te foutent redoublant, et moi avec les autres, surtout cet abruti de Pierre, on nous envoie au lycée... leurs pères sont-ils de la même race d'arabes que le mien ? Ça doit-être des fils de neutralisés...* » (CP : 77-78) et personnages marginaux, paraît confirmer l'égalité des conditions et l'impossible appartenance des personnages à un lieu précis : condition d'Ali et des enfants indigènes à un espace français « l'école entre autres ».

*... Cette bizarre et « injuste » distribution de l'intelligence... on arrive en même temps au cours moyen deuxième année, et que décident le maître et le directeur ? De faire présenter à l'examen tous les Européens. Quant aux musulmans, les plus jeunes redoublèrent d'office le CM2 malgré de bonnes notes... j'étais conscient de l'injustice scolaire... Alain lui-même se rendait compte de la partialité des maîtres... c'est parce que je suis un indigène qu'ils ne me laissent pas ma chance ! (CP. Ibid.)*

L'impossible inscription sociale fait d'Ali, de Mouloud, de Jamel, de Amalia, de Juliette, d'Alain, de Francis des êtres marginalisés que la société coloniale rejette pour préserver son équilibre, et même ils sont rejetés par leur propre société, c'est le cas pour Mouloud, Amalia et Jamel. Le système colonial conduit à une perte d'identité et produit des êtres abandonnés, confrontés à la souffrance *du non-lieu*. Les sujets marginaux « *[menacent] la stabilité des mondes qui tendent à identifier leur clôture et leur santé* » [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 78]

Des mondes dont l'identité est en construction, des mondes comme l'Algérie, ces enfants sont ainsi mis à l'écart de la société et souffrent d'une absence de lieu qui annonce une *non-identité* : les habitants du quartier des Béni-Ramassés, « *un bidonville où... ses habitants étaient ramassés là comme des fourmis venant des mechtas brûlées, fuyant des douars désolés... un triste quartier réservé ! Une véritable cour des Miracles...* » (CP : 37). L'être algérien « *n'a pas d'autre place à laquelle il « manque », pas d'autre identité, que celle à laquelle, il manque : il est précisément l'objet= X, celui qui manque « à sa place » comme à sa propre identité* » affirme Deleuze [DELEUZE, Gilles, 2002 : 156].

Selon Maingueneau, « *la femme appartient à la société sans lui appartenir vraiment car elle est victime de l'ordre social et possède le pouvoir d'éveiller l'idéal, c'est-à-dire qu'elle occupe le lieu mais qu'elle excède toujours, qu'elle évolue dans « un demi-monde » et qu'elle opère une transition entre les espaces* ». [MAINGUENEAU,

Dominique, 2004 : 100-102]. Maingueneau définit ainsi la paratopie de certains auteurs qui utilisent entre autres la femme comme « embrayage paratopique » dans leur création artistique et littéraire : « *la figure de la femme a eu beaucoup de force dans les productions européennes de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et du début du 20<sup>ème</sup> siècle, en particulier la femme fatale et invincible* ». [MAINGUENEAU, Dominique, 2004. Ibid.]

Ce féminin met en avant le fard, *le déguisement et qui accepte l'errance ne peut pas se définir hors de sa relation à la figure de l'homme, figure paternelle de l'autorité*. [MAINGUENEAU, Dominique, 2004. Ibid.] Dalila, « *danseuse algérienne fut annoncée. Elle vint en se balançant dans un long fourreau rouge et or, ... avec une fente sur le côté... ses cheveux teints de henné avaient des reflets pourpres comme sa robe. Ils lui tombaient... sur son dos nu. Son visage, malgré son fard criard, conservait un air d'adolescence...* » (CP : 56). Aussi, Dalila se venge des siens en devenant prostituée et indicatrice du colonisateur : « *... ils marchent tous avec la trouille au ventre, ces arabes tellement fiers de leur virilité... Moi, mon père me battait, mes frères me battaient, mes oncles... les hommes... Et puis un jour, je les ai battus à mon tour sur leur propre terrain : celui de l'honneur... cher aux arabes !* » (CP: 60) et Faiza lorsqu'elle tombe enceinte : « *Allah ! Quel scandale ! Un bâtard dans la famille ! S'est écriée Akila... Et l'incorrigible Si- Mokrane... avait la sensation d'avoir été puni à travers Faiza...* » (Chry : 265)

Le geste meurtrier de Dalila par Tahar est dans toute la création donné en spectacle par la figure de la femme fatale au profit d'une nouvelle instance qui va rétablir l'ordre : Le FLN qui exécute les figures de prostituées, « *... Surtout à une époque où la purification des mœurs était un des principaux jalons pour la victoire de la lutte de libération... L'organisation prohibait aux musulmans de boire de l'alcool et de fumer... Ce moyen était infailible pour une accélération de la prise de conscience politique...* » (CP:58). La figure de la femme joue un rôle important dans le rapport créatif entre l'auteur, son œuvre et la société.

*La confrontation de l'homme et de la femme est en réalité inséparable de celui de la création artistique. En lieu et place du couple formé par l'homme et la femme, c'est désormais à un triangle que nous sommes renvoyés, celui que fournissent l'artiste, l'homme la femme. Le surgissement de la femme fatale dans le monde de l'homme est inséparable du surgissement de l'œuvre dans le monde ; en élaborant ses spectacles de mort, l'artiste construit aussi l'espace qui lui permet de se constituer comme auteur.*  
[MAINGUENEAU, Dominique, 1999 : 88]

Nos romans nous font plonger à travers deux ou plusieurs autres figures féminines dans les mondes marginaux et violents de la guerre et de l'après-guerre, à travers une autre figure de la prostitution, celle du personnage de Houria, et des combattantes pour la cause nationale : Fatima, Mériem, Fella et celles qui combattent

pour préserver leur identité comme Amalia et Juliette, celles qui luttent pour l'émancipation féminine : Faiza, Khadidja et Malika.

Toutefois, dans la création littéraire, l'écrivain possède une seule personnalité, à deux facettes. S'il s'exprime par l'intermédiaire d'un narrateur, il n'en apparaît pas moins comme une personnalité divisée, qui se situe à la fois *dans* et *hors* de la société, il ne peut s'éloigner de ce champ tant qu'il produit des œuvres. Les narrateurs ont cependant un statut particulier parce qu'ils transgressent la clôture des classes et font chacun à leur manière l'expérience de la violence et de la marginalité. Ils sont ce que Dominique Maingueneau appelle « *des narrateurs paratopiques* » ; en effet, Khadidja est marginalisée par la société de son mari, à travers les figures féminines, de Lala Baya mère de Mokrane, de ses sœurs et des brus et par certaines autres femmes du village comme la femme de Si Tajer, et Garmia...et à travers des figures masculines dont le représentant est Si Tajer.

Ali, comme narrateur est, à son tour, marginalisé par les représentants de la société coloniale par le biais des personnages : du directeur et du maître de l'école M. Durand, puis par le contremaître qui est la cause de son renvoi de son travail dans les chemins de fer, et les paras français saouls qui sont la cause de la mort de son père et de la mort indirecte de sa mère qui n'a pas supporté la mort de son mari Si Abdelkader et l'emprisonnement de son fils Ali après avoir battu le contremaître qui l'a insulté.

Lemsine, elle-même en tant qu'auteur, offre une paratopie qui est liée à la marginalité à cause de son sexe (femme), ensuite, elle vit dans une époque instable et tendue suite aux changements d'ordre politiques (comme politique d'arabisation, réforme agraire, naissance du mouvement islamiste et en contre partie du mouvement communiste, appartenance aux non-alignés, guerre de six jours entre l'Égypte et Israël, le militantisme des noirs, de la révolution cubaine « *le restaurant était une sorte de grande cave restaurée...le long de la rampe d'escalier...on pouvait voir se déployer sur le mur des posters de Che Guevara, de Joan Baez et de la militante noire américaine Angela Davis...* » (Chry : 216) et d'ordre sociaux (réforme des universités, appartenance au socialisme, nationalisation des hydrocarbures, mariage mixte...) :

*Fayçal...était avec mouloud en URSS. Un des rares rescapés de la « psychothérapie affectueuse » russe... c'était un sujet fertile de la situation parfois comique des copains de Mouloud revenus flanqués de diplômés et d'épouses socialistes. Ayant bu au biberon de bienfaits de l'austérité, auprès de « l'époux cadre » certaines devenaient subitement de bonnes bourgeoises jalouses de leurs prérogatives...les autres...ayant renié la bourgeoisie décadente pour se consacrer à une noble mission : faire de nouveaux petits arabes civilisés. Des apôtres luttant contre le racisme ! On assistait à tous les phénomènes...c'était encore un autre aspect psychologique de la mutation de la société algérienne... » (Chry : 217-218)*

Des mentalités de la fin des années soixante-dix et même du siècle, « *Faiza pensait à la prise de conscience des femmes. Elles parlaient entre elles de certaines injustices. Avant, il y avait l'occupant. Et elles se taisaient, vouées entièrement à la famille. Maintenant, elles aspiraient à autre chose.* » (Chry : 244).

Le statut politique du mari (Ambassadeur) renforce son statut paratopique car elle effectue beaucoup de déplacements dans le monde. Ses œuvres ont été marginalisées selon la presse :

*Le livre fut interdit, le ministère des « habous et des affaires islamiques » fit envoyer des gendarmes pour retirer « La Chrysalide » du stand des « éditions des Femmes » participant à la première exposition internationale du livre qui se tint en Octobre 1976 à Alger. La censure officielle fut ensuite coordonnée avec la violence des critiques lancée par la nomenklatura d'un groupe de femmes universitaires, taxant le livre « de roman rose et néo-colonialiste » et même « d'antipatriotique ».*

Et selon ses propres dires : « *au-delà de la marginalisation dont ont été victimes mes livres, ils ont eu une belle vie ailleurs à travers de multiples traductions étrangères* » (propos tenus par l'auteur).

Elle s'inscrit dans un champ littéraire qui permet son inclusion, mais malgré ses efforts, cette inclusion ne peut-être que marginale et frontalière. Il s'agit de mouvements, de dialogues et de cercles littéraires éminemment masculins où Lemsine ne trouve pas sa place comme toutes les autres femmes auteures : « *la femme se tient dans un « non-lieu » que l'homme s'efforce de penser sur le mode d'un espace « naturel » où l'on serait nécessairement quelque part et à une distance mesurable de toute chose* » [MAINGUENEAU, Dominique, 1999 : 73].

De toutes ces complications, Lemsine est consciente que ce qui lui permet de résoudre l'absence d'espace paratopique est la figure de l'autre, de cet « autre », lecteur ou spectateur social.

*Ce livre [La Chrysalide] recevait un accueil élogieux de la part de critiques littéraires, La cabale « intellectuelle » déchaînée en Algérie, frisait le ridicule, face à l'engouement des lecteurs algériens pour ce premier livre d'une compatriote, notamment la jeunesse à travers des lettres publiées dans la revue « Jeunesse Action » qualifiant La Chrysalide de « livre révolutionnaire ». En France et dans tous les pays francophones d'Europe, d'Afrique et du Maghreb. En cette rentrée littéraire d'octobre 1976, La Chrysalide était parmi les dix livres les plus vendus dans les librairies françaises. Traduit en plusieurs langues : Anglais, Arabe, Espagnol, Portugais, Danois, Russe et Allemand. La Chrysalide est d'ores et déjà l'objet de plusieurs sujets de thèses dans les universités européennes et américaines. Et restera le livre, qui fit couler le plus d'encre, dans les médias algériens et à l'étranger. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Aïcha\_Lemsine]*

Ainsi, elle se crée ses propres conditions de production littéraire : « *Faire œuvre c'est d'un seul mouvement produire une œuvre et construire par là même les conditions qui*

*permettent de la produire* ». [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 86]. De façon globale, la femme artiste commence à se rapprocher de la création tentant de s'établir dans des modèles préexistants tout en luttant pour une « *chambre à elle* ». L'instabilité spatiale, générique et temporelle de Lemsine constitue son signe distinctif et son destin comme c'est d'ailleurs le cas pour d'autres femmes-écrivains.

Maingueneau affirme qu'« *un texte est une empreinte d'un discours dont la parole est mise en scène, mise en discours* » [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 72]. Selon ce raisonnement, il existe un second terrain, celui de la création où l'écrivain utilise ses masques (entre autres le pseudonyme) comme dispositif permettant de se cacher, ou de se créer une nouvelle identité, ce qui a pour but de se trouver elle-même, de trouver son soi : « *... Mon pseudonyme était pour « choisir » mon identité moi-même et en assumer toutes les conséquences (avec le sentiment que les noms de mon père et de mon époux, bien que je les aime profondément, n'étaient pas à « moi »... et franchement ce n'était pas par peur de la censure... mes livres ont eu une belle vie ailleurs.* ». [Propos tenus par l'auteur]. « *L'existence sociale de la littérature suppose en même temps l'impossibilité de se confondre avec la société « ordinaire », la nécessité de jouer de et dans cet « entre-deux »* » [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 72].

Dans ce cas, *la voix de Lemsine adopte-t-elle celle des personnages de la féminité ?* [MAINGUENEAU, Dominique, 1999]

Lemsine est une identité marquée par la paratopie car c'est une identité instable. Ajoutons à cela que la paratopie se manifeste chez elle à tous les niveaux : elle est romancière, chroniqueuse, écriture du moi à travers le journal intime, poète (recueil non publié), essayiste, conférencière, enquêteuse et journaliste. C'est une multiplicité de facettes occupant différentes positions dans le champ de la production littéraire. Considérant son œuvre dans un sens large, autant ses textes que son action dans le champ littéraire (militante pour les droits de la femme, des revues, associations...), nous remarquons qu'ils relèvent de sa condition paratopique, à travers des traits la définissant: le déplacement (*Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent* est une œuvre produite grâce à ses différents déplacements au Moyen Orient). Comme c'est d'ailleurs le cas du personnage de Houria qui dévoile à Ali sa vie après l'indépendance : « *A présent je suis devenue une nomade... je vis en apprenant à survivre dans cette jungle de béton que l'on m'a construite... Puis, elle s'en va...* » (CP : 310)

Lemsine appartient à cette société de référence ou « *lieu commun* » ; à laquelle non seulement elle appartient, mais adhère, c'est ce « *lieu commun* » qui crée les conditions de l'activité énonciatrice/dénonciatrice de Lemsine. Nous allons essayer de

montrer jusqu'à quel point les personnages du roman créent un espace de discordance par rapport à ce « *lieu commun* », entre autres, le village comme lieu de claustration des femmes et la ville comme lieu d'ouverture et d'émancipation et comment se met en place une dynamique de négociation entre ces deux espaces.

« *Le lieu commun* » qu'est le village se fonde sur la dépendance des femmes et leur soumission aux hommes dans tous les domaines de la vie publique et privée. Les femmes se trouvent cantonnées au foyer et dans cette société du village, la soumission des femmes est établie par les lois ancestrales. Les conditions socio- historiques de la création de l'œuvre sont fondamentales et le texte ne peut –être compris ni appréhendé sans son contexte, cependant celui-ci n'est pas la simple expression de la réalité, c'est aussi le « *lieu commun* », au sens propre de l'expression, c'est-à-dire ce lieu qui appartient à tous et/ou dans lequel, tout au moins, tous s'inscrivent.

La posture de Lemsine démontre son attitude adoptée, à travers ses personnages féminins, surtout, face à ce « *lieu commun* », attitude appréhendée au moyen du concept de paratopie, à travers *les embrayeurs de la paratopie*, c'est-à-dire la façon dont elle se met en œuvre, notamment au moyen de certains personnages ou certains lieux symboliques. Elle permet la création d'un espace de dissension autour duquel s'établira une négociation. Les femmes du village présentent aussi une dimension paratopique identitaire dans la mesure où elles appartiennent à la société sans y participer véritablement, cloîtrées à la maison. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer à ce propos que, dans un roman écrit pour dénoncer la situation des femmes, celles-ci se trouvent privées de parole et presque utilisées comme décor sauf pour Khadidja, Faiza, Fella, Juliette, Amalia, Houria, Dalila.

En réalité le silence des femmes dans les romans de Lemsine, surtout dans *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre*, est emblématique de leur place dans la société de référence. Les seules voix féminines qui se laissent entendre dès les premiers chapitres sont celles de Khadidja, Dalila, Juliette, Ma Chérifa. Akila et les autres femmes représentent toutes les femmes complices de la société qui les oppriment et les réduisent à être des instruments au pouvoir des hommes. Elles se trouvent réduites au silence non pas par choix, mais par nécessité. C'est Mouloud qui devient leur porte-parole (surtout celui de sa sœur) dans la mesure où plusieurs éléments permettent de l'apparenter à elles : il est doté, étant jeune, des mêmes qualités personnelles considérées dans cette société comme des qualités spécifiquement féminines : physique, silence, douceur, amour, l'abnégation de son père et surtout il apparaît comme victime.



Le village et ses maisons apparaissent comme des lieux paratopiques, car s'ils font bien partie de la société, ils n'en sont pas moins des espaces clos, à part, régis par leurs propres normes. Ces espaces clos marquent une mise à distance par rapport à la société dominante, celle des hommes : ces lieux paratopiques se trouvent ainsi associés aux personnages paratopiques que sont les femmes. Celles-ci, de par leur statut même de femmes, sont écartées du groupe, réduites au silence et, lorsqu'elles retrouvent la parole, cela ne peut se faire que dans un lieu qui se trouve lui-même hors de la société masculine, à savoir les hammams ou les Touiza, lieu de réunion des femmes.

Dans *Ciel de Porphyre*, d'autres lieux paratopiques apparaissent : « le chat noir » et « le cheval blanc », deux maisons closes qui représentent un « lieu soustrait dans une certaine mesure aux contraintes de la société « ordinaire » » [MAINGUENEAU, Dominique, 1993 : 174]. Ces lieux paratopiques s'associent à un personnage paratopique « Ali » qui se met à fréquenter ces maisons closes durant sa présence pour ses études à Baladia et lorsqu'il devient Fidaï. Au « cheval blanc », il formule des sentiments de culpabilité qui l'habitent en voyant ces femmes prostituées habillées de gandouras et qu'il assimile à sa mère :

*Au cheval blanc, connu pour être une maison spécialisée dans les femmes arabes, les femmes ne sont pas fardées outrageusement comme je me suis imaginé. Elles sont vêtues, ...de longues gandouras à volants sur le bas et autour du buste. Avec leur foulard noué coquettement autour de la tête et leurs yeux soulignés de Khôl ; elles ressemblent à n'importe quelle mère ou fille de famille...j'observe avec curiosité ces lieux que j'imaginai être l'antre maudit, de l'enfer, s'il n'y avait pas eu un peu trop d'hommes et tous ces vers d'alcool trainant sur les tables, cet endroit ressemblerait à m'importe quelle maison arabe respectable. Et ces femmes avec leurs gandouras lumineuses, comme si elles se rendaient à une fête, me rappelèrent subitement ma mère... (Chry : 136)*

Tant ces personnages que ces lieux paratopiques conduisent à problématiser l'injustice dont fait preuve une société qui fonde ses relations d'un côté entre les sexes (hommes/femmes) et sur la hiérarchisation et la domination masculine, d'un autre côté, la domination coloniale avec toutes sortes de dominations (sexuelle, politique, sociale...). Lemsine sans se prononcer ouvertement contre le groupe auquel elle appartient, remet cependant en cause les conditions de son adhésion, donnant lieu par là même à une négociation entre les deux espaces.

C'est-à-dire qu'à travers ces œuvres se superposent plusieurs degrés de paratopie, le premier consiste à « négocier » l'appartenance de l'auteur à son groupe « identitaire » en tant que femme, en même temps apparaît un autre degré de paratopie qui renvoie à l'appartenance au champ littéraire, car ces œuvres en tant que romans s'inscrivent dans la littérature, mais n'en présentent pas moins pour autant

des éléments qui remettent en cause ce statut littéraire : *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent* est un roman qui a pour fonction principale de donner des exemples parlants de la situation précaire des femmes, c'est une enquête menée par l'auteure sur des femmes *réelles* au Moyen Orient.

En réalité, si la paratopie d'identité « [...] offre toutes les figures de la dissidence et de la marginalité », il n'en demeure pas moins que l'attitude de Lemsine va au-delà d'une simple dissidence et répond plutôt à l'idée de « pluralité », définie par Maingueneau :

*L'écrivain n'a pas lieu d'être... et doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. Ce n'est pas un double, qui aurait une part de lui plongée dans la pesanteur sociale et l'autre, la plus noble, tournée vers les textes, mais une instance plurielle, foncièrement ouverte et instable, qui à travers son énonciation tout à la fois s'unifie et se disperse, s'aménage un lieu et perd tout lieu. Il nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société, une impossible appartenance qui est, dans le même mouvement construite par l'œuvre en train de s'élaborer. [MAINGUENEAU, Dominique, 2007 : 85]*

Khadidja, aussi, comme narratrice s'éloigne de son groupe idéologique, mais en même temps et par un acte de dénonciation de son groupe, elle devient cette « instance plurielle », (réunissant toutes les femmes d'*Ordalie des voix* qui ont osé prendre la parole et crier haut et fort leur intégration à leur société), qui finit par perdre tout lieu : certes, elle prend ses distances avec la société féminine de son village, qui n'est pas son village natal, guidée par la femme de hadj Tajer et le régime auquel celle-ci participe (scène de Touiza), mais en ne remettant pas véritablement en cause la structure patriarcale de la société en disant à Faiza : « *c'est bien que tu sois instruite pour ton époux et tes enfants... Mais agir comme les étrangers... tu te marieras... Et tu seras plus heureuse que nous parce que tu connaîtras tes droits, la vie sera plus facile pour vous mes filles. Votre génération connaîtra plus de joie* » (Chry : 135). Elle rajoute aussi « *... Instruisez-vous mes enfants, mais ne rejetez pas votre religion, ni les traditions et le respect des saints...* » (Chry : 143).

Même si Khadidja se révolte contre l'ordre établi, Faiza s'émancipe, retournant vers la fin à cet ordre établi qu'elle a fui. Lemsine ne réussit pas à créer un personnage féminin qui soit référence pour le féminisme ou encore proposer une fin qui écarte tout spectre de soumission ou de conformisme des femmes et puisse offrir un modèle de lutte contre l'ordre établi car malgré son émancipation, Faiza reste une femme soumise à la volonté de Mouloud et à son éducation (une femme qui reçoit bien ses invités), mais surtout par son retour vers le lieu qu'elle a fui car il entravait son envol vers sa libération), et Khadidja qui se conforme aux traditions ancestrales de son village.

Cette difficulté de Aicha Lemsine à se stabiliser, à se trouver une localisation idéologique précise apparaît dans l'ambivalence du statut de Faiza. Ce qui nous pousse à poser la question suivante : Lemsine adopte-t-elle une posture féministe ou traditionaliste ? Car dans ces entretiens, dans la maison d'édition (édition des femmes), la romancière affirme toujours sa volonté de changer la situation précaire des femmes mais ne dévoile pas clairement son féminisme. La conception du féminisme que semble donc avoir Lemsine, c'est un féminisme qui s'inspire des clichés traditionnels, elle recherche pour les femmes une situation plus juste n'entendant pas renoncer pour autant à tous les postulats de la tradition vers lesquels Faiza est revenue à la fin du roman. Elle se trouve ainsi dans l'impossibilité de trouver une véritable place.

Les œuvres de Lemsine apparaissent comme des romans hautement paratopiques dont la localisation paradoxale définie par Maingueneau se pose à plusieurs niveaux. Si la paratopie littéraire conduit à s'interroger sur le statut même de l'œuvre et sur le rapport de son auteur au champ littéraire. L'autre aspect exprime la paratopie identitaire exprimée par les personnages de Faiza, Khadidja, Mouloud, Ali, Amalia...et qui reflète la difficulté de Lemsine à se définir face à la société féministe qu'elle a pourtant contribué à légitimer par son action, ses prises de positions, prises entre son désir de changer la situation des femmes et son adhésion aux valeurs du « lieu commun » qui institutionnalise la dépendance et la soumission des femmes. Lemsine semble se trouver dans « *l'impossibilité même de s'assigner une véritable place* » [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 52].

La négociation entre ces postures opposées qu'elle entreprend dans ses romans conduit, dès lors, à appréhender la notion de frontière comme territoire privilégié dans lequel elle peut donner libre cours à un certain féminisme sans avoir à renoncer à ses croyances idéologiques pour le respect et le retour vers les valeurs ancestrales inculquées par la famille traditionnelle et qui sont encore ancrées dans les villages. La paratopie dévoile la richesse et l'originalité de cette personnalité souvent critiquée par les médias et dont les œuvres ont été marginalisées dans le contexte de son champ littéraire, mais valorisées dans un autre champ littéraire éloigné de son appartenance.

Le rapport de Lemsine au féminisme semble se trouver au centre de la question car malgré l'affirmation de la nécessité d'une réforme du statut de la femme, elle n'envisage à aucun moment un changement en profondeur des structures patriarcales de la société. Le féminisme de Lemsine est peut-être une volonté de sa part de se démarquer du groupe dit « *féministe* » surtout s'il est véhiculé par « *des féministes* »

*occidentales* », par une mise à distance ou encore une « *délocalisation* » qui s'exprime dans *la paratopie*.

De l'embrayage paratopique de l'espace/ lieu, Lemsine emploie une posture ambivalente en se désolidarisant, critiquant d'un côté les pratiques du village dans *La Chrysalide* : « *Pouvait-on imaginer...un milieu aussi fermé par les lourdes murailles des coutumes...dans le village où les notables, c'est-à-dire les anciennes familles, étaient astreints à une étiquette rigide* » (Chry : 42). « *Les cancans dans le village faisaient et défaisaient les familles. La peur ancestrale du « qu'en dira-t-on » façonnait les gens dans une armure rigide d'hypocrisie. Les tabous tuaient tout élan...* » (Chry : 69). Pour affirmer leur personnalité, les villageois « *...durcissaient, déformaient les préceptes du livre sacré pourtant combien simple et tolérant dans sa vérité...* » (Chry : 70). la femme, elle, « *était faible à cause des lois entourant son sexe. Exposée à partager le lit conjugal avec une rivale, obligée d'accepter l'homme qu'elle n'avait pas choisi, fût-il borgne, boiteux, vieux ou vicieux...* » (Chry : 72). Au village : « *La famille se réunit pour le dîner. Les femmes préparèrent les meïdas : une pour Mokrane et son fils (les aînés avaient le droit de se joindre au père pour les repas car les hommes mangeaient seuls, et les femmes avec les enfants).* » (Chry : 89)

Et d'un autre côté, elle décrit Dachra dans *Ciel de Porphyre* de manière valorisante et positive. « *Nous n'avons pas la mer, mais des plaines et des forêts épaisses alentour. Notre petit village semble être construit par hasard pour des voyageurs fatigués* » (CP: 79). Dans Dachra, « *les parents...sont connus...ils sont des gens du bled, des fils de famille modeste, mais illustre par l'ancienneté de leur nom...est notable le marchand de poules parce que ces aïeux sont connus comme les vieilles pierres de notre cité* » (CP : 83). « *Et voilà comment notre vie épouse toutes les saisons de la nature. Pendant les veillées de Ramadan ou de l'Aïd, nous nous réunissons, filles et garçon, chantant, dansant ou écoutant les contes merveilleux des grands- mères* » (CP:112). Tahar disait à Ali :

*Ma mère est une vigoureuse Chaouiïa, qui vit encore comme une amazone au bled. Née au milieu des « Nememcha », ces cavaliers intrépides passionnés de chevaux et de contes poétiques...Je me vois petit garçon, là-bas, veillant avec les hommes et les femmes autour du feu écoutant les légendes fantastiques de nos aïeux et les chansons, les plus mélancoliques, tantôt gaies...Là-bas, les femmes sont libres, elles ne se cachent pas des hommes, vivent comme eux avec les même responsabilités, à leurs côtés dans la paix comme dans la guerre. (CP : 116-117)*

N'oublions pas que la posture qu'adopte Lemsine dans ce positionnement paradoxal dans la description dévalorisante du village et valorisante de Dachra, dévoile *une image d'elle* dans son village natal des « Nememcha », Dans *Ciel de Porphyre*, le narrateur retrace la vie des habitants de Dachra, un village dont la

position géographique et la description des mœurs et traditions ainsi que les habitudes définissent l'appartenance de Lemsine, c'est-à-dire le lieu d'où elle est originaire (celui des Nememcha selon la description de Tahar, et le mot Ragadin à Annaba)

*Aïcha n'est pas comme les autres. Elle porte sur elle, la prophétie de son père qui, las d'avoir des filles, fit saluer la naissance de celle-ci, comme celle d'un garçon, de sept coups de canon. Avant de mourir à cheval, l'année suivante. Née chez les Nememcha, une tribu de cavaliers et de conteurs, Aïcha fut élevée à Tébessa, puis à Annaba, l'ancienne Bône, avec une ambition, celle de devenir : écrivain. Les meilleures armes de cette fille blonde, racée, chaleureuse, mince (dans un pays où la minceur est une tare) ne sont pas, comme on croirait à la voir, son charme, ni sa beauté. Mais son courage, son « cœur » comme elle le dit, sa ténacité... [Propos recueillis par la journaliste Françoise Wagener]*

En effet, la notion de paratopie témoigne de la notion de posture définie comme la phase d'un processus qui englobe. Le terme de « posture », ordinairement pointilleux de mutations, comme l'écrit Meizoz paraît réduire l'œuvre à la manifestation d'un rapport entre intention de l'écrivain et réception du lecteur alors que les marques de la paratopie participent à la fois de la situation à travers laquelle se définit l'auteur et du monde représenté par l'œuvre. [MEIZOZ, Jérôme, 2007]

Selon Maingueneau, les diverses figures de la paratopie interfèrent et cumulent constamment leurs effets. Toute paratopie minimale, dit l'appartenance et la non appartenance, l'impossible inclusion dans une « topie », qu'elle prenne le visage de celui qui n'est pas à sa place là où il est, de celui qui va de place en place sans vouloir se fixer, de celui qui ne trouve pas de place. La paratopie écarte d'un groupe (paratopie d'identité), d'un lieu (paratopie spatiale), ou d'un moment (paratopie temporelle)... On y ajoutera les paratopies linguistiques, déterminantes en matière de création littéraire.

La paratopie d'identité : familiale, sexuelle ou sociale offre toutes les figures de la dissidence et de la marginalité, littérale ou métaphorique : mon groupe n'est pas mon groupe. La paratopie familiale des déviants de l'arbre généalogique : enfants abandonnés, trouvés, dissimulés, bâtards, orphelins... La paratopie sexuelle des travestis, homosexuelles, transsexuels, prostituées. La paratopie sociale des bohémiens et des exclus d'une communauté quelconque : village, clan, équipe, classe sociale, église, région, nation.

La paratopie d'identité peut même devenir maximale pour peu qu'elle porte sur l'appartenance même de l'humanité de plein droit, tant du point de vue physique (qui inscrit dans la chair l'exclusion par la race, la maladie, le handicap ou la monstruosité) que morale (celle du criminel) ou psychique (celle du fou). La relation à la société

établit peut-être une marginalité tolérée (ainsi les prostituées (Houria), les travailleurs clandestins ou d'altérité (relation ou tout autre catégorisée le plus souvent comme « exotique » : le sauvage, le fou, le primitif).

La paratopie spatiale est celle de tous les exilés : *mon lieu n'est pas mon lieu où que je sois je ne suis pas à ma place*. Ces deux figures primordiales sont celles du nomade et du parasite. Elle peut prendre figure de celui qui se souvient d'un pays d'origine ou celle du nomade, pour qui il n'y a pas d'origine. Elle peut aussi prendre la figure d'espaces qui se trouvent « dans » la société officielle (un lieu caché au centre de la grande ville). Quant à la paratopie temporelle, elle repose sur l'anachronisme : *mon temps n'est pas mon temps, on y vit sur le mode de l'anticipation* : survivant d'une ère révolue ou citoyen prématuré d'un monde à venir (Khadidja vient d'el Khudj qui n'est pas encore survenu).

La paratopie linguistique, *la langue qu'on parle n'est pas ma langue*. Les écrivains adoptent une nouvelle posture vis-à-vis de la langue française. En effet, ils vont établir avec le français un rapport nouveau, en le soumettant dans leurs écrits à des distorsions sémantiques, phoniques et même syntaxiques, parvenant à inventer un français inspiré principalement de leur langue maternelle (le berbère ou l'arabe), en explorant des thèmes de plus en plus variés, élargis, mais partagés. C'est ce que Moussa Daff appelle « une francophonie africaine [ou Maghrébine] de la copropriété et de la cogestion linguistique et littéraire. » [DAFF, Moussa, 2004 : 89].

Ces écrivains revendiquent un français non pas de la France, mais du monde francophone, un français impur qui a subi d'importants apports de tous genres du contexte social auquel il appartient. Ces écrivains utilisent la langue française d'une manière autre. Ils ne se préoccupent plus de pureté ou d'académisme. C'est dire que le champ littéraire francophone ne se confond plus avec le champ de la littérature française, même s'il lui reste subordonné dans une certaine mesure à cause de l'édition, la publication ou de la critique et des prix.

Mais l'un des potentiels paratopiques les plus riches et les plus constants est sans aucun doute la paratopie d'identité familiale : enfants abandonnés, bâtards, orphelins. On peut même dire que c'est une des conditions de « l'identité créatrice », du moins masculine qui se matérialise à travers le personnage Si Abdelkader, père d'Ali qui est un SNP, « *il n'a jamais connu ses parents, il est un enfant de l'assistance...il fut élevé par un vieux couple et à la mort de celui-ci, il se retrouve à l'orphelinat. Il avait cinq ans* » (CP:82), Ali aussi est un orphelin de père et de mère dont la colonisation fut la

responsable de leur mort et le petit Fayçal, bâtard, né sans père et orphelin de père mort dans un accident.

Ali constitue l'embrayeur paratopique central, il cumule paratopie d'identité sociale, familiale, statut d'artiste (à travers l'écriture de son journal intime), et spatiale. Khadidja une paratopie d'identité, sociale, sexuelle et familiale. Mouloud, identité, sociale, familiale et spatiale. Faiza, identité sociale, familiale, sexuelle et spatiale. Faiza et Khadidja, en tant que femmes, sont victimes de l'ordre social qui n'a pas véritablement de place dans la société. Juliette d'identité, sociale, spatiale. L'artiste comme la femme tombent sous l'accusation d'improductivité, de parasitisme. *Que dire si l'artiste est une femme ?*

La marginalité des personnages fournit un embrayage paratopique, bien réel lui, en conformité avec le positionnement de l'écrivain. Les milieux sociaux, les plus divers sont autant d'opérateurs qui articulent le dire de l'auteur et c'est la fiction qui matérialise le nomadisme fondamental d'une énonciation *qui déçoit tout lieu pour convertir en lieu son errance*. Ali est un embrayeur paratopique, ainsi que Mouloud. Ils sont les personnages principaux de leurs histoires et ce qui rend possible leurs narrations, ils ont quitté la « clôture » rassurante de leurs maisons pour « *quérir aventure* », traversant les frontières. Sans dire d'où il vient et où il ira (relation cyclique au temps et à l'espace d'où l'idée de transfiction), Ali ne peut compter que sur lui-même.

Les paratopies géographiques sont des éléments qui sont placés en des lieux périphériques ou éloignés, « *il s'agit de lieux soustraits dans une certaine mesure aux contraintes de la société ordinaire* » selon Maingueneau [MAINGUENEAU. Dominique, 1993 : 174]. L'espace de l'enquête du roman *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*, c'est les pays du Moyen Orient, pays éloignés. *Quant aux paratopies sociales, elles concernent des éléments qui se trouvent dans le même espace que la société officielle*. [MAINGUENEAU. Dominique, 1993 : 175] : Le Maghreb et le Machrek

L'Algérie est un espace paratopique : présence de plusieurs endroits entre villes comme Baladia et Alger et village comme Dachra, pays des Nememcha et le village à deux heures de temps d'Alger. Dans ce cas, les habitus de la ville et ceux des villages s'opposent au sein même de l'espace Algérie. Les paratopies et habitus des pays du Maghreb et des pays du Machrek (Moyen Orient) diffèrent aussi.

L'opposition bruit/ silence crée aussi une tension paratopique lorsque Khadidja crie rompant le silence qui remplit la maison et le village. Akila silencieuse et les enfants s'immobilisent dans un silence profond. Cette situation née d'une tension

paratopique, crée la stupéfaction de Mokrane et Hadj Tajer qui au début deviennent silencieux, immobiles et stupéfaits. La maison des Mokrane d'où Hadj Tajer est renvoyé par Khadidja devient lieu paratopique. Lorsque Hadj Tajer demande à Mokrane de renvoyer Khadidja de chez elle, de sa maison qui devient « non- lieu ». Mokrane reste mobile, silencieux, sans voix et assiste au renvoi de Hadj Tajer de chez lui à son tour par sa femme, la maison devient pour la seconde fois « un non- lieu » pour lui pas pour Khadidja.

Cette localisation de la maison des Mokrane, devient paradoxale pour les deux personnages khadidja et Hadj Tajer. Pour ce dernier, un choix s'impose : sortir et fuir cette femme « *furie* », qui « *devient folle* » en le défiant lui, représentant des traditions ancestrales ou rester et se faire humilier surtout que Mokrane ne réagit pas de son immobilité et de l'irréalité de la situation provoquée par la réaction de Khadidja et par la découverte d'une nouvelle femme, courageuse, audacieuse, défendant ses intérêts de femme et l'intégrité de son foyer. Cette femme *travestie* en homme par cet acte « *une femme qui sait parler comme un homme...comme un homme de loi, avec les mots qu'il faut, des mots justes !* » (Chry : 113).

Baladia est un espace paratopique, lieu de conflits, de haine, de débauche. Conflits et haine envers le colonisateur, envers la prostitution, les mœurs, la trahison de Dalila indicatrice du colonisateur et en même temps d'amour, de respect et de tolérance. Respect et amour envers Amalia, Juliette, Alain (les juifs), M. Kimper (le français), Taher, Si Salah...Tolérance envers Houria, malgré son statut de prostituée.

Les espaces paratopiques peuvent-être associés ou non associés à des personnages paratopiques. Ali, Mouloud, Khadidja, Amalia, Juliette, Alain constituent des embrayeurs paratopiques centraux : « *les relations entre les éléments paratopiques et la société établie peuvent être de marginalité tolérée, ils sont à la fois acceptés et rejetés selon les modalités variables* » [MAINGUENEAU, Dominique, 1993 : 175]

Khadidja est marginalisée/ rejetée par la société de Mokrane, elle a choisi la révolte et la « *marginalité* », mais elle est tolérée par les médecins français « Marielle et Roger », l'infirmière Fatima, son fils Mouloud, Faiza, Akila. Les maquisards et les Fidaïs sont exclus, marginalisés et exilés de la société française durant la période coloniale,

*... le commissaire jaugea [Ali] comme s'il était une bête étrange...tenait à mettre en garde le professeur contre quelque danger terrible...il faut être prudent mon ami ! De nos jours, un arabe dans sa maison et c'est la mort à coup sûr ! Je ne vous cache pas que j'ai renvoyé ma bonne...je vous aurai averti !... Ce garçon ne m'inspire pas confiance (CP : 169)*



Mais leurs actions pour la libération de leur pays sont tolérées par le peuple et même la communauté internationale :

*En ville, les attentats redoublent d'intensité. Européens et « collabos » sont de plus en plus inquiets... Nos succès grandissants dans les villes et les maquis ont une résonance internationale. Ni les regroupements, ni la politique de la terre brûlée ou les internements abusifs n'ont pu, depuis quatre ans, venir à bout de la détermination d'un peuple décidé à atteindre ses objectifs. (CP : 186-187)*

Le statut paratopique peut correspondre à un statut maximale ou un statut minimale : « les deux rôles se renversent souvent l'un dans l'autre en vertu de l'ambivalence » [MAINGUENEAU, Dominique, 1993 : 175]. Ali était un rebelle, en frappant le contremaitre et voulant venger son père tué par des paras saouls, individualiste, passant d'une situation minimale de révolté, d'indiscipliné et d'impulsif, à une situation maximale au contact de Tahar, de Si Salah et de M. Kimper, devenant un être nouveau acquérant perception et âme neuves : celui d'un être tolérant vidé de haine, organisé et sage agissant pour le bien de la communauté.

Par son statut de SNP, Ali est un personnage paratopique appartenant à une situation minimale, son engagement envers la cause nationale lui permettra de passer vers une situation paratopique maximale. Mouloud de par son physique de fille, de sa fragilité, de son amour pour les livres et de son refus de travailler la terre de ses ancêtres devient un personnage en situation minimale. Son départ vers le maquis, ses études d'ingénieur en URSS et l'acquisition d'une assurance et sagesse, le poussent à passer vers une situation maximale.

Khadidja ne répond pas au canon de la famille et de la société de Mokrane, étant maigre, et d'une minceur grandissante, qualifiée de « sèche » pour sa sveltesse, celle qui a accumulé tous les péchés de la terre, arrivée sans bijoux, un trousseau à la hâte, choisie par le père et non par la mère comme le veut la tradition (car c'est la mère du garçon qui choisit celle qui sera sa bru, celle que son mari aime et enfin, elle n'est même pas capable d'enfanter comme la plupart des brus) se situe dans une situation minimale et c'est la naissance de Mouloud qui lui permettra de passer à une situation maximale. Puis sa nouvelle stérilité la replongera dans une situation minimale pour en sortir et acquérir de nouveau une autre situation maximale qui la grandira et la glorifiera grâce à l'épisode avec Si Tajer et son renvoi de chez elle et le refus du remariage de Mokrane qui finira pas se résigner car « une femme avait agi seule... L'histoire fut grandie, embellie en faveur de celle qui n'était plus que Lalla Khadidja... Son audace les avait libérées, elle était devenue le pionnier ». (Chry : 115)

Le colonisateur menait une vie paratopique maximale jusqu'au déclenchement de la guerre de libération en 1954 et l'arrivée des maquisards et révolutionnaires qui lui font perdre son statut maximal pour un statut minimal. Mokrane, Amalia et Juliette passent aussi d'un statut paratopique d'une situation minimale vers une situation maximale (Cf. Chapitre 2, section 3)

Ali est un personnage qui voyage beaucoup et souvent pour ses affaires, n'arrivant pas à se fixer. Il faut noter que cet errant qu'est Ali dévoile le vécu de Aicha Lemsine qui voyage souvent pour ses conférences, colloques, enquêtes et surtout avec son mari et pour l'élaboration de ses fictions « [...], c'est ce qui matérialise ce nomadisme » [MAINGUENEAU, Dominique, 1993 : 185]

L'appartenance à une société distingue les personnages de nos romans. En errant, Ali Alain et Francis évitent d'appartenir à une société quelconque et d'être affectés à un terrain particulier ; en tant que errants, on les qualifie de personnages paratopiques mobiles. L'espace aussi peut devenir un élément paratopique mobile, Village, dans *La Chrysalide* et Dachra, dans *Ciel de Porphyre* ont subi de grands changements et transformations après l'indépendance de l'Algérie. En effet, ils sont passés d'une situation à une autre. Le village dans *La Chrysalide* était :

*...un petit village blanc. Son étrange architecture témoignait de la fantaisie naïve de l'homme – maçon. Une œuvre fragile...capable de défier le temps...là régnaient le bois, la pierre et la terre. Un village, un assemblage d'efforts âpres de l'homme sans moyens pour avoir un toit...Et des tâches d'ombres accroupies ça et là, frôlant les maisons adossées les unes contre les autres, tassées par les souvenirs des ans. (Chry : 9)*

qui va se transformer après l'indépendance :

*...les enfants plus nombreux d'année en année criaient dans les cours de l'école car il en existait deux maintenant. L'hôpital fut agrandi de trois bâtiments modernes... nous avons des résultats : un centre PMI...vient d'ouvrir ses portes, [une autre] école, de nouveaux logements, et de l'électricité partout !...Quand je pense qu'avant l'indépendance, c'était presque le moyen âge ici !... (Chry : 207-230)*

Dans *Ciel de Porphyre*, Dachra était :

*Petit...une grande rue le coupe en deux. D'un côté, quelques maisons lézardées par les ans, des boutiques ça et là vendent n'importe quoi...De l'autre côté, sur le trottoir européen se trouve l'école, ensuite le dispensaire médical, puis l'épicerie sélecte de monsieur Tagliota fournissant...à l'élite administrative du village, la gendarmerie, flanquée de la mairie...l'église...le bar de monsieur Marcel...une mosquée... (CP : 79-80)*

Elle va se transformer après l'indépendance :

*À Dachra, les ruelles sont plus animées en cette période d'indépendance. Le village reprenait son visage de bourg commercial et prospère. L'épicerie du père d'Ali portait une enseigne : « coiffeur », le café appartient à Abdi maintenant...l'ancien patron Si*

*Hafid a été exécuté par le front... Il n'y avait plus de tristesse dans l'air, on entendait partout des cris joyeux d'enfants dans les rues débarrassées désormais de la peur... la vie reprenait ses droits. (CP : 285- 286)*

La mobilité des personnages et de l'espace crée une cohérence. Le statisme, comme la mobilité, d'un personnage fait de lui un personnage paratopique statique. Les œuvres de Lemsine sont constituées d'un réseau d'éléments paratopiques qui créent différentes tensions : entre les personnages, les espaces, entre la réalité et l'irréalité, entre la vraisemblance et la fiction, entre le statisme et la mobilité et entre le silence et le bruit.

Ceux qui interviennent dans le cadre de discours constituants sont conduits à se façonner une paratopie

*Par nature, un discours constituant s'alimente du caractère problématique de son appartenance à la société. Localité paradoxale, paratopie qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non- lieu : impossibilité de clore sur soi et impossibilité de se confondre avec la société « ordinaire », nécessite de jouer de et dans cet entre- deux, à la frontière entre l'inscription dans ses fonctionnements topiques et à l'adhésion à des forces qui les excèdent. [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 :72.]*

Les discours constituants sont définis comme des discours « *qui se donnent comme discours d'origine, validés par une énonciation qui s'autorise d'elle- même. Seul un discours qui se situe en réfléchissant sa propre constitution* » [COSSUTA, Frédéric, MAINGUENEAU, Dominique, in CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique. Sous dir. 2002 : 420]

Selon Maingueneau, en entretien avec David Martens (KU Leuven, MDRN, octobre 2016), le sentiment de ne pas appartenir à un lieu est quelque chose de très répandue, bien au-delà des discours constituants et cela peut même conditionner l'ensemble du comportement d'un individu. C'est d'ailleurs de plus en plus fréquent dans le monde contemporain où les cadres sociaux à travers lesquels se définissent traditionnellement les individus deviennent de plus en plus problématiques.

En effet, la marginalité des personnages fournit un embrayage paratopique, bien réel lui, en conformité avec le positionnement de l'écrivain. Mais, tous les exilés ou nomades ne deviennent pas des créatures paratopiques :

*Je réserve ce concept de paratopie aux discours où il y a processus de création dont la paratopie est à la fois la condition et le produit, où l'énonciation passe par un certain nombre « d'embrayeurs » disséminés dans l'œuvre. Il me semble de toute façon nécessaire de distinguer les problèmes d'appartenance vécue et la paratopie, qui résulte d'un ajustement très complexe entre un individu, les ressources qu'offre la langue, les contraintes sociales et celles du champ discursif. La paratopie contribue à façonner son*

*créateur alors que le sentiment de non appartenance ne le fait pas. [Entretien avec D. MARTENS et D. MAINGUENEAU]*

Chaque œuvre sollicite une scène d'énonciation selon *le contexte* et son médium. Maingueneau appelle la situation d'énonciation : *la scénographie*. [MAINGUENEAU, Dominique, 1993 : 123]

De son acception d'origine théâtrale, la scénographie a récemment été élargie :

*Une scénographie s'identifie sur la base d'indices variés repérables dans le texte ou le paratexte, mais montre par définition en excès de toute scène de parole qui serait dite dans le texte. A la théâtralité de la « scène », le terme de « scénographie » ajoute la dimension de la graphie. Cette graphie ne renvoie pas à une opposition empirique entre support oral et support graphique, mais à un processus fondateur, à l'inscription légitimante d'un texte, dans le double rapport à la mémoire d'une énonciation qui se place dans la filiation d'autres et prétend à un certain type de réemploi. [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 192-193]*

« *La scène d'énonciation* » associe en fait trois scènes de parole, dont deux seulement sont obligatoirement présentes : la scène englobante et la scène générique.

La scène englobante correspond au type de discours, à son statut pragmatique (quand on reçoit un texte, on doit être capable de déterminer s'il relève du type de discours religieux, politique, publicitaire...), autrement dit, sur quelle scène englobante il faut se placer pour l'interpréter, à quel titre il interpelle son lecteur [MAINGUENEAU, Dominique, 2002] Elle définit le statut des partenaires et un certain cadre spatio-temporel. La scène englobante ne suffit pas pour préciser les activités discursives dans lesquelles sont engagés les sujets car nous avons affaire à des genres de discours particuliers, à des rituels socio- langagiers qui définissent autant de scènes génériques. *Le genre de discours implique un contexte spécifique des rôles, des circonstances (un mode d'inscription dans l'espace et dans le temps), un support matériel, un mode de circulation, une finalité.* [MAINGUENEAU, Dominique, Glossaire, quelques concepts]

Ces deux scènes englobante et générique déterminent simultanément l'espace invariable à l'intérieur duquel l'énoncé prend sens, celui *du type* et *du genre* de discours. Dans certains cas la scène d'énonciation se restreint à ces deux scènes. Le choix d'une scénographie n'est pas indifférent : le discours, en s'étalant à partir de sa scénographie, aspire à persuader en instituant la scène d'énonciation qui le légitime. Il impose sa scénographie en quelque sorte comme entrée de jeu, mais d'un autre côté c'est à travers son énonciation même qu'il pourra justifier cette scénographie qu'il exige. L'œuvre « *se légitime en traçant une boucle à travers ce qu'elle dit, le monde qu'elle représente.* Il

*faut [à l'écrivain] justifier tacitement la scénographie qu'elle impose d'entrée* » [MAINGUENEAU, Dominique, 1993 : 131]

« *La scénographie constitue en effet une irremplaçable articulation entre l'œuvre considérée comme l'objet esthétique autonome d'une part, le statut de l'écrivain, les lieux, les moments de l'écriture de l'autre* » [MAINGUENEAU, Dominique, 1993, ibid. 133]. Lemsine (l'énonciatrice) impose à son narrateur (co-énonciateur) un contrat de lecture singulière, jouant avec les contrats génériques, elle-même plusieurs genres qui s'approchent : le roman, la chronique, l'essai/ enquête et le journal intime comme écriture du moi.

Dans la fiction, la paratopie est représentée par des éléments variés entre autres la *notion d'habitus*. En effet, la paratopie se trouve en marge des éléments qui peuvent être définis par cette notion d'habitus, notion souvent liée à *l'individu* et à *l'espace*. La *notion d'habitus* est une notion que Pierre Bourdieu a adoptée pour mieux comprendre la paratopie. Selon le sociologue, l'habitus,

*comme le mot le dit, c'est ce que l'on a acquis, mais qui s'est incarné de façon durable dans le corps sous forme de dispositions permanentes. La notion rappelle donc de façon constante qu'elle se réfère à quelque chose d'historique, qui est liée à l'histoire individuelle ; (...) Et de ce fait, l'habitus est un capital, mais qui, étant incorporé, se présente sous les dehors de l'innéité (...), l'habitus est quelque chose de puissamment générateur (...) C'est une espèce de machine transformatrice qui fait que nous « reproduisons (...). [BOURDIEU, Pierre, 1978 : 133-136]*

L'habitus « *c'est ce que l'on a acquis, mais qui s'est incarné de façon durable dans le corps sous forme de dispositions permanentes. La notion rappelle donc de façon constante qu'elle se réfère à quelque chose d'historique, qui est liée à l'histoire individuelle [...]* ». C'est la manière d'un individu lié à un groupe social se manifestant dans l'apparence physique.

L'habitus est aussi « *adaptation, il réalise sans cesse un ajustement au monde* », sa définition du point de vue sociologique, c'est « *la manière d'être ou comportement habituel d'un individu plus ou moins conditionné par sa classe sociale dans les vêtements, le parler, la gestualité* ». Pour Pierre Bourdieu c'est « *un système de définitions et de dispositions durables et transposables acquises dans l'enfance, principalement dans la famille* ». La forme et le sens du terme rappellent l'habitude. [Le petit Robert 2002]. On distingue les termes *Habitus* et *habitude* de la façon suivante : « *alors que l'habitude est la manière de se comporter, d'agir, individuelle, fréquemment répétée, l'habitus est la manière d'être d'un individu, liée à un groupe social, se manifestant notamment dans l'apparence physique (vêtements, maintien, voix)* ».

Maingueneau souligne que « *les idées ne s’y présentent qu’à travers une manière de dire qui renvoie à une manière d’être* ». [MAINGUENEAU, Dominique, 1993 : 146], contrairement à l’habitus, l’habitude est donc « *considérée spontanément comme répétitive, mécanique, plutôt reproductrice que productrice* ».

Les traits constitutifs de l’habitus se manifestent donc comme : *acquisition, durativité, transposition, disposition, historicité, individualité, société, générativité, transformation, reproductibilité, adaptation, ajustement, action (agir), comportement, conditionnement, habitude, aptitude, domination, système*. Chaque personnage a des habitus qui le caractérisent. Mouloud, avant de prendre conscience de la nécessité de lutter contre le colonisateur et de prendre la décision de rejoindre le maquis, était un jeune homme qui poursuivait ses habitudes (aller à l’école aider les maîtres en faisant la classe aux petits, écrire des lettres pour les parents dont les fils ont immigré ou sont au maquis et revenir chaque soir chez lui écouter la radio et se plonger dans ses livres. Ayant les mêmes dispositions répétitives, sa mère, sa belle-mère, ses sœurs et son père sont représentés par leurs habitudes liées à leur manière d’agir).

Décidant de prendre le chemin du maquis, sa manière d’être et de penser se *transforment* dépassant l’étape d’habitude, atteignant celle de l’habitus (l’habitude c’est *la transformation* en habitus). Dans sa nouvelle position, il va servir son pays de manière plus efficace et habile, avec modestie et admiration devenues visibles après son retour de l’URSS en tant qu’ingénieur,

*Mouloud parlait calmement mais avec une telle conviction que nul n’osait l’interrompre. Ils s’émerveillaient sur la transformation du garçon. Il avait plus d’assurance dans le regard, plus de force sereine dans les gestes. Il avait l’air d’être en harmonie avec les autres et lui-même... Dieu lui avait rendu un fils équilibré tel qu’il l’avait rêvé... Maintenant c’était un homme qui avait trouvé toutes les réponses à ses questions et croyait savoir... (Chry : 153-154)*

« *Les ajustements qui [lui] sont imposés par les nécessités de l’adaptation à des situations nouvelles et imprévues, peuvent déterminer des transformations durables de l’habitus, mais qui demeurent dans certaines limites* ». [BOURDIEU, Pierre, 1978 : 133-136]. En effet, Mouloud n’est pas fait pour le maquis, ni pour le travail de la terre, vu sa constitution physique mais il est prédestiné pour des études et un poste de responsabilité.

*Le jeune homme avait été grièvement blessé un an après son arrivée au maquis, il fut transporté en Tunisie où il mit de longs mois à guérir. Puis, on remarqua sa jeunesse et son extrême intelligence et il fut envoyé, avec un groupe de jeunes gens en URSS, pour y faire des études... il était né pour une autre destinée. (Chry : 144)*

Les caractéristiques de l'habitus du père et chef de famille Mokrane sont « *sa force* », son « *orgueil* » et surtout son « *acharnement* » à travailler ses champs, à perpétuer la tradition de ses ancêtres pour le travail de la terre, et surtout à vouloir un fils quitte à se remarier plusieurs fois : « *lorsque les conditions objectives de l'accomplissement ne sont pas données, l'habitus contrarié et continûment, par la situation, peut-être le lieu des forces explosives* » [Les pages BOURDIEU, Entretien le 07 octobre 2003 : 133-136].

Ne pouvant pas « *engendrer de garçons* » comme « *héritiers* » pour le travail de sa terre, l'habitus de Mokrane ne peut *s'adapter* à cette situation, il devient hargneux et s'acharne de plus en plus dans ce besoin et se cherche une quatrième épouse. Les aspects de *durativité* dans cette situation de non engendrement d'héritiers mâles et la *non adaptation* à cette situation d'enfantement que des filles le poussent à détester son fils, devenant indifférent envers lui, envers ses filles et ses femmes et se cherche un allié en Si Tajer pour se remarier une quatrième fois.

Mouloud, vivant cette situation de déni et d'indifférence de la part de son père, *transpose* sa faiblesse et sa haine envers son père dans la lecture, l'isolement et en amour envers sa mère et sa sœur Faiza qu'il veut façonner, *transformer*, *adapter* et *ajuster* en reproduisant en elle sa propre image. En effet, Faiza devient une « *dévoreuse de livres* » et une brillante élève à l'école suivant les pas de son frère. Mokrane n'arrivant pas à *s'adapter* à cette situation ne fait qu'exprimer sa déception envers non seulement Mouloud, mais envers Faiza aussi, en disant qu'un bouffeur de livres ne passe pas, il faut que sa fille en fasse aussi partie. La différence des habitus entre Mokrane, Mouloud et Faiza crée une grande tension.

Khadidja aussi vis-à-vis de la famille de Mokrane (sa mère, ses belles sœurs, ses sœurs et même les autres femmes du village, entre autres de la femme de Hadj Tajer), vis-à-vis de Ouarda, la seconde épouse de Mokrane et même vis-à-vis de Hadj Tajer et Mokrane, adopte un habitus de « *rébellion* », d'« *insoumission* », et de « *révolte* » contre les traditions, l'injustice de la société de son mari à son encontre et à l'encontre de toutes les femmes devenues stériles ou n'enfantant que des filles comme Akila, devenant son alliée et prenant partie avec elle en allant consulter chez le docteur Roger pour la soigner.

Malgré son rejet par la société de Mokrane la qualifiant d'« *étrangère* », Khadidja *s'adapte* à leur vécu et à leurs habitudes, ainsi qu'aux lois ancestrales du village, participant à toutes les activités féminines : aller au hammam, fêtes, cérémonies, Touiza, confection de gâteaux, aux différents types de tissages, « *il y avait*

la plupart des femmes du village, un grand rassemblement féminin pour aider...cette entraide appelée « Touiza »...Aicha active ses amies par ses bons mots, Khadidja l'encourage de la voix et ses plaisanteries avec celles de sa belle –sœur égalaient les femmes qui s'activent avec des transports de joie. » (Chry : 132-133) elle transpose sa haine contre eux en colère, surtout contre son mari et Si Tajer, acquérant une nouvelle force et audace ainsi qu'une *aptitude* à dominer et à soutenir le regard de son mari et si Tajer :

*...khadidja semblait une apparition fantasmagorique irradiant les feux de la justice. Elle parut menaçante aux deux hommes. Elle dit d'une voix vibrante qu'elle s'efforçait de contenir : je suis venue vous dire que mes projets de mariage ont cessé d'avoir cours dans cette maison ! Tant que je serai vivante, jamais plus une autre femme ne mettra les pieds ici !... je vous avertis solennellement que je suis prête à tout ! ...même à tuer ! Et je rejoindrai mon fils...on me pardonnera d'avoir tué des hommes sans cœurs... Car il y a parmi vous des profiteurs qui complotent contre les femmes par leurs mensonges ! Ils vous poussent à tourner à leur gré les préceptes sacrés du Coran... (Chry : 109- 112)*

Khadidja, par ces paroles, est *disposée* à se battre pour garder l'intégrité de son foyer contre une quatrième concubine choisie par Si Tajer. Elle s'est *transformée* en une femme courageuse qui défend Akila et à travers elle, toutes les femmes subissant le même sort. Elle *transpose* aussi ses propos en discours ironique contre les femmes du village qu'elle ridiculise à chaque rencontre avec elles, entre autres, la scène où elle apprend le départ de Mouloud pour le maquis :

*Khadidja comme toujours surprit les autres par son attitude...elle paraissait indifférente...Une sorte de fierté orgueilleuse. Les mères ou les épouses dont les fils étaient partis ainsi, pleuraient doucement, recevaient le réconfort des gens avec gratitude. Elle, était à nouveau combative...Pour ce fils adoré, elle redevenait ironique, répliquant à ceux qui la réconfortaient tel un général de bataille : mon fils est un homme, il a choisi le chemin de la dignité, même mort mon cœur ne connaîtra pas de chagrin parce qu'il aura combattu pour la liberté !... Cette liberté que j'aime par-dessus tout ! Allons femmes séchez vos larmes...Mangez ces gâteaux que mes mains ont préparés... les femmes en furent choquées. Elles trouvèrent cet orgueil empreint de satanisme (Chry : 96- 97)*

Mouloud, en se *transformant* en jeune homme sûr de lui, va *acquérir* une assurance, un statut social et politique dans l'Algérie indépendante qui lui vaudra le respect de son père et de son village. Il va *s'adapter* facilement à son nouveau statut et ascension sociale. Il va prendre de nouvelles *dispositions* pour sa sœur Faiza en l'emmenant avec lui à Alger pour terminer ses études. Faiza, à son tour, en allant à Alger va *se transformer*, *s'adapter* et *acquérir* de l'assurance, une nouvelle manière d'être, de se comporter et de penser comme une femme mûre qui assume ses choix : celui d'aimer Fayçal, le *dominant* de son amour. Enfin, de revenir au village et ses traditions pour éduquer son fils.



Dans *Ciel de Porphyre*, Ali, après la mort de ses parents va avoir *une aptitude* à changer sa vie car il n'arrive plus à *s'adapter* à la réalité du monde extérieur (cupidité de la famille de sa mère et l'injustice du colonisateur), il va exprimer sa déception en haine contre la colonisation décidant de rejoindre le maquis. Au contact de la ville et de la cellule de l'organisation, il va changer de comportement se *transformant* et *acquérant* une nouvelle assurance, contenant sa rage et sa haine pour plus de discernement. Il va prendre de nouvelles *dispositions* pour *s'adapter* à sa nouvelle vie chez M. Kimper et va *agir* en tant que fidaï et membre actif de l'organisation. D'autres *dispositions* seront prises par Ali après l'échec de son amour pour Amalia et la déception et la désillusion qu'il va vivre après l'indépendance vont le pousser à fuir cette nouvelle *société* qu'il ne reconnaît plus,

*...Le pays, malgré tout le sang versé par ses fils restait indéfini, sa liberté un insondable rébus, l'innocence se désintérait, partait en poussière dans les intrigues des temps nouveaux. Les meilleurs avaient perdu courage et les pires tenaient encore le plat. Tout cédait, la mémoire se défaisait...on croyait à une vérité, à une justice, on y édifiait sa conduite, on pensait que l'amour, la dignité et la sécurité allaient être distribués équitablement et soudain tout s'effondrait. (CP : 301)*

Et à vivre seul, à se morfondre dans son *individualité*,

*Ali connaissait la vraie solitude...il est devenu un homme nouveau...c'est un autre Ali, presque un inconnu...son amour manqué magnifiera toutes ses actions, l'incitant à s'élever toujours plus haut...car les hommes...ceux qui furent des enfants de 1954 ne meurent pas...ils marchent et construisent. Et leur silence présage toujours de grands changements. (CP : 309)*

Ali essaiera *d'ajuster* sa vie à une errance sans limite pour fuir les comportements et nouvelles habitudes de cette société indépendante certes, mais qu'il ne reconnaît plus à travers les comportements de ses anciens amis du village *transformés et conditionnés* par le système passant de l'innocence à l'ambition sans limite et à la recherche de la gloire et du profit quitte à écraser les autres. Dominé par les événements qui se sont déroulés dans son pays, Ali pris dans ce besoin *d'historicité*, nous a livré à travers son journal intime tous les moments importants qu'il a vécus, de l'histoire de l'Algérie de 1953 jusqu'en 1974 avec fidélité et authenticité.

D'autres personnages ont vécu le même processus *de transformation* et *d'adaptation*, *de disposition*, *de reproductibilité*, *d'ajustement*, *d'agir*, *de conditionnement*, *d'aptitude* comme M. Kimper, Tahar, Amalia, Juliette, Alain et tous les amis d'Ali : Slimane, Mounir, Abbas, Abdi, Francis, Rachid, Fella, Meriem, Houria... Ali et Mouloud sont des personnages qui ont subi des *transformations* pour atteindre un statut plus haut.

La posture *de dénonciation* par *l'énonciation* qu'adopte Lemsine, n'est possible que si nous expliquons en même temps le système des différents « *positionnements* » de l'auteur aux différents champs. Cependant, ce manque de stabilité et de délimitation ou d'autonomie du champ littéraire francophone concerne surtout les auteurs et les agents de la littérature maghrébine de ses débuts jusqu'aux indépendances. Pour donner au champ littéraire maghrébin une plus grande autonomie, les écrivains maghrébins s'affranchissent d'abord du champ littéraire français sur le plan thématique, du style, compte tenu de l'histoire et du contexte spécifique du Maghreb, en introduisant des contenus purement maghrébins dans leurs productions.

## **CHAPITRE 2. Espaces et mouvances des créations identitaires**

## 2.1. Postures *postcoloniales* : scénographie et discours romanesque

« [...] Car le jour, prochain peut-être, où ces conditions changeront de chef, l'“homme” disparaîtra libérant la possibilité d'une pensée nouvelle ». [FOUCAULT, Michel, 1966, quatrième de couverture].

Nouvelle pensée se matérialisant sous ce qu'on appelle, dans cette nouvelle ère de critiques et de théories, le *postcolonialisme*. Nous dirons comme YOUNG « Vous pouvez apprendre [le *postcolonialisme*] n'importe où si vous le souhaitez. La seule qualification requise est de vous assurer que vous regardiez le monde non pas depuis le haut, mais depuis le bas. » [YOUNG, R, J.-C., 2003: 20]

Anthony Mangeon en donne cette définition englobante :

*Qu'en s'en réjouissent ou qu'on le déplore, les études postcoloniales, issues du monde anglophones, font désormais partie de notre horizon critique. Nous n'en sommes donc plus au stade où il faudrait encore et toujours les acclimater en France et dans le domaine francophone. Les auteurs...en se fondant sur la vitalité des créations qu'elles ont eues pour objet, ils interrogent les postures, intellectuelles ou littéraires, que les littératures et les études postcoloniales ont rendus possibles. Dans leur vocation politique et pluridisciplinaire, les productions postcoloniales ont en effet contesté les rapports de force et les hiérarchies qui ordonnaient habituellement les champs du savoir et de la littérature, en étroit lien avec l'exercice ou l'héritage des dominations coloniales. Auteurs et penseurs postcoloniaux ont ainsi pris position contre un ordre dominant du discours. Mais les manières dont ils ont accompli ce geste créateur et critique constituent autant de postures, qui ont-elles même une histoire et une mémoire. Comment se déclinent-elles ? Quels sont leurs modèles ? Quels sont ceux qui les incarnent aujourd'hui dans le monde francophone ? [MANGEON, Anthony, 2012. Quatrième de couverture]*

Marie-Claude Smouts, quant à elle, en donne une définition plus précise quant aux rôles des études postcoloniales :

*Le postcolonial est une approche, une manière de poser les problèmes, une démarche critique qui s'intéresse aux conditions de la production culturelle des savoirs sur Soi et sur l'Autre, à la capacité d'initiative et d'action des opprimés ... dans un contexte de domination hégémonique. À partir de cette base commune, les études postcoloniales se sont développées dans d'innombrables directions pour s'appliquer aujourd'hui à toutes les formes de domination (sur les femmes, les homosexuels, les minorités ethniques, etc) si bien que l'on ne saurait trouver une “théorie postcoloniale” ni même une définition stricte du mot “postcolonial”. [SMOUTS, Marie – Claude, 2007 : 33].*

Pour parler des études postcoloniales, sans négliger leurs contradictions, nous serons interpellés par la question de « *posture postcoloniale* », laquelle s'inscrit dans plusieurs publications consacrées aux théories et /ou aux littératures postcoloniales selon Lazarus [LAZARUS, Neil, 2006 : 69] Jean-François BAYART, parle, quant à

lui, de « *posture de dénonciation* » comme seul mode d'existence des études postcoloniales en France. [BAYART, Jean-François, 2010].

La posture postcoloniale serait donc « *le passage de formes élitaires (c'est-à-dire axiomatiquement élitistes) à des formes populaires de représentation* » ou pour le dire autrement, comme l'a déjà signifié Young plus haut : « des histoires vues d'en bas » [LAZARUS, Neil, op. Cit. 69] Jean François BAYART conteste, justement, ce « passage » et n'y voit en lui qu' « *une stratégie de niche de la part de chercheurs en quête d'une part du marché académique* » [BAYART, Jean-François, op. Cit. 37] et pour justifier, plus, son point de vue, il s'approprie une citation, défendant sa position, du philosophe anglo-ghanéen Kwane Anthony Appriah :

*La postcolonialité est la condition de ce que nous pouvons appeler généreusement une intelligentsia d'acheteurs (comprador) : il s'agit d'un groupe relativement restreint d'écrivains et de penseurs de style occidental et formés à l'occidentale, qui servent d'intermédiaires dans le négoce des produits culturels du capitaliste mondial avec la périphérie.* [ APPRIAH, Kwane Anthony, cité in BAYART, Jean-François, 2010 : 7]

Ce que Gayatri Chakravorty Spivak appelle sans hypocrisie les « *intellectuels diasporiques* », à propos de ceux qui sont cités avant et qui ont critiqué la théorie postcoloniale sans fondement logique.

L'anthropologue Georges Balandier, après avoir longuement rappelé le rôle « *pré-post* » (en avance, dit-il, sur le postcolonial) de ses écrits, dès les années 1950 (sur son *Afrique ambiguë* en 1957), se contente d'affirmer que « *le postcolonial désigne une situation qui est celle en fait de tous les contemporains. Nous sommes tous, en des formes différentes, en situation postcoloniale [...] parce que les rapports géopolitiques se brouillent* » [BALANDIER, Georges, cité in SMOUTS, Marie-Claude, 2007 : 24]

Marie-Claude Smouts, prend acte de nombreux discours à propos du postcolonial qui proclament en termes philosophiques « *l'effacement des territoires et des frontières* » (comme le prétend Georges Balandier) et « *l'enchevêtrement des temps et des territoires* ». Elle constate que dans les postcoloniaux studies « *Le "post" ne renvoie pas à une notion de séquence avec un "avant" et un "après" et qu'il englobe toutes les phases de la colonisation : le temps des empires, le temps des indépendances, la période qui a suivi les indépendances, le temps d'aujourd'hui* ». [SMOUTS, Marie – Claude 2007 : 32] C'est-à-dire, qu'il n'est pas question d'un minimum de raisonnement historique mais d'un discours à prétention littéraire ou philosophique.

*Le post* du mot *postcolonial*, poursuit Marie-Claude Smouts,

*Exprime également un "au-delà" qui est à la fois une résistance, une visée et une espérance : résistance aux représentations de l'Autre comme semblable mais inférieur ;*

*visée repenser les expériences historiques fondées sur la domination pour les reformuler en histoire partagée ; espérance d'une reconnaissance réciproque redonnant à chacun son histoire, sa culture et sa dignité. [SMOUTS, Marie – Claude, ibid. 33].*

Neil Lazarus souligne que, dans le début des années 1970, lorsque le terme postcolonial apparaît (post-colonial en anglais), il a alors « *un sens historique et politique strictement limité* ». Et pour « *faire comprendre combien les choses ont changé* », Neil Lazarus conclut que, dans la pensée de Homi K. Bhabha, d'origine indienne et professeur à Harvard, auteur de *Les Lieux de la culture*, que le « *postcolonial a cessé d'être une catégorie historique* » et *visé à travers « post », « les discours idéologiques de la modernité* ». Lazarus dénonce le fait que, pour Bhabha, « *la critique postcoloniale est de façon constitutive antimarxiste [...] et manifeste un désaveu indifférencié pour toutes les formes de nationalisme et une exaltation correspondante de la migrance, de la liminalité, de l'hybridité et de la multiculturalité* » [LAZARUS, Neil, 2006 : 63]

Contrairement à ce que l'on croit souvent, les « *postcolonial studies* » ne cherchent donc pas à faire reconnaître des identités "*déjà là*" qui auraient été contestées avant, dans une conception de rétablissement d'une injustice. Elles quémandent les chercheurs à se préoccuper d'autres choses : *à la façon dont les identités individuelles multiples et les groupes "communautaires" se font et se défont au gré des logiques du moment, dans un monde instable, parce que les identités sont fondamentalement hybrides, donc toujours en mouvement.* [COLLIGNON, Béatrice, 2007, en ligne 2008]

Donc, le roman postcolonial contemporain affiche une écriture thématique. Il explore les notions du *même* et de *l'Autre*, une écriture de la communauté en mouvance, de l'identitaire, de la réécriture de l'histoire, du métissage. Cet imaginaire postcolonial est discernable partout dans le texte lemsinien, du transculturel marqué par une tentative de créer des rapports dynamiques entre l'un et l'autre à la réconciliation des binarités.

Le postcolonialisme conduit à une hybridation du texte, à un métissage fécond. Cette écriture participe à la transculturalité du texte littéraire. L'œuvre de Lemsine s'inspire de ces théories et apparaît comme pionnière du postcolonialisme à plus d'un titre. Certes, ses romans ne produisent pas une réflexion sur le legs colonial, qui est en train de se constituer, mais adoptent un point de vue critique face à un héritage qui s'annonce destructeur. Tout d'abord, ces œuvres remettent en perspective l'histoire de l'Algérie d'un point de vue algérien déconstruisant l'historiographie coloniale. Comme le romancier postcolonial, Lemsine vient d'un monde multiculturel, multilingue, femme de deux cultures, elle tente de restaurer la dignité culturelle de l'Algérie en proposant un discours et une vision indigènes en déconstruisant un certains nombres

de clichés qui tendent à essentialiser la femme ou l'homme arabes et en démantelant les représentations négatives dont est victime l'être arabe, maghrébin et africain.

Le caractère hybride du texte lemsinien, aussi bien linguistique que culturel, exprime sans doute le souhait *d'un syncrétisme* ou *d'un métissage culturel*. Bhabha parle d'un « *droit de raconter comme moyen d'atteindre [sa] propre identité nationale ou de communauté dans un monde global* » [BHABHA, Homi, 2007 : 19]

### **2.1.1. Paratopie linguistique, problématique de l'identité entre deux mondes : du Soi à l'Autre**

Le malaise sociopolitique, envahissant l'univers maghrébin depuis la colonisation française jusqu'à nos jours, a poussé de nombreux écrivains à s'armer de leurs plumes pour traduire cette instabilité du vécu. Ainsi du sein de la guerre atroce, rires et pleurs, individu et collectif, Moi et Autre se sont confondus pour tracer les premières tentatives d'un peuple espérant retrouver des repères au milieu des incertitudes. L'Algérie ne fait pas l'exception, les jeunes écrivains étaient au rendez-vous. Le contexte était une source inépuisable pour maintes représentations romanesques.

Écrire était une urgence, l'effervescence du pays invoque les voix réelles à épouser celles des personnages. Ainsi, le texte littéraire engage par sa diversité enrichissante tous les aspects de la vie humaine qui se trouve représentée dans ses moindres détails. La scène romanesque, étant le moteur de toute action fictionnelle, constitue le champ de signification majeure de tout récit. Cependant chaque scène est énoncée de façon à répondre à l'intention de son auteur. En effet, la scénographie postcoloniale a cette spécificité d'être une prise de position et un engagement social à la fois. [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 193]

« *Tout homme est créé pour dire la vérité de sa terre* », affirme l'écrivain martiniquais Édouard Glissant. Tel est aussi le dessein des littératures francophones : dévoiler une vérité, faire entendre une voix opprimée, soutenir une identité souvent mal assurée, escamotée, et aliénée.

Selon Gustave Lanson : « *l'écriture est un acte individuel mais (encore) un acte social de l'individu* » [LANSON, Gustave, 1904-1965], tout en creusant, le roman postcolonial constitue non seulement un ensemble d'objets textuels, mais également une pratique placée au cœur des conflits symboliques dont est tissée la société. De la sorte, s'appropriier la langue française, l'« *algérianiser* », la transgresser, l'innover, ne serait-ce pas une des stratégies de l'affirmation identitaire ? C'est au sein de cette écriture novatrice qu'*Identité* et *Culture* se conjuguent, s'influencent et s'entrecroisent

pour enfanter une littérature inévitablement légitime et originale. La question de la praxis langagière et thématique nécessite arrêt et réflexion.

S'initier à l'univers des écrivains qui s'expriment dans une autre langue que celle maternelle (cas de la littérature algérienne d'expression française) se fait, le plus souvent, à partir des problématiques linguistiques, identitaires et culturelles, avec le but déclaré de suivre les relations ou les influences qui se tissent entre les langues et les cultures en question ou de suivre la métamorphose des éléments culturels d'une société ou d'une autre.

Pour la littérature postcoloniale, l'ensemble des textes se présente comme celui de la marge, de l'écart et de la frontière. L'énonciation des écrivains postcoloniaux se donne à lire, donc, comme contre-discours à la parole d'un centre dominant. Ces textes décentrés, dont il faudra définir (ou redéfinir) les modalités d'écriture qui reposent majoritairement sur la technique du palimpseste, la mise en abîme et la réécriture de l'Histoire, nous permettront de mettre en évidence l'originalité et la force d'un discours qui véhicule un verbe complexe et très significatif. Un verbe qui reflète et traduit une situation paradoxale des périphéries qui, pour le moins, ont du mal à survivre sans un regard sur un passé pénible mais indispensable pour une redéfinition d'une nouvelle existence plus certaine.

Étant donné que cette littérature puise sa sève d'un monde qui jumelle deux univers différents, contradictoires mais condamnés à se frotter sans cesse, elle ne peut être lue qu'à travers des pistes qui mettent en avant ce rapport singulier. Ainsi les questions de départ qui nous permettront de commencer cette réflexion sont donc les suivantes : comment la figure de l'Autre a été représentée dans la littérature postcoloniale algérienne ? Quelle esthétique utilise cette littérature de la marge et quel discours emploie-t-elle pour énoncer, au sein de ces contrastes et pour tracer le parcours de familiarisation avec l'Altérité ?

Deux axes s'avèrent indissociables : nous sommes face à une littérature dont le caractère est constamment problématique, celle-ci appartenant à une périphérie indocile proclamant un au-delà des limites historiquement accordées par un colonisateur injuste, la marginalité et la soumission sont le berceau de la révolte. L'utilisation de la langue française pose en elle-même *problème* ; Dominique Combe dans *Poétiques francophones* suppose que « *le problème des littératures francophones, c'est d'être écrites en français.* » [COMBE, Dominique, cité par FERNANDES. Martine, 2007 : 33], car cette langue véhicule le verbe d'un colonisateur, raisonnablement, un ennemi, comment donc se servir d'un objet dont on déteste le propriétaire sauf si, comme l'estime Jean-Marc Moura, « ... *l'opresseur est présent jusque dans la langue*



*qu'ils parlent, ils parleront cette langue pour la détruire.* ». [MOURA, Jean-Marc, 1998 : 161]

Cependant, la critique n'arrive pas jusqu'à maintenant à répertorier la littérature francophone, son statut demeure discutable : « *Un constat s'impose : la littérature francophone n'a pas la place qu'elle devrait avoir dans le champ littéraire* » [FERNANDES, Martine, op.cit. 30] Si la littérature francophone n'arrive pas à se constituer comme un champ autonome en elle-même, c'est-à-dire qu'elle n'a pas de place. Qu'en est-il alors des écrivains francophones et encore des femmes-écrivains ?

Bien entendu, l'écrivain francophone oscillant entre deux univers, s'efforce de créer les conditions de son énonciation pour s'échapper à une situation qui entrave sans cesse sa pratique d'écriture. Il s'agit d'une quête de Soi et d'un espace pour effectuer cette quête, car la recherche est inquiétante.

Pour entamer notre analyse, il nous semble, adéquat de faire appel à *la paratopie*, une notion récemment exploitée par Dominique Maingueneau et qui rend compte de la complexité du processus créateur des écrivains dont l'appartenance à une institution littéraire est équivoque. Mais, qu'entend-on au juste par « *paratopie créatrice* » ?

Le concept, a comme première définition : « *Processus par lequel tout auteur se situe et s'institue en écrivain, la paratopie s'incarne ainsi en diverses figures, qui prennent le visage de l'exilé, du déclassé, du bâtard, du bohème, ou du dissident.* » [MAINGUENEAU, Dominique, op.cit. 72-73]

Constituée et constituante, la paratopie est en même temps ce dont il faut se libérer par la création *et* ce que la création approfondit, elle est à la fois ce qui offre la possibilité d'accéder à un lieu *et* ce qui interdit toute appartenance. Intensément présent et intensément absent de ce monde, victime et agent de sa propre paratopie, telle est la condition d'un créateur aux yeux de Maingueneau.

Les travaux de Maingueneau offrent des pistes indirectes pour repenser la littérature comme pratique sociale, démystifiant le mythe du génie ou de l'écrivain inspiré, éclairant les rouages du processus créateur, dévoilant les paradoxes de l'institution de l'œuvre. Selon une autre affirmation du même auteur, il y a toujours une sorte de phénomène dialogique, une interaction entre l'auteur et le contexte parce que le créateur génère ses propres conditions de production au fur et à mesure qu'il est, paradoxalement, dépendant de ces mêmes conditions : « *l'écrivain est quelqu'un qui n'a pas lieu d'être [dans les deux sens de la locution] et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. [Son] énonciation se constitue à travers*

*l'impossibilité de s'assigner une véritable place.* ». [MAINGUENEAU, Dominique, 2004, op.cit. 84]

Maingueneau invite à détecter les préfigurations de la paratopie, ces « *embrayeurs paratopiques* » qui se matérialisent dans le texte, que ce soit à travers la disposition de situations énonciatives, les cadres spatio-temporels, les traits des personnages, les marques et registres du langage, les situations diégétiques ou certains tropes, comme la parodie.

Il s'agit, donc, d'aborder les modèles symboliques et les aspects allusifs de la « *paratopie créatrice* » pour analyser et négocier le caractère « *problématique* » de deux notions : « *écriture postcoloniale* » et « *femme-écrivain* ». Cette dernière est non seulement positionnée en termes d'exclusion, mais son appartenance au champ littéraire demeure discutable. Sous la plume de Dominique Maingueneau, le féminin, un élément secondaire, est souvent placé sous le signe de l'objet ou du mythe littéraire devenant personnage ou « *embrayeur paratopique* » pour un sujet producteur masculin, plus que sous le signe du sujet producteur. Dans des sociétés où le masculin est élu roi, « *la femme est traquée dès sa naissance* » (ORD). Cette position marginale et frontalière alimente son désir d'inscription, à tout prix, dans le cercle/ champ littéraire masculin : « *La Femme se tient dans un « non-lieu » que l'Homme s'efforce de penser sur le mode d'un espace « naturel » où l'on serait nécessairement quelque part et à une distance mesurable de toute chose.* ». [MAINGUENEAU, Dominique, cité par BRUÑA, Maria José, 2008]

Mais de façon globale, la femme commence à s'approcher de la création avec une attitude certaine, elle essaie de s'installer dans les modèles préexistants tout en luttant pour une « une place à elle », avec la conviction de la possibilité d'avoir ce statut dans sa propre création, un terrain fertile où sa liberté pourra s'épanouir. Mais dans un monde régi par le sujet masculin, elle ne peut le faire qu'en se servant des masques comme un dispositif permettant de se laisser aller, aller au bout de ses quêtes qui n'ont pour but que se trouver elle-même. La femme-écrivain est, donc, à la recherche de son espace malgré l'intuition de la non-existence. Dans de telles conditions, elle ne peut que procéder à la dénonciation. Paradoxalement, cette dernière est en elle-même facteur d'exclusion, elle provoque le rejet de l'énonciateur qui ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société.

Pour nous, il s'agira alors d'analyser les scénographies de trois romans de Aicha Lemsine qui fait intervenir de nombreuses figures féminines servant d' *embrayeurs*

*paratopiques* au service d'une remise en question du statut de la femme algérienne, plus globalement et la femme dans tout le monde arabo- musulman.

Comme on l'a déjà signalé plus haut, la paratopie se manifeste sous plusieurs formes : identitaire, spatiale, temporelle, linguistique. Nous focalisons notre analyse sur cette dernière. La paratopie linguistique est la traduction d'un malaise identitaire. Langue et culture vont de pair dans le processus de construction de l'identité individuelle, voire collective. L'espace francophone, étant un espace de croisement de langues et de cultures différentes, constitue un lieu propice pour une interaction entre de nombreuses composantes identitaires qui se trouvent en perpétuelle modification : dire interaction, c'est dire enrichissement ; mais dans certains cas, l'échange s'avère problématique.

L'écriture Lemsinienne semble exploiter ce champ panoramique jusqu'à son épanouissement. Les figures, les noms, les lieux et les mémoires sont hantés par une instabilité qui les rend hautement significatifs. Nous tenterons d'analyser ici le degré de paratopie, dans l'œuvre d'Aïcha Lemsine. Nous essayerons alors, de montrer jusqu'à quel point les personnages du roman créent un espace de discorde par rapport à un lieu fixe, et comment l'écrivaine met en place une dynamique de négociation entre deux espaces et parfois trois, faisant de son univers, une figure brutalement paradoxale, à la frontière de deux attitudes, de deux mondes opposés.

Selon Dominique Maingueneau, les personnages paratopiques se trouvent toujours sur une borne, dans une incertitude, et peuvent passer insensiblement d'une situation maximale à une situation minimale ou inversement. « *Par définition, un élément paratopique se trouve placé sur une limite, une frontière* » [MAINGUENEAU, Dominique, 2004, op.cit] d'un maître à un esclave, d'un prisonnier à un gardien, d'un roi à un paria. Leurs positions ne peuvent être qualifiées que de celle d'entre « guillemets ».

Le changement de positions de force dans les romans de Aïcha Lemsine est pour le moins flagrant : les personnages sont inlassablement amovibles, mouvants et en quête d'espace approprié. En ce qui concerne les personnages de la Chrysalide, la paratopie se met en œuvre par un triple processus : la révolte de Khadidja et son refus catégorique du (re)mariage de son mari l'amène à une nouvelle position, celle de la femme courageuse, audacieuse qui a pu se tenir forte devant le sexe masculin après avoir été la maudite femme amie d'une européenne et incapable d'enfanter. Sa réaction anima sa réputation : « *L'histoire fut grandie, embellie en faveur de celle qui n'était que Lalla Khadidja... Son audace les avait libérées, elle était devenue le pionnier.* » (Chry : 122).

Elle passe d'une situation sociale minimale à une situation sociale maximale selon la terminologie de Maingueneau, c'était « *une femme (qui) venait de triompher de tant de siècles de malentendus.* » (Chry, *Ibid.*). De même, la grossesse de Faiza, tombée enceinte hors du cadre du mariage, et la réaction de si Mokrane qui a accepté la punition divine après avoir été autoritaire, exigeant, assoiffé par l'idée d'avoir le plus grand nombre de garçons, de « vrais hommes » et toujours insatisfait puisque sa première femme Khadidja ne lui a enfanté qu'un garçon fragile ne répondant guère à ses attentes ambitieuses et Akila ne lui donnait que des filles. Il s'inclina enfin en acceptant de bonne foi le scandale de sa fille :

*Il l'avait regardée longuement, son visage devint pâle ! Sa barbe trembla légèrement et ses premières paroles furent :*

*-Tu peux étudier dans ton état, ma fille ?*

*-Ils restèrent sans voix, mais Faiza répondit tranquillement :*

*-Merci Père... ça va mieux pour moi maintenant. (Chry : 272)*

Ici le changement de positions se fait dans les deux sens, d'un regard social avoir un ascendant bâtard est une honte donc passage à une situation sociale minimale. D'autre part, s'incliner devant la volonté divine et assumer ses erreurs est un passage à une situation familiale maximale, « *En homme pieux, que l'âge et la méditation avaient adouci, il assumait la situation de sa fille avec sagesse. Il montrait ainsi une véritable et sincère humilité devant Allah... Puisque tout est écrit d'avance.* » (Chry : 274). Ainsi Si Mokrane se réapproprie l'amour de ses enfants.

Cet embrayage paratopique s'appuie lui-même sur une scène d'énonciation qui met en scène deux frontières historiques : le passage de la société algérienne de la tradition à la modernité, un enfant bâtard dans une famille pieuse et réservée, est un événement très violent qui représente l'élément ou l'agent d'une transition, d'une rupture brutale entre un passé sombre par l'atrocité de la guerre et un futur qui serait éclairé par le modernisme et l'ouverture sur un monde nouveau comme l'explicite l'extrait suivant : « *le monde avait vraiment changé ! Hier elle aurait été reniée, effacée même du livret de famille sur les conseils du Mufti, ce que certains faisaient, elle aurait été chassée comme une pécheresse, ou tuée ! Aujourd'hui, elle était pardonnée et protégée.* » (Chry : 273).

Mouloud, l'enfant tant attendu de Khadidja, celui-ci qui ne répondait pas aux normes de la virilité montagnarde a été rejeté par tous les gens y compris par son père pour la simple raison qu'il était différent. « *Mouloud est si fragile !... Il ne sera pas, je le sens, un vrai paysan comme nous l'avons tous été dans la famille. Il lui faut des frères pour le protéger... Il me faut des fils !* » (Chry : 55), alors Mouloud se réfugiait dans les

livres pour fuir cette torture morale qu'il subissait à chaque fois que son regard croisait celui de son père.

Cette quête identitaire de Mouloud l'introduit dans une situation paratopique, il est ce qu'il ne doit pas être. Il finit par rejoindre le maquis puis l'URSS là où il pourrait s'affirmer et se construire une image d'un « *Vrai Homme* » au lieu d'un « *Doux Agneau* ». Cette condition complexe va immigrer vers le second roman où elle sera explicitée par le biais d'Ali, un alter- ego de Mouloud, qui achève le chemin qu'Ali a entrepris.

Les personnages Lemsiens sont si problématiques, ambivalents et énigmatiques qu'on n'arrive pas à les définir, les focaliser selon une stratégie univoque. Ils transgressent leur univers textuel pour survivre dans d'autres. La transfiction est l'un des embrayeurs paratopiques qui traduisent l'instabilité de l'acte d'écriture chez Aicha Lemsi.

Dans *Ciel de Porphyre*, le personnage principal Ali est un SNP (sans nom patronymique), qui incarne une paratopie d'identité familiale, cette vérité amère le déchire, il est en quête perpétuelle de son Moi jusqu'ici inconnu : « *cette absence de nom est mon boulet. Je le traîne avec une rage muette... Avant mon père, il n'y a pour moi que le néant.* » (CP : 82) Quoi de plus dramatique, voire chaotique, que de se sentir étranger envers soi-même, se chercher vainement. La perte des deux parents, du père puis de la mère, rend Ali un être sans origine ni histoire personnelle, exclu de toute appartenance familialement reconnue après avoir été l'unique enfant tant gâté. Pour Maingueneau, il n'est d'origine que mythique et insaisissable. Cette exclusion réveille en lui le rêve de s'attacher à un objectif noble, se retrouver dans la liberté et la dignité de son pays- mère « *Oh ! Mère ! Combien j'ai souhaité que tu sois plus jeune, plus forte pour te prendre avec mes rêves et fuir vers les montagnes de l'honneur et de la liberté (...)* et c'est ainsi, que sans regarder derrière moi, je suis parti, quittant les lieux de mon enfance. » (CP : 144-146). Ainsi, il marque son passage d'une situation sociale minimale de l'orphelin et de l'exclu à une nouvelle situation maximale celle du militant glorieux.

Dans *la Chrysalide*, les femmes aussi présentent en elles-mêmes une dimension paratopique identitaire dans la mesure où elles appartiennent à la société sans y participer véritablement. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer à ce propos que, dans un roman écrit pour dénoncer la situation des femmes, celles-ci se trouvent privées de s'exprimer à haute voix. Ce qu'elles pensent vraiment se dit entre elles, et il est strictement interdit qu'un homme entende leurs critiques ou plaintes car elles ne sont « *après tout que de faibles femmes et l'homme est Maître* » (Chry : 59).

En réalité, ce silence des femmes dans le roman d'Aïcha Lemsine est emblématique de leur place dans la société de référence. La place de la femme est marginale dans les sociétés maghrébines, plus exactement dans la société algérienne traditionnelle, considérée comme objet facilitateur de vie, motif de confort masculin, « *le plus sûr acquis de l'homme* ». Emprisonnée dans une larve, sa destinée est tracée dès la naissance, elle n'aspire à rien, sinon survivre en s'inclinant devant la volonté de l'Homme.

En reprenant Amine Maalouf qui estime dans *les identités meurtrières* qu'il y a « *deux formes de destins : un destin vertical et un destin horizontal* », dans son premier roman, *La Chrysalide*, Lemsine engage l'un de ses personnages pour tracer une nouvelle destinée symbolique pour le sujet féminin : il va donc s'agir pour Khadidja de rompre avec le modèle traditionnel qui a tant emprisonné la femme et de forger une vie avec une destination choisie, un destin horizontal !

Khadidja est amenée à lutter progressivement contre les traditions pour permettre son acheminement vers le futur, un futur qui sera vécu par la descendante Faïza. L'univers de Lemsine met en scène l'évolution de la femme algérienne et participe à la construction du futur du sujet féminin en Algérie, où la femme sera sujet et non objet de sa destinée. Ce mouvement est lié au statut problématique qu'occupe la femme arabe et qui lui confère la fatalité de se trouver dans une situation paratopique. Ainsi ces mots de Calixthe Beyala résument tout : « *J'écris la vie et les métaphores, je n'ai pas oublié sa métamorphose, j'écris la femme* ».

Quant aux femmes de *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, où la scène est représentée autrement, elles sont conscientes et émancipées, elles revendiquent maintenant leurs droits sur tous les plans jusqu'à l'impossible, « *un monde dirigé par des femmes qui deviendra fort au point de ... ? Ce serait le rêve des féministes réalisé au pays de Mohammed* » (ODV:30). Les ambitions ont été dévoilées, les défis relevés et les objectifs tracés mais la femme n'a pas pu encore les atteindre, la quête est continue.

Nous ne cessons pas de crier à tort et à travers, la femme est la moitié de la société, des slogans ornant les rues chaque huit Mars rappelant le rôle de la femme, mère, sœur et fille, mais est-ce qu'on est arrivé à les concrétiser ? Aïcha Lemsine dévoile certains aspects jusqu'ici insuffisamment traités à travers des discours se concentrant sur des expériences personnelles ou des jugements subjectifs, elle élargit le champ de sa vision pour couvrir toutes les femmes arabes partenaires du même souci.

La romancière a une volonté de changement, cependant ses romans mettent en scène des personnages complexes, multiples, et très symboliques, et ne peuvent être réduits à des textes simplement anti-coloniaux mais par la critique *anti-traditions* et *anti-hommes* des fois, les personnages progressent dans leurs choix dans une liberté individuelle à la recherche d'une identité jusque-là confuse.

Selon Paul Ricoeur, c'est l'identité narrative qui assure la cohésion de l'identité individuelle, c'est en mettant sa vie en récit que l'individu parvient à la préserver de l'insignifiance [RICOEUR, Paul, 1990 : 167-198] Cette possibilité est offerte à l'individu postcolonial qui se trouve confronté à deux mondes différents et éprouve du mal à se positionner, il demeure sur une frontière, formant ainsi une facette d'une paratopie identitaire apparente. Ce malaise est représenté par le cas de Ali, personnage principal de *Ciel de porphyre*, qui s'est mis à écrire sa vie pour préserver ses souvenirs et donc sa mémoire par peur qu'il ne se retrouve un jour dépourvu de ses origines :

*Mais je fixe avec bonheur mes souvenirs avec la certitude rassurante qu'ils ne s'envoleront pas dans la poussière du sommeil ou de l'oubli... Ces réflexions m'amènent à observer mieux encore la vie de notre village pour la faire renaître sur les pages de mon cahier noir. J'aime tenir, conserver les choses ou les événements, qui risquent de s'effriter avec le temps... J'ai peur de l'oubli. Oublier c'est s'appauvrir. (CP : 82).*

Si Ali a du mal à s'identifier dans l'arbre généalogique patrimonial, cela peut renvoyer à l'une des conditions mythiques de la création littéraire qui sanctifie le lien entre l'art et le meurtre du père ou la bâtardise ; Maingueneau le confirme autrement « *il prétend s'innocenter en se conférant une filiation d'un autre ordre, en devenant fils de ses œuvres. Sa légitimité, il entend la tirer non de son patronyme mais de son pseudonyme.* » [MAINGUENEAU, Dominique, op. Cit. 88] Il est à signaler que le personnage-écrivain est souvent une image prolongée de l'écrivain lui-même.

Ce dernier projette certains aspects de sa vie personnelle à travers sa fiction. Ainsi, Aicha Lemsine remédie à son sentiment d'exil, en tant qu'immigrée vivant loin des siens, par la création d'un espace fictif, en se servant de personnages porte-parole de son propre verbe, où elle revit ses souvenirs, sent l'odeur de sa terre maternelle et tisse des liens intimes avec tout son Soi patriotique cher mais loin.

Selon la psychologie freudienne, le meurtre du père peut toujours renvoyer au déclenchement du processus créateur ; si pour Œdipe le meurtre de son père lui a permis de résoudre l'énigme du sphinx, la mort de Fayçal dans *La Chrysalide* et la naissance de son fils orphelin, bâtard, symbolise un détournement dans l'Histoire de l'Algérie et un point de départ d'un nouvel ordre dans la société algérienne. Et si Œdipe sera à nouveau condamné à l'errance, la société algérienne après avoir cru

résoudre ses problèmes sombrera encore dans les années folles du sang et de la mort, celles de la décennie noire.

Pour nombre de personnages d'Aïcha Lemsine, on peut aussi parler de paratopie sexuelle. On trouve en effet dans le portique de ses personnages à la fois des femmes vigoureuses et des hommes chiches, contrevenant à l'image que la société exige d'une femme ou d'un homme à l'époque où Aïcha Lemsine écrit. De prime abord, nous trouvons Khadidja, une femme forte de caractère qui passa le flambeau de la vie, de la dignité féminine à son imitatrice Faïza, celle-ci censée continuer cette tâche et en assurer la pérennité. Elle défia toute la famille pour aller poursuivre ses études en ville à une ère où il était strictement interdit à une femme de franchir le seuil de la maison, où seul l'homme peut accéder aux savoirs et aux voyages.

L'autre figure est Houria qui s'est donnée aux militants algériens (s'est prostituée pour la cause du FLN), un sacrifice qui peut laisser une femme sombrer dans la honte et le mépris, mais pour soutenir la cause de sa patrie, elle a dû être plus forte que toutes les sensations vulnérables d'une femme. Ali se demande pour quoi Houria pratique ce métier. « *Pourquoi ne travailles-tu pas ?* » demande Ali. « Je préfère aimer et consoler, c'est cela mon travail », répondit Houria. « *Jusqu'à quand continueras-tu ces actes de consolations amoureuses comme tu dis ?* », demande Ali. Elle répond « *jusqu'au jour où cette terre sera libre. Alors pour elle et pour moi finira le temps de la honte...* ». Houria lie son destin à celui de son pays l'Algérie : « *Et si un jour mon pays était encore floué une autre fois, alors je reprendrai le chemin de « consolations amoureuses », c'est ainsi que je porterai le deuil de la dignité* ». (CP:228)

Fatima, de son côté, a raté son rêve d'avoir un foyer heureux pour se mettre au service du bien. Nul doute que ces personnages « *embrayent* » plus que les autres sur la paratopie de leur auteur. Ces fortes femmes préfigurent certaines qualités de l'auteur elle-même en tant qu'un sujet social qui réussit sa vie.

Inversement, certains personnages masculins sont dévirilisés : Mouloud à sa naissance était faible, hésitant et confus, d'une grande faiblesse, dépourvu de toute masculinité selon les critères de la société traditionnelle, mais qui va combler plus tard ce manque par une force morale en devenant le premier intellectuel de la famille. Ainsi, il acquiert le statut d'un homme fort ! Quant à son père, Mokrane, il se laisse conduire par les ordres de sa mère.

Relevant aussi de cette paratopie sexuelle, le topo du travestissement parcourt toute l'œuvre de Lemsine. Ce topos littéraire renvoie bel et bien à des vérités sociales qui ne cessent d'exister dans la société algérienne. Faïza a changé sa tenue



vestimentaire, ses cheveux sont lâchés (ce qui symbolise l'appel sexuel), elle ne porte plus sa longue gandoura : telle était l'exigence de sa nouvelle vie à la ville. Elle est comme un grand nombre d'algériens qui ont changé leur mode de vie en « stylisant » tout ce qui est traditionnel suite à leur frottement à la civilisation française. Ali se déguise en européen dans ses actes militaires, Tahar fait semblant de boire de l'alcool, et draguer les femmes pour effectuer des opérations militaires secrètes. Ali et Taher changent de tenues vestimentaires et de comportements en s'assimilant aux européens, cette duplicité est une sorte de dissimulation ; lorsqu'un individu se cache cela veut dire qu'il est mal à l'aise dans son état initial ou bien pour rétablir un ordre chaotique.

Pour le personnage Khadidja, nous pouvons aussi, largement, parler d'une paratopie temporelle qui, quant à elle et selon Maingueneau, « *repose sur l'anachronisme : mon temps n'est pas mon temps. On y vit sur le mode de l'archaïsme ou de l'anticipation : survivant d'une ère révolue ou citoyen prématuré d'un monde à venir.* » [MAINGUENEAU, Dominique, op. Cit. 87] Personne ne pourra incarner cette situation que la contestataire et l'insoumise Khadidja qui porte en elle cette dimension par son nom (désignant la prématurité d'un nouveau-né) ; ainsi nous lisons à propos de cette femme oscillant entre un passé et un futur sans pouvoir, pour autant, concevoir et vivre son présent, elle, femme « *illettrée mais possédée par le regret d'être née trop tôt.* » (*Chry : 135*), qui a tant espéré et lutté pour que le bourgeon d'une nouvelle réforme en faveur de la femme opprimée puisse voir le jour. Cette figure paratopique, par excellence, incarne parfaitement, et comme le disait Malika par sa naïveté, « *le front de libération féminine* ».

Vivre dans un lieu où on se sent privé de réelle appartenance peut provoquer soit une crise de l'errance soit une prospérité et un défi ! Khadîdja, à l'image de l'écrivaine Lemsine, trace son chemin entre l'être et le néant, entre le *lieu* et le *non-lieu*. C'est ce malaise qui la rend forte, mais pourra-elle s'affirmer si elle le dépassait ou comme le disait Maurice Chapelant « *le néant se nie s'il se nomme* ». Bien entendu, le sujet paratopique perd son talent en se trouvant, condamné à perdre pour gagner, il ne faudra jamais arriver à son but, ni reposer en paix, la quête et l'errance sont son heureux et glorieux destin !

Comme les lieux paratopiques, les personnages paratopiques constituent tout à la fois des matériaux pour construire l'illusion, une mise en relief, par contraste, et un moyen pour introduire au sein du récit des éléments subversifs. Enfin, l'embranchement paratopique assure un lien entre la paratopie de l'auteur et ses œuvres, entre monde réel et univers fictif, grâce à la présence révélatrice de multiples lieux et personnages

paratopiques. Mais, outre cette passerelle entre la réalité et la fiction que constitue cette forme d'embranchement, l'auteur va aussi être présent dans ses œuvres grâce à son *éthos*.

La paratopie créatrice offre à l'auteur l'occasion de trouver lui-même les conditions convenables pour son acte d'écriture, ainsi le choix de l'espace où se déroule l'histoire de la *Chrysalide* n'est absolument pas gratuit. Pourquoi choisir un « *un espace vert... Profond, sur lequel s'étendait un petit village blanc* » (*Chry* : 11), sinon cette volonté de mettre la lumière sur le marginal, l'inaperçu et le médiocre. Le village est toujours présenté comme un endroit isolé où se déroule une vie à part, il semble être un « non-lieu », un monde du colonisé. Dans *Ciel de Porphyre*, le récit d'enfance se déroule aussi dans un petit village qui « *semble être construit par hasard pour des voyageurs fatigués. Une grand-rue le coupe en deux* » (*CP* : 79).

Ces voyageurs fatigués ce sont les villageois qui ont du mal à se trouver un espace propre à eux dans un monde chaotique. Dans *Ordalie des voix*, avec l'écrivaine qui voyage tant (Yémen, Irak, Liban, Palestine...), on ne peut se reposer dans un univers précis, le déplacement, l'errance, le nomadisme, et la quête confèrent au texte un caractère altérable et fragile, on est donc dans un « *pluri-lieu* », qui est aussi absence de toute appartenance fixe, bornée et strictement définie, c'est une instance plurielle.

Autre « *embrayeur paratopique* » qu'on peut qualifier d'externe, c'est les genres auxquels appartiennent les trois textes Lemsiniens : pourtant les trois portent l'étiquette de « *roman* », mais *La Chrysalide* se présente comme un document de référence historique, une chronique et même une recherche sociologique sur les traditions et les mœurs régissant la société algérienne traditionnelle. *Ciel de Porphyre*, quant à lui, adopte l'une des caractéristiques du nouveau roman : le mélange des genres, on y trouve, à côté du récit global des fragments du journal intime du personnage principal qui est à son tour traversé par des souvenirs de la guerre de libération algérienne.

Enfin, dans *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*, c'est le journalistique qui se mêle à la fiction : le récit met en scène une journaliste qui mène une (en)quête sur la condition féminine dans le monde arabe. Cette recherche recouvre intimement une quête identitaire et religieuse à la fois et s'approche d'un travail statistique.

Il s'agit d'un éclatement de la notion même du genre, le roman perd son statut rigide et intouchable pour pénétrer dans de récentes combinaisons. C'est une écriture d'hétérogénéité, de crise, d'explosion, de quête, d'errance et d'indétermination.

L'œuvre littéraire requiert un caractère rebelle et un aspect transgressif, elle redéfinit ses propres lois et ses propres limites en acceptant le dépassement de toutes les bornes. C'est un renouvellement, une créativité qui témoigne de l'incessante errance que nous vivons aujourd'hui.

L'éclatement des formes relève en partie de l'influence d'auteurs européens du nouveau roman qui transformaient dans leur écriture les normes traditionnelles. Lemsine adapte cet héritage pour servir son projet : donner voix à ce qui a été occulté dans les récits français c'est-à-dire la souffrance et la résistance des algériens, l'essoufflement des femmes opprimées. Cet énorme effort de changement témoigne de l'instabilité de l'instinct créatif chez Lemsine, elle est en perpétuelle quête des formes novatrices qui peuvent répondre à ses besoins de créer un univers romanesque capable de couvrir son verbe dénonciateur.

L'hybridité du genre, explique Michel Einfeldt, est le résultat d'un conflit d'acculturation de la part de l'auteur, de sorte que ses romans virent vers une tendance autobiographique et se nouent à témoigner d'une identité partagée entre deux cultures et deux langues. [GEHRMANN, Suzanne, et GRONEMANN, Claudia, 2006 : 14] Les œuvres de Lemsine montrent dans quelle mesure cette écrivaine s'attache à l'hybridité de la langue : c'est que cette auteure- femme algérienne a toujours problématisé son expérience de déracinement en s'exprimant en langue française car « *la langue coloniale est devenue pour elle un voile du Je* », un *Je* hybride tiraillé entre plusieurs cultures et langues.

Malgré toutes ces complications, Lemsine est tout à fait consciente que ce qui lui permet de résoudre l'absence d'espace paratopique est la figure de l'Autre, de cet « Autre » lecteur ou spectateur social. Nous nous proposons donc, d'observer les éléments qui renvoient à l'Altérité dans l'œuvre Lemsinienne. Les deux premiers romans sont plantés dans un cadre sociopolitique précis : la période coloniale et postcoloniale. Lemsine énonce donc, dans un espace bilingue, où le français et l'arabe se confrontent constamment. Le français est véhiculé par un étranger « l'Autre » et l'arabe est l'expression de l'indigène. De ce fait, plusieurs dualités se font face : Moi/ Autre, Identité/Altérité, Orient/Occident, Singulier/pluriel ; il est temps de s'interroger en quels termes Aicha Lemsine les a dits ?

L'écrivaine trouve dans l'hybridité textuelle une voie réconciliant les opposants, car « *Les écrivains postcoloniaux francophones sont généralement définis par le fait qu'ils ont une identité hybride qu'ils tentent d'exprimer à travers le français.* » [FERNANDES, Martine, op.cit. 15] Signalant que hybridité linguistique est définie selon Mikhaïl Bakhtine comme « *un système de fusion des langages, littéralement*

*organisé, un système qui a pour objet d'éclairer un langage à l'aide d'un autre, de modeler une image vivante d'un autre langage.»* [BAKHTINE, Mikhaïl, 1987] Si le français est la langue d'écriture chez Lemsine, le texte subit cependant l'intrusion de la langue arabe sous diverses formes. Il s'agit pour l'écrivain de s'approprier la langue française, de la transgresser afin de transcrire d'autres imaginaires.

Donc, la langue d'écriture en elle-même est en mouvement, elle effectue un va et vient entre l'arabe classique, le français et des fois l'arabe dialectal. Elle est une forme de paratopie linguistique qui se révèle donc comme une technique et donne au texte une nouvelle orientation : les mots arabes qui ressortent ici sont la marque de la diversité. L'écriture se veut celle de la proximité, proche du peuple, de ses modes d'expression culturelle contrairement à la forme unilatérale et centripète de l'écriture traditionnelle, celle-là même qui ne prend pas en considération l'expérience de vie des peuples de la périphérie. Cette dimension est prise en charge par les écrivains postcoloniaux qui s'engagent comme sujets de leur propre discours en s'opposant à un centre qui a longuement monopolisé la parole.

C'est ce qu'anticipait déjà Barthes, prenant comme « contre-héros » celui qui mélangerait tous les langages : « *alors, le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langues qui travaillent côte à côte : le texte de plaisir c'est Babel heureuse.* » [BARTHES, Roland, 1973 : 9-10]

Dans le texte d'Aïcha Lemsine, l'hybridité du texte ne se réduit pas à la présence de mots arabes. Elle cherche à rendre compte de la complexité de son héritage culturel féminin. L'interaction de deux systèmes différents peut engendrer en Soi un troisième hybride chargé de sens :

*L'un des termes le plus largement employé et le plus discuté de la théorie postcoloniale, l'hybridité se réfère communément à la création de nouvelles formes transculturelles à l'intérieur de la zone de contact produite par la colonisation. Comme en horticulture, le terme se réfère au croisement de deux espèces de greffe ou par pollinisation pour former une troisième espèce ou une espèce « hybride ». L'hybridation a plusieurs formes : linguistique, culturelle, politique, raciale...etc. [ASHCROFT, Bill, GARETH, Griffiths et TIFFIN, Helen cités par MARTINE Fernandes, Op. Cit. 56]*

Donc, le concept d'hybridité permet de penser l'identité culturelle comme catégorie non fixe et en constante construction dans un processus de couplage. Le français épouse l'arabe, et *les voix s'entrecroisent* comme l'affirme Assia Djébar : « *ainsi ma parole, pouvant être double, et peut être triple, participe de plusieurs cultures, alors que je n'ai qu'une seule écriture, la française.* » [DJEBAR, Assia, 1999 : 42]. Dans un texte postcolonial, l'hybridité textuelle est une stratégie qui exalte l'authenticité pour

dénoncer la domination étrangère ; grâce au métissage, le français retrouve en littérature une dimension universelle offerte à la création, au rêve, au plurilinguisme et devient un lieu vivant, enchanteur, interactif où l'oralité devient perceptible, où le passé se mêle au présent et au futur. Pour réussir cette interactivité, les auteurs n'hésitent pas à puiser dans toutes les ressources communicatives présentes dans leurs communautés d'origine.

C'est d'ailleurs une tendance des auteurs maghrébins bilingues à intégrer des mots de leur langue maternelle (l'arabe ou le berbère pour certains) dans la langue d'écriture. Stratégie textuelle qui est employée par beaucoup d'écrivains d'expression française postcoloniaux, entre autre Aïcha Lemsine. Le langage maternel, disait El Khatibi, « *ne peut disparaître de la syntaxe du corps* », ce parler qui est « *refoulé, rendu au silence et au gouffre de la mémoire... reflue en s'éparpillant dans la texture du livre* » [EL KHATIBI, Abdelkebir, cité in BAAYOU, AHCÈNE, 2006-2007].

Observons quelques exemples parmi tant d'autres dans le texte Lemsinien qui véhicule un vrai frottement entre les langues : lors d'un accident de la petite Faïza, le père Mokrane lui rend visite à l'hôpital du village : « *Je viens chercher ma fille, ceci, énoncé correctement en français avec un fort accent arabe.* » (Chry : 108-109) Dans une communauté colonisée, il est impossible de garder son verbe neutre, le besoin de se faire comprendre pousse les indigènes à apprendre la langue de l'Autre. Mais ici, nous remarquons que le français n'est utilisé par les indigènes que dans le besoin extrême, ils éprouvent une certaine distanciation vis-à-vis de l'Autre. La langue d'écriture est, bien entendu, le français mais un français traversé par maintes expressions arabes « *Bism Allah Errahman El Rahim !* » traduites en bas de la page « *Phrase rituelle pour conjurer le mauvais sort.* » (Chry : 118)

Le recours à la traduction n'est-il pas le premier signe que l'écrivaine s'adresse à un Autre qui ne comprend pas sa langue maternelle, et par tolérance et respect, elle lui traduit les mots, en introduisant un ensemble symbolique de représentations culturelles. « *En effet, toute cette littérature maghrébine dite d'expression française est un récit de traduction (...) il s'agit d'un récit qui parle en langue (...)* » [ROBIN, Régine, 2003 : 186]. Des fois, on se trouve face à des passages (traduits mot à mot) dont la traduction n'a pas effacé l'odeur arabe, ainsi nous remarquons dans ces mots rebelles de Khadidja : « *Au nom de ces rides ! Si Mokrane ne se remariera plus... ou je ne m'appelle plus Khadidja.* » (Chry : 117)

Une façon sacrée de jurer chez les femmes algériennes, qui se dit en mettant les poignées fermées sur les hanches en hochant la tête, montrant ainsi le défi, l'entêtement d'une personne qui tient extrêmement à sa parole. Et d'ailleurs, ce sont

ces mots de Khadidja qui ont changé la destinée des femmes de Mokrane. Lemsine à la manière de Djebbar voulait-elle dire que notre force, nous l'acquérons de nos origines et de notre identité profonde ?

Dans *Ciel de Porphyre*, les personnages semblent plus à l'aise dans leur parler, ainsi nous trouvons Juliette, mère d'Alain, une juive vivant en Algérie qui « *parle bien sûr aussi bien l'arabe que ma mère.* » (CP : 90), comme l'affirmait Ali. L'écrivaine rend compte de ce mélange langagier dans les propos de cette juive « *Ya Rabbi ! Mais cet enfant me fait honte ! Ya Okhti ! Pardonne-lui.* » (CP : 94), cette transposition du français et de l'arabe montre à quel point le contact entre des individus hétérogènes peut influencer leur possession de la langue.

De même Monsieur Marcel, père d'Alain et voisin d'Ali ne peut se passer de l'arabe, à chaque colère il énonce successivement, en s'adressant aux petits enfants jouant dans la rue avec son fils : « *Klebs ! Canailles ! Chmaites... Toutes les insultes en arabe, en français y sont passées.* » (CP : 95).

L'œuvre Lemsinienne apparaît donc comme une œuvre hautement paratopique dont la localisation paradoxale, définie par Dominique Maingueneau, se pose surtout sur le niveau linguistique du fait que les personnages sont face à deux codes qui s'intègrent dans l'expression de chacun d'eux. Si la paratopie littéraire conduit à s'interroger sur le statut même de l'œuvre et sur le rapport de son auteur à la littérature, et si la paratopie linguistique met en évidence le caractère hybride de la langue d'écriture d'un écrivain, la paratopie identitaire semble un aspect indissociable dans notre analyse. Ceci invoque une réflexion sur le statut qu'accorde l'auteure à l'Altérité.

Pour les auteurs tels Lemsine ou Djebbar, le problème identitaire et linguistique se trouve au centre de leur projet d'écriture. Pour Abdelkebir Khatibi, le problème de la condition de l'auteur bilingue au Maghreb reste posé ainsi que de sa relation avec la langue Française. Son concept de *Bi-langue* provoque des conséquences que tout auteur maghrébin écrivant en Français subit sur le plan de son écriture. Bakhtine disait aussi à ce propos : « *Le roman pris comme un tout, est un phénomène plurilinguistique, plurilingual, plurivocal* » [BAKHTINE, Mikhaïl, 1978, op, Cit. 87-89]

Nous l'avons observé, la démarche de Aicha Lemsine s'érige en une paratopie traversée par la présence de l'Autre. Elle voudrait peut-être qu'il y ait *coprésence des codes orientaux et occidentaux !* Dans cette vision, ces concepts que sont *le Soi* et *l'Autre* ne véhiculent plus les oppositions binaires telles : centre/périphéries, nous/eux, mais

les concepts et les idées du moment *postcolonial* comme : la multiplicité et l'hybridité et le métissage, la coexistence intégrative, etc. Les limites deviennent, alors, *floues* et les frontières *poreuses*.

En effet,

*cette philosophie de l'hybridité relève, sans doute, d'une éthique car elle invite à réfléchir sur la détermination historique des rapports humains, sur la possibilité de transcender les différents traumas historiques (esclavage, colonisation) pour négocier une nouvelle distribution des pouvoirs, construire un monde recomposé. L'éthique peut se réaliser alors dans une poé(h) ique comme celle du « tout monde » de Glissant qui obéit à « l'utopie d'un vivre ensemble débarrassé de la domination ». [CONSTANT-MARTIN, Denis, cité in SMOUTS, Marie- Claude, 2007 : 138]*

Dans le concept d'hybridation, *il ne s'agit pas d'adaptation, de soumission ou de confrontation, il est question de codification mutuelle qui est pleine de tensions. Dans ce contexte, l'écrivain arabe, en particulier maghrébin est à la fois sujet et objet, il est point de départ et résultat de cette hybridité.* [TORO, Alfonso de, 2003 : 15-52. Cité in GRONEMANN, Claudia, 2003.]. Pour Abdelkebir Khatibi et pour tous les auteurs maghrébins, la langue et la culture du Maghreb se représentent depuis toujours comme un système de la multiplicité.

Le thème du métissage est présent dans tous les romans maghrébins et africains, c'est ce que Toumson appelle la « *mythologie du métissage* ». [TOUMSON, Roger, 1998] Ainsi, métissage, hybridité et liminarités de toutes sortes sont invoqués dans le roman lemsinien pour rendre compte des identités coloniale et postcoloniales.

### **2.1.2. Coexistence intégrative et/ou relations inégalitaires : du mélange social au métissage culturel et religieux**

*« Il n'y a rien d'aussi "autre" que ma mort, index de toute altérité. Mais rien non plus ne précise mieux la place d'où je puis dire mon désir de l'autre » [DE CERTEAU, Michel, 1925-1986]*

La création des identités nationales n'est pas un fait de nature mais des constructions basées sur des éléments de bases connus, représentant les ancêtres fondateurs, l'histoire, la langue, des paysages, le folklore, les traditions et les mœurs. Donc, l'identité est issue d'un travail collectif et volontariste. L'œuvre de Lemsine présente, ainsi, une étude du traitement textuel du culturel/ métissage comme éléments du postcolonial. Le texte pose en immanence la coexistence des contraires entre le Soi et l'Autre.

L'Autre a été toujours un sujet d'angoisse, vu le sentiment d'incompréhension qu'on éprouve envers lui. Il en demeure tant qu'il n'y a pas une initiative permettant de le reconnaître comme tel, différent mais aussi semblable quelque part. Cependant, cet Autre a souvent été rejeté : historiquement parlant, il était envahisseur et colonisateur porteur du mal. L'arrivée de l'Autre était malédiction et symbole de peur, le repli sur Soi s'accroissait et l'écart risquait de se creuser. Avec les voyages et les découvertes, ainsi que le progrès scientifique, il s'est avéré que cet Autre est partout, il fallait donc s'approcher de lui car, comme l'estime Montaigne : « *La ressemblance ne fait pas tant un comme la différence fait autre. Nature s'est obligée à ne rien faire d'autre, qui ne fut dissemblable.* » [MONTAIGNE, Michel, 1595 par VILLEY & SAULNIER, V.-L., 1965 : 13]

Il est évident que *L'étrangeté* pourrait être la première description d'une rencontre avec l'Autre car dès lors qu'un sujet opère une dichotomie entre son groupe d'appartenance et le groupe auquel il n'appartient pas, il produit lui-même de l'étrangeté en opposant ce qui est interne à ce qui est externe ; ce qui procède du Nous et ce qui mérite d'être expulsé vers l'extérieur : vers Eux. L'identité de chacun de nous se définit par rapport à une Altérité, les deux concepts sont inséparables, selon Louis-Marie Morfaux, l'Altérité est le « *caractère de ce qui est autre, opposé à : Identité.* » [MORFAUX, Louis-Marie, 1980] L'identité ne va pas sans l'Altérité, le Même sans l'Autre. Et dans *le Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, l'Altérité est présentée comme étant :

*L'antonyme du même. On réserve la majuscule de l'Autre pour désigner une position, une place dans une structure. Ainsi en use la psychanalyse lacanienne (« l'inconscient est le discours de l'Autre ») mais l'altérité s'emploie davantage, en philosophie et en anthropologie, pour désigner un sentiment, une entreprise, un régime : il y a des autres, ils sont différents, suis-je leur semblable ?*

L'Autre inconnu, l'Autre qui effraye, car nous le méconnaissons, car il est éloigné, reste appréhendé suivant des représentations fondées sur l'opposition du Moi et de *l'Autre*, cette opposition nourrie de préjugés, des conceptions de caractère purement idéologique, amplifiée à travers l'Histoire par le colonialisme, la supériorité et l'infériorité d'un individu, voire d'un peuple sur un autre.

Nous appuyons notre analyse par ce que Jean-Marc Moura appelle l'imagologie littéraire, « *entendue comme l'étude des représentations de l'étranger dans la littérature* » [MOURA, Jean-Marc, 1998]. L'image est entendue comme un « *ensemble d'idées sur l'étranger prises dans un processus de littérisation mais aussi de socialisation* » [MOURA, Jean-Marc, ibid. 1998] Les images de l'étranger comptent parmi les



représentations les plus anciennes de l'humanité, aussi vieilles probablement que la construction de sociétés humaines.

La méthode d'analyse de l'image se fonde sur la relation entre image et imaginaire social, qui est l'ensemble des représentations propres à une société. Dans l'univers magrébin, l'image de l'européen est associée à celle du colonisateur, péjorativement représentée. Il convient de s'interroger sur la possibilité de modifier cette vision, Moura nous répond ainsi : « *Aussi une image de l'étranger pourra-t-elle être considérée comme utopique lorsqu'elle se déploiera vers l'altérité, représentant celle-ci comme une société alternative, riche des potentialités refoulées par le groupe* » [MOURA, Jean-Marc, *ibid.* 1998] Aller vers l'Altérité, pourrait être une occasion pour se redécouvrir, se revoir à travers le miroir de l'Autre.

L'image est simultanément, souligne Moura, un univers de la coexistence au sens où coexister, c'est occuper un même espace que l'Autre sans être rassemblé par un caractère commun. L'univers de la coexistence engendre, donc, l'intermédiaire entre le Soi et l'Autre. Et le Soi, nous affirme Isabelle Taboada- Leonette, s'élabore généralement dans le rapport à l'Autre, même si ces symbolismes de Soi et de l'Autre expriment *l'autisme* des grandes civilisations, disait Jean Paul Charney.

L'identité culturelle ou nationale, est au centre des préoccupations de la littérature postcoloniale qui renferme, justement, des textes provenant de cultures métissées marquées par la colonisation. La littérature postcoloniale s'intéresse aux problèmes de représentations culturelles de « soi » et de « l'Autre », elle insiste sur la notion d'identité à la fois aliénée et recherchée.

De ce fait, l'identité culturelle reste une construction du passé sans lequel la redéfinition de l'identité moderne serait impossible. Ainsi l'utilisation du français « algérianisé » dans les écrits d'Aïcha Lemsine n'est pas une négation de la langue française, mais une réappropriation pour la construction identitaire. C'est ce mélange de langues qui est un élément paratopique, certes problématique, mais aussi enrichissant. Donc, nous allons essayer de voir si l'œuvre Lemsinienne constitue une ébauche d'une nouvelle conception de l'Autre.

À une époque où le français est le maître qui ignore et méprise toute la civilisation de l'algérien indigène, le décrivant comme homme sauvage et primitif, le dialogue s'avère très difficile. Dans le texte Lemsinien, la parole de l'Autre est véhiculée, le plus souvent, par les clichés scolaires, l'enfance est donc une référence scripturale essentielle, c'est un *lieu d'énonciation*, comme le disait Assia Djébar : « *J'ai*

*rendez-vous avec l'espace. Celui de mon enfance et quoi d'autre... peut-être de cette fiction à créer.* » [DJEBAR, Assia, 1999]

L'œuvre Lemsinienne est traversée par maintes « figures d'altérités » qui changent de couleur selon l'incarnation historique et le statut qu'on lui accorde par rapport à une population indigène. La peur, l'incompréhension et le rejet de l'Autre se traduisent clairement dans le premier roman de Lemsine : *la Chrysalide*. Comme la scénographie maghrébine est souvent soucieuse de porter la parole de la collectivité, la société devient un, les voix se confondent en harmonie, les soucis sont partagés, les craintes et les espérances aussi.

Les indigènes vivaient en sphère fermée, si un étranger pénétrait leur sphère il sera rejeté, les autres qui constituaient « *le pouvoir colonial formé par les européens avec leurs coutumes, leur religion et leurs privilèges. Ils étaient des étrangers, ceux qu'il ne fallait pas imiter ; c'était un autre monde puissant et plein mépris envers les indigènes sans "culture"* » (Chry : 75), ont été toujours vus comme menaçant et horriblement orgueilleux.

Dans *La Chrysalide*, Khadîdja se lie en amitié avec une jeune infirmière qui s'appelle Marielle même si elles ne se comprennent qu'à travers la traduction qu'exécute Fatima, elles s'entendent bien, c'est leur condition de femme qui les unies, mais cette union est mal vue (et même considérée comme un scandale) par la société : « *car le souvenir de Khadîdja se faisant accoucher par l'européenne était encore vivace dans toutes les mémoires. Et l'on chuchotait que c'était l'origine de la malédiction* » (Chry : 67). Ceci est un témoignage d'une réalité existante dans la société algérienne à l'époque coloniale, le refus de l'Autre était logique vu qu'il est le colonisateur qui vole, tue et massacre.

Donc, *La Chrysalide* se présente comme un espace où se nouent des relations sociales inégalitaires et des rapports irréguliers entre des êtres démesurés, jugés comme inférieurs, condamnés au mépris et la dévalorisation continuelle et d'autres *sur-êtres* élus comme « Cids » maîtres et honorés par la force. L'*indigène* n'est donc que le terrain où l'étranger peut exercer son autorité et sa domination, en retour l'étranger n'incarnait que l'inhumain et l'affreux. Mais il est à noter que Lemsine à travers l'insertion de quelques personnages assumant un rôle didactique, tient à changer cette vision stéréotypique qu'on se fait de l'Autre.

Khadidja, Faiza, Mouloud, Marielle et Roger, ce sont des personnages - vecteurs de tolérance, figures de paix, l'image de l'Autre se métamorphose par le regard de ces êtres humanistes : ainsi nous suivons le chemin des attitudes des

indigènes envers l'Autre qui changent progressivement : « *Mokrane observait curieusement cet homme qu'il prenait pour une sorte de sorcier. Le docteur se tenait là devant lui manifestement respectueux à son égard, différent des « autres ».* » . Entre autres, nous trouvons le docteur Roger, « *qui respirait une grande bonté* » (Chry : 107) et « *qui savait prêter une oreille complaisante à tous les malheureux* », cet étranger n'est plus étrange, les villageois l'appréciaient et l'appelaient « Rouget ». Suite à son affrontement aux indigènes, le docteur « *commençait à s'interroger sur un monde nouveau pour lui. Il se promettait intérieurement de lire la traduction de ce livre sacré des gens de ce pays.* » (Chry : 125).

Dans *Ciel de Porphyre*, Ali aperçoit une nouvelle réalité jadis méconnaissable : « *Une vérité nouvelle se faisait jour dans son esprit. Il y avait donc des Européens, autres que monsieur Kimper, qui ne les considéraient pas comme des assassins sans foi ni loi ?* » (CP : 206) Il y a donc des étrangers compréhensifs, non racistes et qui comprennent le sens de la lutte algérienne contre le colonisateur. Après la découverte de cette réalité, Ali se lie en amour sincère avec Amalia dont la mère est française, mais une complication naît face à un passé lourd de conflits, des traces et des blessures dans les histoires et les langues qui se réveillent dans l'amour. Ali devient une subjectivité qui ne se fonde plus sur la permanence de son Moi, mais sur la mouvance du Soi.

Il acquiert une *identité migratoire* toujours en acte et en mouvement prenant position contre le dualisme du Soi et de l'Autre : « *C'est un corps considéré comme espace de représentation dans le devenir identitaire : une identité nomade, prototype de la figure postmoderne.* » [BRAIDOTTI, Rosi, 1994 : 1-39]

Rappelant que les valeurs humaines sont universelles et seul l'amour et la tolérance peuvent unir et joindre les opposants. Mais une question s'impose : qui devrait faire le premier pas quand on est dans un monde enchaîné par les conflits historiques et politiques ? L'itinéraire qui mène vers la paix entre les peuples, trouvera-t-il des veines souples pour couler comme une eau traversant, pierre, sable, et sol ?

Faut-il revenir sur la première page où Lemsine s'est précipitée à lancer un avertissement : « *Je n'ai tenté que de jeter des ponts... afin que d'autres les traversent et en construisent à leur tour de nouveaux dans la tolérance, le respect et l'amitié* », ce n'est pas faux de considérer ces mots comme une expression interculturelle précoce en 1978 elle y pensait déjà, est-ce que c'est une vision futuriste ou une prémonition ou plus objectivement une maturité intellectuelle ? Est-ce qu'un ciel nouveau commence à briller en illuminant ces rapports tendus entre le Soi et l'Autre est né à travers *L'Orientalisme* d'Edward Saïd et la naissance de la théorie postcoloniale ? Car

*L'Orientalisme* soulignait « les réalités de ce qui sera appelé plus tard le multiculturalisme ».

Le brassage des cultures est une réalité, en effet, et non un vœu, selon Edward Saïd, les cultures sont « hybrides et hétérogènes », « si reliées entre elles et interdépendantes qu'elles défient toute description unitaire ». Saïd indique le chemin d'une autre manière de voir, qu'il nous faut apprendre. Il faut se demander si les différences culturelles, religieuses et raciales comptent plus que les catégories socio-économiques ou politico-historiques.

Chaque époque et chaque société recréent ses propres autres, disait E. Saïd. Il pensait : « *L'identité est le fruit d'une volonté* » certes, « *qu'est ce qui nous empêche dans cette identité volontaire de rassembler plusieurs identités ? Moi, je le fais. Être Arabe, libanais, palestinien, juif, c'est possible. Quand j'étais jeune, c'était mon monde (...) je suis de toutes mes forces opposé à cette idée de séparation (...) pourquoi ne pas ouvrir nos esprits aux autres ? Voilà un vrai projet* ». » [SAID, Edward, 1994, première édition, 1978] Partir de l'idée que la construction de soi et de l'Autre peut jouer un rôle déterminant dans l'histoire : entre réel/fiction, passé/présent entre soi et l'Autre, allant vers une création d'un métissage culturel, religieux et identitaire, créant ainsi la suppression des communautarismes.

Cette conception d'Edward Saïd va inspirer beaucoup d'auteurs vers la fin des années 70, qui vont se donner comme mission à travers leurs œuvres d'assigner à l'intellectuel un rôle à partir de ses réflexions sur la nouvelle façon d'appréhender « *l'Autre* » (entre autres, notre auteur Aicha Lemsine qui vivait à l'époque à Londres où son mari faisait office d'ambassadeur). Edward Saïd affirmait à ce propos : « *l'identité humaine est non seulement ni naturelle ni stable, mais résulte d'une construction intellectuelle quand elle n'est pas inventée de toute pièce* ». [SAID, Edward, 1994, première édition, ibid. 1978]

Cette explication du soi et de l'Autre est le résultat d'un mouvement historique, social, intellectuel et politique ample. Edward Saïd dévoile sur un véritable enjeu de civilisations. Il s'agit, dit-il, de « *désapprouver l'esprit spontané de domination* », il faut dépasser la dialectique Maître- esclave en évoquant l'héritage colonial à travers « *une réappropriation de l'expérience historique du colonialisme...* ». La question est comment peut-on représenter *l'Autre* de façon acceptable, étudier d'autres cultures et populations *dans une perspective qui soit libératrice, ni répressive ni manipulatrice ?*

Pour Lemsine, à cette époque, c'était le temps des changements, il n'est plus question de regretter et de pleurer sans cesse sur les ruines et les décombres qu'a

laissées le colonisateur ; aller vers l'avant, ouvrir pleinement les yeux sur ce qui nous entoure s'avère plus créatif, souhaiter une rencontre quelque part à mi-chemin est la devise de Lemsine à travers son deuxième roman : *Ciel de Porphyre*.

Nous y lisons, dans le premier chapitre, un passage décrivant une rencontre entre deux petits enfants, l'un algérien arabe musulman et l'autre français juif liés par une amitié dure et solide comme le fer. Ali et Alain, nés le même jour et portant des prénoms dont les initiales sont identiques : « *Aujourd'hui 23 Août, j'ai treize ans, Alain est né le même jour de la même année que moi* » (CP : 18), on aurait dû croire qu'ils sont des jumeaux enfantés par l'humanité, une mère qui ne croit ni aux races, ni aux langues, ni aux croyances opposées.

La lettre *A* est la lettre qui marque le début de l'alphabet arabe et français à la fois, si on additionne ces chiffres (jour, mois et année) nous obtenons le chiffre neuf (9) en *Guématrie*, symbole de la naissance (en le bousculant il devient un fœtus) et renaissance (un sens métaphorique pour marquer une nouvelle espérance). Mais en 1953, une année avant le déclenchement de la guerre de libération algérienne, l'écrivaine nous parle de la tolérance par le biais de l'innocence ! Est-ce au milieu des misères que naissent les plus belles choses ?

Nous essayerons de poursuivre cette philosophie à travers le vécu des personnages de ce roman : c'était le treizième anniversaire des deux petits amis, un cri de joie ! C'est Ali, le pauvre indigène pris par une euphorie suite à une offre précieuse de son ami Alain : « *Un cadeau ! Le premier de ma vie !... Un beau cahier gainé de cuir noir. C'est Alain qui a eu l'idée de cette belle surprise* » (CP : 18) : l'Autre est source de bonheur. À son tour, Ali pensa à offrir un cadeau à son ami mais hélas il ne trouva rien sauf « *le poignard en cuivre que (son) père avait rapporté d'Oran, lors d'un de ses voyages chez son frère.* » (CP : 20). Cet échange n'est absolument pas gratuit, le poignard arabe n'est-il pas l'un des plus grands symboles de l'identité arabo-musulmane. Ali va écrire sa vie, se retrouver dans le journal offert par son ami Alain : il va se voir dans le miroir de l'Autre. Cette scène relevant d'un métissage culturel est inséparable d'une esthétique des miroirs, bien différente de celle où *l'homme était miroir du monde*.

*L'Autre devient symboliquement le texte connu d'un Moi qui croit se connaître sous toutes ses faces différentes*. On assiste à un dédoublement de l'individu par hybridation et non par différence culturelle. L'Autre devient le revers du Moi entraînant une oscillation identitaire qui passe par un brouillage des identités pour arriver à l'unicité du Moi, à un Moi Métissé.

Dans *La Chrysalide*, Khadidja, par son « Khodj » ou prématurité, a fait le même geste noble pour son amie française Marielle : « *Tiens ! dit-elle en tendant un des bracelets qu'elle portait... mon mari m'avait fait ce cadeau pour la naissance de Mouloud... J'en garde un pour moi et l'autre... Il te portera chance !* » (Chry : 50). L'Autre mérite dévouement, fidélité et sacrifice. L'influence de Marielle l'européenne sur Khadidja l'indigène est bel et bien plausible et se fait objet de critique et de rumeurs dans une société jusque-là incapable de se fier à un étranger.

Khadîdja appliquait les conseils de son amie infirmière, les voisines se moquaient d'elle en disant de Mouloud : « *Sa mère ne faisait-elle pas bouillir le linge de l'enfant ? ...Elle lui couvre la tête contre le soleil, et ne le laissait jamais pieds nus comme les autres enfants.* » (Chry : 51). Mais Khadîdja avait une entière confiance en son amie « l'étrangère », elles partageaient une affection profonde.

Ces personnages sont des médiateurs interculturels, ils prêchent la compréhension mutuelle et le respect réciproque, la tolérance et l'ouverture sur l'Autre est leur adage ; ainsi nous lisons encore dans *Ciel de Porphyre*, Tahar qui livre un enseignement à Ali : « *Il faut effacer toute haine de ton cœur, petit ! C'est parfois difficile, j'avoue, mais c'est ainsi que l'on devient un vrai militant.* » (CP : 40), Ali apprend donc à aimer celui qui l'aime et à respecter celui qui le mérite. De son côté, Juliette, traumatisée par les humiliations qu'elle subissait par les européens, ajoute à son tour en conseillant son fils Alain : « *Toi, mon fils, il faut que tu saches tout cela, pour ne jamais quitter le chemin de la justice ! Nous sommes tous des frères, car nous avons souffert de même mépris, de la même suspicion mystique envers notre race.* » (CP : 180).

Il est à signaler que l'étude des modes d'interactions entre minoritaires et dominants ne se réduit pas à l'influence du savant sur le populaire ; même dans la violence le dominé peut influencer le dominant. Les dominés ont une autonomie dans l'appropriation de valeurs dominantes : de ce fait, les algériens ont choisi de s'appropriier la langue française et certains modes de vie de la communauté européenne. Mais en retour il y a eu une adhésion et respect de la part de quelques européens pour la cause et les traditions algériennes. Nous citons le breton Monsieur Kimper qui « *avait la sensation d'être né dans ce pays qu'i aimait tant* » (CP : 45) ; ce breton a choisi de lutter pour un idéal qu'il avait fait sien : la justice et le droit des hommes d'être libres sur leur terre.

De même, sa femme était quelqu'un de très bien qui traitait sa bonne avec un grand respect, sans mépris ni jugement, selon les propos de la vieille Kheira ; les relations entre les opposants acquièrent une forme d'égalité et des liens de compréhension se tissaient progressivement.

Si à cette époque (1958), en Algérie, « *il y avait là des musulmans et des Européens vivant encore dans un climat de semi- confiance.* » (Chry : 49), la famille d'Alain est un bon exemple de la cohabitation des différentes cultures au sein du même univers, les musulmans, les européens et les juifs se sont intégrés dans la société algérienne en se faisant des amis et des frères, ainsi expliqua Ali dans son journal : « *Alain, faisant naturellement partie de notre univers, est un frère de plus. Et ses parents, comme lui, sont appréciés par toute notre communauté.* » (CP : 89). Juliette, représentative de la société juive en Algérie, « *chez elle, vit toujours en gandoura* », « *elle mélange l'arabe et le français, comme tout le monde d'ailleurs* ».

Elle a appris à tisser la laine, à aller au hammam, et à danser à l'algérienne aussi. Ali nous fait part d'un beau tableau : « *Quand ma mère Chérifa et Juliette, dansent face à face, leurs pieds scandant le même rythme, leurs mains enlacées et leurs tailles jumelles dialoguant un amour commun de la musique orientale.* » (CP : 91) Il est à signaler que Juliette incarne une forte paratopie identitaire, spatiale, et même linguistique, dans la mesure où elle appartient à un État qui n'existe réellement pas (l'État d'Israël), elle appartient à une culture et non à une société, elle vient d'un autre pays et parle une autre langue que celle de son pays d'accueil. C'est cette situation marginale et paradoxale qui lui confère le rôle d'une figure interculturelle aspirant à la conciliation et la paix.

Marcel, son époux, un français catholique, a commis par amour le plus offensant des blasphèmes (selon sa famille) en se mariant à une juive ce qui est aussi grave que s'unir à une Arabe ou une Noire, a choisi de s'installer en Algérie là où les préjugés demeurent moins flagrants pour sa femme Juliette. Cette dernière, détestée par sa belle-famille, a été accueillie chaleureusement par Chérifa qui réclama à son propos en répondant à une question naïve de son enfant : « *Les « autres », comme tu dis, sont fiers parce qu'ils sont européens. Juliette est juive. Elle est née parmi nous, elle est comme ma sœur* ». (CP : 96) Ainsi leur amitié constituera une suite à celle de Khadidja et de Marielle et se transmettra à Ali et Alain.

Alain, à son tour, éprouve un sentiment sincère d'appartenance à l'Algérie bien qu'il soit un métis, il affirmait : « *La France est mon pays ! Si on me demandait de choisir entre la France et Israël, c'est le premier que je choisirai comme bien légitime car c'est le pays de mon père. Et l'Algérie resterait le grand amour de ma vie.* » (CP : 183). D'ailleurs, l'écrivaine à travers la voix de ses personnages, soutient le phénomène du mariage mixte qui a proliféré pendant et après la colonisation française de l'Algérie ; pour elle c'est une forme d'ouverture sur l'Autre : « *Mais il faut l'avouer, ces unions « mixtes* »

*font partie de la personnalité originale de l'Algérie en créant une société plus riche, entreprenante, moderne et ouverte sur le monde d'aujourd'hui.* » (CP : 215)

À ce propos, Mourad Yellès précise que la mixité dans le métissage peut-être vécue sur le mode *d'une altérité idéale* prête à surmonter la difficulté, à en appeler à l'effort, à assumer la complexité, à mettre ensemble des choses et des êtres qui habituellement sont séparés. C'est une posture à caractère humaniste, voire universaliste. « *L'occident, est celui de « l'avoir » et l'orient est celui de « l'être »* » disait Mourad Yellès

À travers les mots de cette juive humaniste, Lemsine prône le dialogue entre les cultures et les races : « *Ali et Alain, restez ainsi toujours unis car vous êtes les représentants de la véritable fraternité qui devrait exister entre tous les hommes quelles que soit la couleur de leur peau et la religion ou sans religion même.* » (CP : 180-181). Parlant de la religion qui est une composante essentielle de l'identité culturelle de chacun de nous, surtout s'il est question d'entrer en contact avec un Autre qui a une langue, culture et religion autres que la sienne, il faut mettre l'accent sur cette dernière. Car il est très difficile pour un adhérent à une telle religion d'admettre qu'il y a une autre croyance ou peut être une autre divinité. Les éléments qui façonnent l'identité sont multiples : un individu peut avoir plusieurs langues, il peut appartenir à divers groupes culturels, il peut même avoir plusieurs nationalités, mais il ne peut croire qu'à une seule religion.

Dans le cas de l'œuvre Lemsinienne, il s'agit de deux religions qui se trouvent face à face dans chaque situation de communication entre deux univers socioculturellement différents : *L'Islam et le Christianisme*. L'une représente l'Orient et l'autre l'Occident. Une question s'impose : Comment le dialogue « Islam- occident » pourrait-il se réaliser ? Il faut d'abord, comme le préconise le professeur Mohammed Arkoun, « *détruire les vieilles images négatives et désastreuses que se font mutuellement.* » [ZINE, Mohammed Chaouki, 2002 : 79] La première étape est donc de « *désidéologiser ces concepts de « islam » et de « occident » qui planent encore dans des conceptions métaphysiques et universalistes.* ». [ZINE, Mohammed Chaouki, 2002, ibid. 76]

« *L'occident n'est pas ce démon (matérialiste, immoraliste, athée) et l'islam n'est pas cette idéologie fondamentaliste et intégriste qui suscite les craintes et les hantises. Il faut renoncer aux préjugés négatifs et aux exclusions réciproques* » [ZINE, Mohammed Chaouki, 2002, ibid.] Car, enfin, et selon Cicéron, « *religion veut dire lien* », la foi ne peut donc être qu'un facteur unissant les divergents, rapprochant les opposants.



On ne peut absolument pas se passer des passages coraniques qui ornent le texte Lemsinien, des versets ont été insérés dans les premières pages de *la Chrysalide* pour rendre compte des diffamations qu'a subies l'Islam, cette religion a été souvent utilisée pour servir des fins politiques et sociales, alors que la parole de Dieu n'est que celle de la justice et l'honnêteté.

Nous lisons dans *Ciel de Porphyre* une confession que fait Alain le juif algéro-français à son amie Ali : « *je vais t'avouer que souvent, lorsque j'entendais le muezzin appeler à la prière, j'éprouvais l'envie terrible d'être musulman, et la rage me prenait de ne pas être né comme toi.* » (CP : 182) Les représentations religieuses, les pratiques et les croyances sont citées à chaque fois (la fête de l'Aïd-el-kébir, la prière collective du vendredi...), comme si l'écrivain veut affirmer le cadre auquel appartiennent ses personnages : « *j'ai toujours remarqué que pour une église créée dans un village, il y a une mosquée non loin...sans compter les multiples « Kouba » des marabouts fleurissant dans la nature. En vérité, les faibles sont plus intelligents que les forts !* » (CP : 84)

Certes, la société est musulmane, mais Lemsine dévoile certaines pratiques que les indigènes ont adoptées suite à leur contact avec les européens. Le comportement adopté par Khadîdja pour élever son fils, déplait à Mokrane :

*Il n'avait qu'un fils ! Et quels fils : élevé dans du cocon. Sa mère ne faisait-elle pas bouillir le linge de l'enfant ? Elle lui couvrait la tête contre le soleil et ne le laissait jamais aller pieds nus comme les autres enfants. Ceux-ci grandissaient : robustes et déjà aguerris aux sentiers rocailleux des collines... » (Chry : 48)*

Ceci renvoie au risque du glissement dans le moule de l'Autre, car certains sont tombés inconsciemment dans la pure imitation occidentale :

*Fêter Noël ! C'est un événement international pour tous les enfants de la terre !...oubliant dans la foulée les fêtes de leur propre religion. Les autres faisaient observer calmement que Noël était en fait une commémoration sainte exaltant la naissance de Sidna Aïssa ; par conséquent un non-sens dans une famille musulmane ! (Chry : 213)*

Pour eux, il « *fallait vivre avec le rythme du monde* ». Même si le prix était de s'effacer complètement en s'assimilant à l'Autre.

Au lieu d'installer des relations interculturelles fondées sur le respect mutuel, la compréhension et l'ouverture sur l'Autre, certains se trompent par l'éblouissement de la culture occidentale et éprouvent par la suite mépris et méconnaissance à tout ce qui est indigène. Faiza dans *la Chrysalide* explique davantage : « *Les esprits lucides évoluaient sans faire de tapage dans la conciliation de leur foi avec le monde moderne, en inculquant à leurs enfants la fierté de la langue et des coutumes originelles.* » (Chry : 220-221).

Les personnages d'Aïcha Lemsine ont endossé les différents statuts dans leur traversée d'un univers traditionnel régi par les coutumes vers un autre moderne ouvert à l'universalisme, espace de tous les possibles. Le passage de l'un à l'autre s'est fait brutalement ; le changement exige un écart par rapport à la norme reconnue. Pour témoigner d'une telle réalité complexe, Lemsine a adopté plusieurs formes et techniques littéraires ; la paratopie était le moteur de son acte créateur.

En se refusant à toute appartenance, Lemsine a pu jeter un regard extérieur et objectif sur la société algérienne et sur la condition de la femme arabe et son avenir. Pour ce faire, il fallait repenser le passé. Cela est l'une des grandes tâches de l'écriture postcoloniale. Et le passé et le futur ne peuvent être (re)définis sans admettre la présence de l'Altérité, composante essentielle pour la (re)connaissance de Soi-même. Il s'agira, donc, de chercher « *le fond commun de l'humanité* », de négocier dans les espaces riches et vifs de chaque culture afin de créer un espace commun où toutes les représentations peuvent entrer dans des combinaisons fructueuses.

Dans Les œuvres de Lemsine, toutes ces catégories (langues, cultures...) sont liées de manière inséparable dans la différence, on se réfère au changement d'une langue à une autre, d'une culture à une autre : *cela équivaut au procès Rhizomatique et hybride de la différence*, selon Régine Robin [GEIBL, Doris, 2007 : 83] ainsi qu'à la pluralité culturelle et linguistique. Une pluralité d'identités inscrite dans le changement.

En plus des personnages, l'espace chez Lemsine établit « *des passerelles de communication* » entre le Moi et l'Autre. Et de cette rencontre avec l'Autre, différent du Soi est né le métissage. Le Village, « *ce petit village blanc dans un espace vert* » (Chry. : 9) « *...notre village...nous n'avons pas la mer, mais des plaines et des forêts épaisses alentours. Notre petit village semble construit par hasard pour des voyageurs fatigués* » (CP:79) est considéré comme un espace d'accueil et de rencontre entre Ali et Alain, Ma Chérifa et Juliette, Khadîdja et Marielle, Khadîdja, Akila et Roger. Cette rencontre, comme le souligne Virgil Elizondo, construit et enrichit l'identité sans cesse mouvante de tout groupe social et culturel. [Elizondo, Virgil, cité in CIPPUT, Marie André, 2001]

En effet, « *la diversité des cultures renvoie à la perception que les individus ont d'eux même et des autres et l'acception, la reconnaissance de cette perception permet à chacun de l'identifier. On a donc un enchainement : diversité des cultures, perception des différences liées à cette diversité d'identité* » [AUDINET, Jacques, 1999 : 31]. La rencontre avec l'autre crée des passerelles incontournables à la construction identitaire et c'est de cette confrontation à l'Autre que se construit un sens de qui nous sommes.

Lemsine, à travers la vision du docteur Roger, construit l'affirmation de soi à propos des bienfaits de la polygamie respectée et pratiquée selon les normes autorisées par le Coran :

*...il resta pensif après le départ des femmes sur l'entente parfaite de ces deux épouses mariées à un même homme. Il n'y avait aucune rivalité entre elles. La plus âgée soucieuse seulement de la santé de l'autre, la plus jeune confiante en la protection de l'ainée...nous sommes conditionnés depuis la naissance par tellement de dogmes...ce que l'on fait nous en cachette pensait-il, les hommes ici le font honnêtement au grand jour...ils sont plus libres que nous...et les femmes plus nobles dans leur acceptation naturelle de ces lois... (Chry : 117).*

Cette construction identitaire se fait selon la notion de l'« *intervalorisation* » mise en pratique par Édouard Glissant lorsqu'il définit l'identité comme *un Rhizome*, non plus comme une racine unique, mais comme racine à la rencontre d'autres racines [GLISSANT, Édouard, 1997]. Selon Fridun Rinner [2006 : 24-25] « *la poétique de la relation pense la rencontre du moi et de l'Autre en terme de fusion qui modifie l'identité des sujets en contact. Une telle situation s'inscrit dans une pensée métisse transnationale. Ce métissage s'inscrit lui-même dans une opération trans-identitaire* ».

Nos personnages sont dans une situation qui leur permet de *s'inter-valoriser* dans leur relation donnant naissance à une construction identitaire par interaction entre le Soi et l'autre. Le fait que les cultures entrent en contact les unes avec les autres permet aux personnages de participer de manière active au mouvement de l'interculturel, devenant par-là les porteurs narratifs d'une conscience nouvelle rejetant les déchirements intérieurs créés par leur ambivalence. Ali, personnage principal et narrateur du récit de *Ciel de Porphyre* subit l'entre deux mondes occidental et maghrébin et devient *l'incarnation mise en perspective de cette ambivalence*.

Son identité, « Ali », n'est pas statique, elle est une perpétuelle conquête entre son Soi et l'Autre en mouvement de séparations (de ses parents morts, de Alain et Juliette partis ailleurs) et de rencontres (avec Tahar, Si Salah, Mounir, M. Kimper et Amalia). C'est ce mouvement dynamique qui introduit l'idée de pluralité et de multiplicité dans l'identité sous toutes ses formes (littéraires, individuelles, collectives et culturelles). Cette conception s'inscrit dans l'idée que Paul Ricœur se fait de l'identité et de ce qu'il appelle « *les connexions d'une vie* » dans *Soi-même comme un autre* [RICŒUR, Paul, 1990, op. Cit. 140]

Le principe de la scénographie postcoloniale est, en effet, la réponse, par l'exhibition d'une subversion formelle, à une blessure coloniale qui ne sera jamais guérie. Mais, à travers l'adhésion aux normes universelles de l'écriture, entre autres, les formes du métissage qui cultivent et signalent le sentiment d'Altérité qui de toutes

parts assaille l'individu contemporain, l'écrivain postcolonial se trouve automatiquement glissé dans une nouvelle sphère : *la world fiction*, ou *la littérature monde*. Une littérature ouverte, qui propose d'unifier toutes les histoires et les cultures du monde en accordant à chacune sa vraie valeur. Mais en creusant plus profondément, *cette World fiction ne serait-elle pas une nouvelle colonisation rusée, un cheval de Troie que l'Orient va faire pénétrer volontairement dans son enceinte ?*

Les œuvres de Lemsine sont-elles des sources de « *restructuration des identités en contact, par divers modes d'appropriation, d'acculturation, de métissage* » ? Le Soi (Moi) et l'Autre doivent *s'inter-relier*, entrer en relation dans des échanges symboliques. D'après Moisan : « ... *l'identité doit être reconsidérée, recomposée, comme s'il devait désormais en recoller les morceaux fragmentés depuis qu'il a accédé au [...] vécu interculturel* » [MOISAN, Clément, 2008 : 100]. L'œuvre littéraire de Aicha Lemsine constitue un terrain exceptionnel d'exploration des différents processus identitaires par lesquels se *construisent, se déconstruisent et se reconstruisent* les représentations du *Soi* et de *l'Autre*.

Les concepteurs de la théorie *postcoloniale* désirent fournir une autre façon de penser le monde, à travers une problématique sur la définition de l'identité. Ordinairement cette dernière se construit dans son rapport à l'altérité, *dans une relation où la définition des Autres, "eux", est assujettie à celle du Même, "nous"*. Il convient, ainsi, de briser cette relation de dépendance, qui enferme systématiquement l'Autre dans une identité imposée. Il faut au contraire ouvrir les yeux autrement, voir le monde à travers le prisme du mouvement dans toutes ses dimensions, et comprendre alors que les identités sont multiples et perpétuellement redéfinies dans la pratique, par les individus comme par les groupes.

Les *Postcolonials Studies* désirent modeler un monde sans centre ni périphéries, où le fondement d'égalité se bâtit sur le droit à des différences toujours remaniées. L'aboutissement du processus de l'écriture postcoloniale est fréquemment un *code de métissage*, un langage *hybride* parsemé de mots « *étrangers* ». L'écriture *postcoloniale interculturelle* est un mouvement d'écriture qui se caractérise par un entrecroisement de plusieurs systèmes linguistiques et culturels. En effet, « *La pensée fondamentale de l'expérience postcoloniale est la prise de conscience de l'hybridité de celui qui vit entre plusieurs cultures...* », [RINNER, Fridrun, 2006, op. Cit. 11]

C'est-à-dire que le domaine postcolonial envisage une véritable poétique de l'hybridité dont les caractéristiques nécessaires seraient *l'ambivalence* et la *transgression* du *Moi* entre *tensions créatrices* et *ivresse de liberté* (comportements du personnage Ali dans *Ciel de Porphyre*), et comme son *Moi* est un *Moi* culturel, il faut

détruire son unité car Nietzsche considère le « *sujet en tant que multiplicité* » [RINNER, Fridrun, 2006, op. Cit. 2]. Ainsi, il est question de penser et de vivre la différence à l'égard de « *Soi-même ainsi qu'à l'égard de l'Autre, de vivre comme un être avec plusieurs « Moi »* » [DE TORO, Alfonso, 2013 : 85-86] et nombreuses langues, « *à plusieurs pôles de civilisations* ». Puisque, « *la problématique de la construction de l'être est triplement chargée. D'abord par la problématique de saisir le propre « je » et la réalité. Ensuite par la localisation de l'être à l'intersection entre l'Islam et le Christianisme, entre Orient et Occident et enfin cette problématique chargée par l'héritage colonial.* ». [DE TORO, Alfonso, 2013, ibid.]

C'est pourquoi « *« se penser soi-même », c'est en même temps « penser à l'Autre », autrement dit, il s'agit d'un acte de la décolonisation de soi et de l'Autre, se décoloniser serait l'autre nom de cette pensée-autre* ». [DE TORO, Alfonso, 99- 105]. Il rajoute aussi, « *cette identité multiple du Maghreb, comme une culture dans l'intersection d'autres cultures, ne peut se former qu'aux passages entre d'autres identités, langues et cultures* ». [DE TORO, Alfonso, ibid.]

Le métissage recouvre à la fois nos pratiques, nos croyances et notre histoire profonde. La posture qu'adopte Lemsine à travers le traitement de ces notions, c'est de démontrer que le paysage identitaire algérien est complexe, vu ce que L'Algérie a vécu durant la colonisation comme problèmes identitaires (assimilation, déculturation, acculturation...), il est impératif de le déconstruire pour reconstruire un « *être au monde* » autour du métissage. « *Une réalité refoulée de nous-mêmes, sur nous même, et qu'il va falloir prendre à bras les coups afin de nous réconcilier avec nous même d'abord, pour être ensuite au rendez vous avec l'histoire en train de se faire* » disait Nadir Marouf, Professeur des universités.

C'est la poétique de la relation qui pense la rencontre du Moi et de l'Autre en termes de fusion modifiant l'identité des sujets en contact : une telle situation s'inscrira, alors, dans une pensée métisse *transnationale* puis *trans-identitaire*. L'identité collective résulte « *de « stratégies identitaires » par lesquelles le sujet tend à défendre son existence et sa visibilité sociale, son intégration à la communauté, en même temps qu'il se valorise et recherche sa propre cohérence* » [LIPIANSKI, Marc, cité in MOUDILENO, Lydie, 2006 : 145]

Aicha Lemsine aspire à la diversité et du métissage, naîtra alors un nouveau regard, un nouveau positionnement vis-à-vis du monde environnant. Elle aspire à la naissance d'un monde où coexistent deux structures sociales, culturelles et linguistiques, à l'éclosion d'un *métissage assumé* et :

*c'est par l'acte même d'écrire que s'accomplit le véritable métissage assumé, revendiqué et libéré des rapports de domination politique. On ne peut considérer la littérature maghrébine francophone aujourd'hui comme une littérature non pas métisse, mais métissée au sens actif du terme. Son hybridité ne relève plus, comme aux premiers temps, d'une situation conflictuelle et mutilante mais d'une démarche consciente, délibérée qui accepte le difficile héritage de l'histoire pour en faire jaillir un monde nouveau. [Entretien avec M. Zalessky, 1988 : 5]*

### **2.1.3. Personnages : du pouvoir des portraits au[x] jeu[x] et ambivalence[s] des relations : de l'individu au collectif**

Alain Robbe-Grillet dit : « *le personnage, tout le monde sait ce que ce mot signifie* », [ROBBE-GRILET, Alain, 2012. Introduction par ROHMAN, Judith et WELFRINGER, Arnaud,]. Vincent Jouve lui répond : « *La notion de personnage est l'une des plus têtues de l'analyse littéraire.* » [JOUVE, Vincent, 1992]

Le personnage romanesque, « *cet être vivant sans entrailles* » [VALERY, Paul, 1941 : 221], est « *un axe essentiel de la lecture du récit, un facteur de rappel et de progression qui offre au lecteur la possibilité de construire son interprétation et revêt différentes fonctions (mimétique, symbolique, pragmatique...)* », selon Catherine TAUVERON [TAUVERON, Catherine, 1995 : 14] En effet, l'importance du personnage est une évidence et il serait difficile de raconter une histoire sans personnages, « *l'importance du personnage pourrait se mesurer aux effets de son absence* », affirmait Yves Reuter [REUTER, Yves, 1998 : 34].

Mais même l'évidence de sa présence, dans le récit, dissimule la difficulté de le définir, de le cerner et toutes les théories se heurtent à ce problème de définition. Cette notion de personnage aussi *emblématique* et *complexe* qu'elle puisse l'être, connaît un regain d'intérêt, depuis quelques années, dans les études et la critique littéraires après avoir été immergée dans diverses réflexions et *considérations extra-narratives* et après avoir été confinée à un rang inférieur, *n'étant plus le vecteur d'aucune action, il est fréquemment rallié à la fonction de filtre ou de décodeur d'un univers emblématique et inquiétant*. La notion de personnage est remise en cause depuis quelques années par un certain nombre de romanciers et critiques

Mais, c'est justement cet univers problématique et cette remise en cause qui incitent au changement, mais surtout à la naissance d'une période de *restauration* et de *réhabilitation* du statut du personnage qui subsistera en tant qu'élément au centre duquel s'organise toute la narration, modifiant par cette position la conception du roman traditionnel. Les propos de Philippe HAMON confirment bien cette idée que « *le personnage semble être le constituant du récit sur lequel pèse l'évolution des savoirs, des*

*représentations et des taxinomies qui bouleversent notre culture à l'aube du XXI<sup>e</sup> Siècle* » [HAMON, Philippe, 1997 : 118].

La question du personnage est indicatrice des grandes tendances du 20<sup>e</sup> siècle à la jonction de la critique littéraire et de la littérature. Le personnage est la pierre de touche qui intéresse les théoriciens de la fiction. Pour Tomachevski, « *Le personnage joue le rôle de fil conducteur permettant de s'orienter dans l'amoncellement des motifs d'un moyen auxiliaire destiné à classer et à ordonner les motifs particuliers* » [TOMACHEVSKI, cité in TODOROV, Tzevan, 1<sup>re</sup> Ed 1925, 1965]. Et selon Paul Ricœur, « (...) *le monde raconté est le monde des personnages (...); or la notion de personnage est solidement ancrée dans la théorie narrative, dans la mesure où le récit ne saurait être une mimésis d'actions sans être aussi une mimésis d'êtres agissants* » [RICŒUR, Paul, 1984 : 131].

Malgré toutes les crises qu'il a traversées et les attaques dont il a été la cible, le personnage occupe encore une place avantageuse dans la littérature. Son nom continue à attirer l'attention dans les titres. « *Pour tous, l'approche immédiate et intuitive de la fiction se fonde encore de nos jours sur le personnage, dont la popularité a résisté à toutes les tentatives de déconstruction* » [GLAUDES, P, REUTER, Yves, 1998 : 4]. Cependant cet incontestable privilège demeure ambigu pour plusieurs raisons : d'abord, l'« évidence » du personnage cache trop souvent les flottements de sa définition. Ensuite, cette notion qui a longtemps subi des confusions de la critique humaniste est paradoxalement restée « *l'une des plus obscure* » de la poétique moderne [DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, 1972 : 286]. Et enfin, le personnage est mal aimé des linguistes et des sémioticiens et continue d'être le point faible de leurs modèles ou de leurs formalisations

Nathalie Sarraute le démontre clairement dans *l'Ère du soupçon*, définissant le personnage comme « *un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un "je" anonyme qui est tout et qui n'est rien* » [SARRAUTE, Nathalie, 1956, cité in GLAUDES, P, REUTER, Yves, 1998 : 14]. Le récit moderne est entré dans l'ère du soupçon et

*Non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. Ainsi voit-on le personnage de roman, privé de ce double soutien, vaciller ou se défaire. Depuis le temps heureux d'Eugénie Grandet où, parvenu au faite de sa puissance, il trônait entre le lecteur et le romancier, objet de ferveur commune ; [...] il n'a cessé de perdre successivement tous ses attributs. [SARRAUTE, Nathalie, 1956 : 57]*

Pourtant, le personnage résiste et survit à *cette mutation décisive* et il se voit assigner une nouvelle fonction que décrit bien Danielle Sallenave dans *Le Don des morts*, lorsqu'elle rapporte « *l'expérience irréfutable* » du lecteur :

*Si le personnage ne crée pas les événements, s'il n'en est pas toujours le sujet volontaire et responsable, il en est le centre sans doute, et le lecteur le sait bien ! Le personnage ne poursuit –il hors du texte aucune existence concrète. Mais sa vie fictive continue de se prolonger dans le moment de médiation et d'appropriation du texte de « refiguration » (expression de Paul Ricœur) où les mots écrits deviennent une œuvre par le travail, le soutien du lecteur... [SALLENAVE, Danielle, 1991 : 130]*

Philippe Hamon remarque à son tour, « *on doit l'abstraire, car on ne peut l'extraire : localisable partout et nulle part, ce n'est pas une « partie » autonome, [...] prélevable et homogène du texte, mais un « lieu » ou « un effet » sémantiquement diffus* » [HAMON, Philippe, 1983 : 19] Cette notion du personnage, promise depuis longtemps, à la destruction, ne cesse de renaître « *d'âge en âge réajustée, mais toujours irréductible* » [ABIRACHED, Robert, 1978 : 439. Cité in GLAUDES, P, REUTER, Yves, 1998 : 6], alors que dans les années 60, on a prédit sa mort, affirmant que « *le roman de personnage appartient bel et bien au passé [...] sa vie est liée à celle d'une société maintenant révolue* ». [ROBBE-GRILLET, Alain, 1963]

Tout au long du 20<sup>e</sup> siècle, La crise du personnage a fait l'objet de tentatives de modifications convaincantes. On peut concevoir avec Robert Abirached que cette crise a aussi été « *la condition de vitalité, au fur et à mesure des changements du monde* » [ABIRACHED, Robert, 1978, op.cit. 439]. En effet, le changement du contexte socioculturel et des orientations de la critique a permis, ces dernières années, d'assister à *la réhabilitation des valeurs humanistes, à la revalorisation du sujet*, au développement de la pragmatique : « *Désormais, on n'écrit pas, on ne lit pas seulement en termes d'actants et d'acteurs, mais de personnages, c'est-à-dire en se référant à la réalité et en s'investissant dans le récit en tant que personne, avec ses affects et ses représentations* » [ABIRACHED, Robert, 1978, ibid.] François Mauriac rajoute encore : « *une nouvelle que les personnages romanesques forment une humanité qui n'est pas une humanité de chair et d'os [...]* » [MAURIAC, François, 1990 : 154-155]

Le personnage est une institution *vénérable* dont il est difficile de proposer une définition satisfaisante et de retracer l'histoire *immémoriale*. N'étant plus un amalgame de précisions réalistes, il devient une *entité perceptive du monde*. Une infinité de définitions tentent de cerner cette notion floue ou bien ces « *fantômes* » que le Marquis de Sade évoque posant le problème fondamental du personnage de roman en ces termes : « *Vingt-quatre mètres de papier, peuplés d'une cohorte de « Fantômes »* » et plus loin dans la même lettre : « *Vous avez échauffé ma tête, vous m'avez fait former des*



« *Fantômes* » qu'il faudra que je réalise » [De SADE, Alphonse François, 1783. Cité par MIRAUX, Jean- Philippe, 1997 : 25]

Par le terme « *Fantômes* », Sade évoque implicitement la représentation *scripturale* et *fictionnelle* d'un individu et la réalisation imaginaire d'un « être de papier ». Les personnages sont alors réduits à des apparences *trompeuses, illusoires*, ce qui est le contraire d'une *manifestation réelle* d'une personne. Le terme de personnage, apparu en français au XV<sup>ème</sup> siècle, dérive du latin, « *persona* », terme lui-même dérivé du verbe « *personare* » qui signifie : « *résonner, retentir* » désignant « *le masque de théâtre équipé d'un dispositif spécial pour servir de porte-voix* ». « *Persona était donc le masque de scène, est devenu peu à peu, le porteur de masque puis, le personnage joué par l'acteur, le rôle.* », Selon L'encyclopédie Universalis [Encyclopaedia universalis, corpus 17, France 2002 : 791]

Beaucoup de définitions divergentes de la notion de personnage si complexe et difficile à cerner apparaissent. Les approches, pour le définir, sont opposées à propos de cette notion, mais on peut les ranger en deux tendances. La première est celle des traditionalistes qui confondent entre « *personne réelle* » et « *personnage* » évoquant le personnage, en le confinant dans « *le psychologisme* », c'est-à-dire le définissant au niveau du caractère et de la psychologie : « *tout récit est une description de caractères* ». La seconde, dite tendance *immanentiste* ou *textualiste*, relevant de la vision structuraliste, ôte au personnage tout *psychologisme* et toute *référence à la réalité*. Philippe Hamon souligne bien cette complexité de le cerner :

*Que le personnage soit de roman, d'épopée, de théâtre ou de poème, les problèmes des modalités de son analyse et de son statut, constituent l'un des points de fixation traditionnel de la critique (ancienne et nouvelle) et aucune théorie générale de la littérature ne peut prétendre en faire l'économie. En effet, ce concept de personnage définit un champ d'études complexes. [HAMON, Philippe, 2000 : 9]*

La notion de personnage résiste à toute tentative et délimitation de définition. Malgré l'ambivalence de ce concept, le personnage *incarne*, aujourd'hui, une prétention universelle approuvée par tous, théoriciens, critiques, dramaturges, romanciers et où chacun lui donne *un visage particulier*, l'offre à nous dans un *corps lié* à un monde peuplé où foisonnent une pluralité de théories dont chacune va se saisir à sa manière pour lui donner *corps* et *âme* : « *Le personnage de roman, comme celui de cinéma ou celui de théâtre, est indissociable de l'univers fictif auquel il appartient : hommes et choses. Il ne peut exister dans notre esprit comme une planète isolée : il est lié à une constellation et par elle seule il vit en nous avec toutes ses dimensions.* » [BOURNEUF, Roland, et OUELLET, Réal, 1972 : 143]

Henri James, dans son ouvrage *L'art de la fiction*, affirme : « *Qu'est-ce qu'un personnage sinon la détermination de l'action ? Qu'est-ce que l'action sinon l'illustration du personnage ?* » [JAMES, Henri, cité in TODOROV, Tzevan, 1971 : 78] Les personnages constitueraient, alors, une unité au niveau des actions parce qu'ils peuvent être définis, comme le propose Greimas par « *non ce qu'ils sont, mais selon ce qu'ils font* ». [BARTHES, Roland, 1981 : 23]

En effet, il n'existe pas en grec ancien un terme particulier pour désigner ce que nous entendons de nos jours par « *personnage* », mais Aristote utilise le participe du verbe « *agir* » « *Prattontes* » pour parler de ces *figures anthropomorphes* qui apparaissent sur la scène ou dans le récit. Ce choix lexical est assez révélateur : la poétique définit les personnages comme de simples « *supports d'actions* » qui servent avant tout au déroulement de l'intrigue. Ces figures créées à l'imitation des êtres qui agissent dans la réalité, ils ne sauraient être confondus avec les hommes « *en chair et en os* », ni avec les personnages historiques.

Pour Aristote, les personnages appelés « *Prattontes* » de « *Prattein* » qui veut dire « *agir* », « *faire* », sont des agissants ou des actants. Ce *personnage agissant* intéresse Aristote car il est support de l'action et donc de l'intrigue. Aristote ne s'intéresse pas à la mimésis de l'homme, mais à celle de l'action. Il confirme le primat de « *l'action* », « *praxis* ou encore *pragmata* » sur « *les caractères* », démontrant que le personnage tragique apparaît comme un personnage en action : il est celui qui accomplit les *pragmata* et qui par conséquent permet le *muthos*, c'est-à-dire l'histoire. [ARISTOTE, Chap6 : 55- 57, Chap. 14 : 77 -79. Chap.83, cité in MONTABETTI, Christine, 2003 : 21]

Aristote, dans sa *Poétique*, admet ainsi que les personnages fictifs, qui sont mimétiques, sont ancrés dans la réalité et qu'en référence à leurs modèles, ils doivent donc être pourvus d'une pensée et d'un caractère. Mais, il affirme que les agents de la fiction ne peuvent être confondus avec les hommes réels car, à proprement parler, leur existence n'est pas de même nature que celle des êtres vivants. Donc, le personnage en tant qu'être fictif doté de telles ou telles qualités possède une histoire racontée par le roman. « *Comme outil de perception, de réflexion, d'invention, le personnage agit dans le roman et pour le roman. Toutes sortes de tâches lui sont dévolues, celle de raconter, d'observer et celle de savoir* » [DAUNAIS, Isabelle, 2002]

Philippe Hamon, quant à lui, propose d'examiner le personnage comme un signe. Dans cette conception, « *le personnage n'est ni forcément littéraire, ni anthropomorphique, [il] est autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte* » [HAMON, Philippe, op. Cit. 1977 : 117- 118]. Donc, « *le personnage, saisi sur le*

*modèle du signe linguistique, était appréhendé comme un système d'équivalences réglées destiné à assumer la lisibilité du texte* » [HAMON, Philippe, cité in BARTHES, Roland, 1977 : 144].

Hamon évoque aussi la dimension pragmatique du personnage lorsqu'il se trouve saisi dans le mouvement d'une lecture qui participe à sa formation, à sa *constitution* et à sa *construction*. En effet, le personnage se construit à partir de ce Eco appelle « *ses propriétés nécessaires* » qui le définissent par rapport à ses relations aux autres personnages. [ECO, Umberto, 1985 : 206] Hamon rajoute encore : « *Le personnage apparaît comme cette entité de texte qui entre en interrelation avec les autres, qui évolue dans le récit, qui assure le mouvement même de la narration, coud ensemble les épisodes, et coïncide entièrement avec la somme des énoncés qui l'évoquent* ». [HAMON, Philippe, cité in MONTABETTI, Christine, 2003 : 21]

Philippe Hamon, définit, par ailleurs, le personnage du point de vue sémantique, après l'avoir saisi dans sa conception sémiotique, puis pragmatique :

*[...] « L'étiquette sémantique » du personnage n'est pas une « donnée » a priori, stable, qu'il s'agirait purement de reconnaître, mais une construction qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive, « forme vide que viennent remplir les différents prédicats (verbes ou attributs) ». Le personnage est donc, toujours, la collaboration d'un effet de contexte (soulignement des rapports sémantiques intratextuels) et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur. [HAMON, Philippe, cité in BARTHES, Roland, op. Cit. 1977 : 126]*

Les théories de la fiction, à leur tour, ont mis le personnage au centre de leurs préoccupations [PAVEL, Thomas, 1986, chapitre 1] et pour Christine Montabetti le monde fictionnel est le plus complet des mondes qui existent, au sens où « *littéralement, il n'y a rien en dehors du texte qui le décrit* » [MONTABETTI, Christine, 2012 : 15] rajoutant que « *le personnage apparaît [alors] comme une entité du texte qui entre en interrelation avec les autres, qui évolue dans le récit qui assure le mouvement même de la narration...* »

« *Le personnage romanesque n'est ni complètement « réel » (c'est une création), ni complètement « irréel » (un personnage alternatif, complet et nous l'avons vu inimaginable), il s'affirme donc comme « une réalité duelle »* », [JOUVE, Vincent, 1998] Au sens où Thomas Pavel parle de « *structure duelle* » [PAVEL, Thomas, op. Cit. 1988 : 75], et en tant que « *réalité duelle* », la position du personnage sur l'axe fictif/ non fictif pose problème. Selon Pavel, la saisie des mondes fictionnels se situe à trois niveaux : elle est sémantique, structurale et pragmatique.

*La saisie sémantique* envisage l'univers fictif d'un point de vue ontologique : Quel degré de réalité attribuer au personnage ? *La saisie structurale*, l'appréhende dans

sa matérialité de système soumis à des conventions. *La saisie pragmatique* aborde le personnage, à travers sa valeur et sa signification pour une culture. Pour Pavel, la saisie sémantique est la plus intéressante car « *percevoir sémantiquement un monde fictionnel, c'est le situer par rapport aux frontières du « réel » et de « irréel », déterminer les dimensions de sa fictionnalité et la distance qui le sépare du monde du lecteur* ». [PAVEL, Thomas, *ibid.*] Les frontières qui entourent le personnage romanesque le placent à la croisée de trois domaines : le mythe, le réel et la représentation. Pavel tente d'examiner le personnage à travers :

- Son éventuelle parenté avec des figures mythiques : Faiza est une nymphe, c'est la Galatée de ce Pygmalion de Mouloud. Fayçal est un Don Juan, un seigneur, un fier guerrier.
- La mise en évidence de son caractère fictionnel
- Son degré de réalité. *La Chrysalide* est une chronique. *Ciel de Porphyre*, même si la mention de Roman sur sa page de couverture, le catégorise comme fiction, relate des événements datés relevant de la réalité de l'Histoire de l'Algérie

L'approche du personnage de fiction suppose de comprendre comment l'auteur crée ses personnages sans pour autant « *accroître la population mondiale* », et de concevoir la différence fondamentale qui le sépare de « *la personne* ». Le personnage joue un rôle, il est comme tout autre élément purement fictionnel qui se réduit à son rôle dans le récit. De nombreux personnages de fiction sont aussi complexes que des êtres humains même si d'autres (comme l'écrivaine Jane Austen à travers son roman *Emma* et surtout son personnage Emma Woodhouse) pense qu'

*Un personnage peut-être compris complètement, alors que l'être humain [...] demeure toujours quelque part opaque pour les autres. Un personnage ne possède pas d'autres secrets que ceux qui sont compris dans l'intervalle de cinq actes, entre les couvertures du livre, ou dans la durée qui sépare le diner de l'heure du sommeil. [MAC DONALD, Margaret, cité in GENETTE, Gérard, 1992 : 220- 221]*

Cette idée a donné lieu à des objections affirmant que de nombreux personnages de fiction sont aussi complexes que des « *personnes réelles* ».

La notion de « personnage » aussi emblématique soit- elle, entraîne avec elle, bon gré, mal gré, celle de « personne » et c'est pour cette raison qu'elle a été remise en cause, dans les années 50- 70, tant dans la création des textes que dans l'élaboration théorique. L'analyse structurale menée par Todorov et Philippe Hamon a défini le personnage par ses fonctions narratives et sémiotiques en évoquant la dimension de la personne. Selon Jean Marie Schaeffer, dans le nouveau dictionnaire encyclopédique

des Sciences du langage, « *il existe une relation non contingente entre personnage fictif et personne : le personnage représente fictivement une personne, en sorte que l'activité projective, qui nous fait traiter le premier comme une personne est essentielle à la création et à la réception des récits* » [SCHAEFFER, Jean –Marie, 1995 : 623]

Selon leur sens étymologique, *personne* et *personnage* sont deux variantes d'une même origine problématique, celle de « *PherSu* », mot d'origine étrusque qui a donné en grec « *Prosôpon* » et en latin « *persona* ». *Persona* a de multiples acceptions, nous en invoquerons une : le *prosôpon grec* est un instrument crypté qui donne à l'acteur de théâtre grec un visage reconnaissable et lui permet *de porter/ sonner sa voix*. Ce qu'on a appelé en Français « *un masque* », « *un portevoix* », c'est-à-dire qu'on chante « *dans le masque* ». Ce qui est considéré comme essentiel au personnage, c'est cette dimension de visibilité et de sonorité audible.

Le masque est un instrument de communication qui met en jeu le visage et la phonation et à travers lequel, passe l'identification. Le masque est un médiateur culturel, un outil relationnel grâce auquel un message atteint un destinataire. En effet, « *le masque* » facilite la reconnaissance, conduit le message, car il est destiné à autrui, il est pour autrui *persona*, c'est-à-dire celui qui permet le passage au public. On pourrait dire que le « *personnage hérite du masque, c'est-à-dire d'une pellicule visible ou seconde peau qui représente un corps et fait sonner la parole* » [GAUDEMAR, Martine, 2011 : 33]

La distinction entre *l'existence psychique* et *l'existence textuelle* des personnages se retrouve dans le rapport entre *un personnage* et *une personne* comme si une personne était une des incarnations possibles d'un personnage ou comme si la personne était la source de multiples personnages. Les personnages sont plus déliés que ne le sont les personnes, ils ont une grande capacité d'autonomie et d'ambivalence dans leurs gestes ou expressions. Ils peuvent être des outils d'aliénation comme de libération.

Si la critique d'inspiration humaniste a longtemps traité le personnage comme un être vivant, le retour à l'étymologie, place la notion de personne sous le signe de l'illusion théâtrale, renversant *les représentations substantialistes* qui confondent l'être de papier avec l'individu réel. Le personnage, réduit à n'être qu'une composante du récit selon une réalité sémiotique, et dont on avait un peu vite annoncé la mort est bel et bien vivant : il continue de susciter l'engouement des lecteurs et des critiques. La remise en question de cette notion a permis la levée de la confusion entre personne réelle et personnage, de distinguer les acteurs *anthropomorphes* des forces parfois collectives ou absentes qui structurent en profondeur les récits.

Michel Zarakfa, dans le même sillage, affirme que l'être de roman est à la fois humain et plus qu'humain : « *entre la personne possible, ou essentielle, et les contraintes qui s'opposent à son achèvement, le personnage est médiateur. Le personnage... est le signifiant de la personne... le héros de roman objective, condense un aspect de l'humain qui est en même temps surhumain et parfois non humain.* » [ZARAKFA, Michel, 1971 : 461-462]

Pour Jean-Louis Dumortier, « *le personnage est doté d'une richesse psychique analogue à celle des personnes réelles. Si les êtres de fiction peuvent paraître vivants, c'est parce que l'auteur les doue d'affects, c'est parce qu'il évoque les mouvements de leur esprit au moyen des champs lexicaux du pouvoir, du savoir, du désir, du vouloir surtout.* » [2001 : 148]

Pour Warren et Wellek, il est impossible au texte de construire un personnage absolument différent de ceux que le sujet côtoie dans la vie quotidienne. Le personnage, bien que donné par le texte emprunte un certain nombre de ses propriétés au monde de référence du lecteur. [WARREN et WELLEK, 1971 : 208]

Selon Bakhtine, l'écrivain construit l'être romanesque en deux temps : il commence par s'identifier à son personnage (se mettant à sa place, imaginant ce qu'il peut sentir ou penser) pour réintégrer ensuite sa position propre (d'où il voit le personnage comme un être distinct de lui-même). Il ajoute, également, que « *L'être, n'est pas concevable en dehors des liens qui l'unissent à l'autre. Il n'y a qu'à travers les autres que je puis prendre conscience de moi. Ce sont eux qui me définissent et me construisent comme unité* ». Dès lors, on comprend mieux le principe de la création romanesque. Le romancier se pose comme la conscience englobante qui donne au personnage son achèvement. De plus, « *l'auteur crée un personnage et une œuvre. Les personnages sont élaborés avant même l'écriture du texte, mais ils sont construits au sein même de celui-ci* » [MOQUILLON, Estelle, 2002- 2003].

L'apparition du héros dans le roman coïncide avec sa naissance. Le héros est un individu dont les qualités sinon le destin sont appelés à être singulier. Lemsine a cette volonté de doter ses personnages des qualités du héros : le personnage de Fayçal, dans *La Chrysalide*, « *Faiza le trouvait tellement plus beau qu'elle ! Elle pensait que dans une autre vie, Fayçal aurait été un seigneur, un fier guerrier régnant sur la civilisation méditerranéenne. Car il avait l'allure et le raffinement.* » (*Chry* : 220), Le personnage d'Ali dans *Ciel de Porphyre* : « *dans ses grands yeux en amande, il y a une douceur émouvante, poignante d'une gravité profonde qui ressemble au regard d'un vieillard chargé d'ans, qui sait le passé et le futur de tout destin* » (*CP* : 17).

Le père d'Ali, Si Abdelkader avait la réputation d'être un dur, si costaud qu'il pouvait résister tout seul à dix soldats ! «... *il lui en tombait toujours au moins une douzaine sur le dos ! Lorsqu'après leurs sinistres rafles, les soldats sortaient, mon père s'asseyait près du feu...il résistait toujours de la même façon à leur irruption chez nous... les autorités locales se méfiaient de lui...* » (Ibid. 27)

L'installation du héros dans le monde du roman correspond dans un premier lieu, à l'ouverture d'une brèche dans le temps, puis à la création d'un temps qui permet au héros d'exister comme héros, comme le suggère Margaret Anne Doody (professeur de littérature anglaise de l'Université Notre-Dame-du-Lac de l'Indiana et auteur canadien de sept romans policiers historiques ayant pour héros le philosophe grec Aristote). Et dans un second lieu, à mettre en lumière le lien étroit existant entre le monde et l'idée de commencement ou plutôt, la pensée du commencement qui suppose selon Edward Saïd, la rupture, le changement, la nouveauté et l'impossibilité de la complétude. Cette pensée du commencement explique la longueur du roman. Selon l'expression de Lukacs, reprise par Walter Benjamin, le roman est long parce que son propos détermine le « *sens d'une vie* ».

C'est-à-dire raconter la vie de ses personnages, leur passage dans le temps, leurs actes dans ce monde, leur combat contre l'inexistence ou contre l'indifférence, c'est pour cela qu'il faut au héros une certaine durée pour la transformation. Le roman constitue, ainsi, le temps nécessaire à ses exploits, comme le temps nécessaire à son ontologie : « *Le héros comme « être de déplacement », venu de la place de l'auteur, est conscient de la fiction et de son entremêlement au réel. Le roman s'est trouvé à donner à ses personnages le savoir de l'auteur* ». [DAUNAIS, Isabelle, op. Cit. 2002 : 31]

Selon des romanciers allemands, il faut choisir comme héros « *des êtres de pensée et de réflexion, se libérant ainsi des contraintes inhumaines du monde moderne* » [ZARAFÀ, Michel, 1971] ; ces qualités s'appliquent aux personnages conceptuels. En effet, différents types de personnages s'imbriquent dans l'œuvre lemsenienne, allant des personnages conceptuels, aux personnages didactiques, passant par les personnages liminaires, transhistoriques et postcoloniaux.

Les personnages conceptuels « *sont comme une de ces « formes » qui humanisent la vie et qui la travaillent tout en procédant de sa force créatrice* », selon Martine Gaudemar [GAUDEMAR, Martine, op. Cit. 2011 : 45] Définissant encore ces personnages, Martine Gaudemar affirme que « *Le personnage comme outil conceptuel permet d'organiser les différences au lieu de les nier ou de les oublier dans le privilège conféré aux traits communs... c'est un outil mobile et dynamisant, qui fait passer de la singularité à*

*l'universel, et de retourner à la singularité source sans l'oblitérer* ». [GAUDEMAR, Martine, op. Cit. 2011 : 82]

À travers la notion de « *personnages conceptuels* », Gilles Deleuze convoque toute une galerie de personnages qui sont comme la voix ou les portes - voix (conformément à l'étymologie de la *persona*). Deleuze fait une liste hétérogène de traits caractéristiques des personnages conceptuels.

- *des traits pathiques : comme la folie*. D'ailleurs, Il considère le fou comme personnage conceptuel : le vieux sorcier du village
- des traits relationnels : fiancée, rival, ami, époux, chef, séducteur (Tahar et Ali)
- des traits dynamiques : faire des actions (de tous les personnages lemseniens)
- des traits juridiques : juge, avocat, plaignant, accusateur, innocent
- *des traits attractifs ou répulsifs*. Traits attractifs d'Ali ou de Tahar, de Fayçal et traits répulsifs de la vieille Garmia la matrone et du vieux Taleb-sorcier qui est devenu fou

Pour Deleuze, le personnage est à la fois charnière *du singulier et de l'universel*, il est aussi vecteur d'affect et d'image. Il rejoint Leibniz qui préconisait l'apport affectif et imaginatif dans une perspective de l'action. Pour Deleuze, « *les personnages conceptuels sont dotés des puissances du comique et du tragique* ». [DELEUZE, Gilles, 1991 : 68]

*Du comique*, nous relèverons l'événement du Zizi qui illustre bien cette idée de Deleuze. Slimane, un des amis d'Ali a un sens de l'humour extraordinaire, il est le seul à avoir eu des relations amoureuses à son âge, il n'a que 12 ans, mais sa taille lui en donne cinq de plus. Il disparaît des après-midis entières dans la montagne avec quelques filles des douars voisins et revient les yeux brillants de joies, raconter ses exploits. Il se charge aussi d'expliquer à ses amis les secrets de leur corps leur demandant s'ils ont vu *leurs cartes géographiques* : « *il dit que lorsque nous apercevrons un matin dans nos draps une tâche jaunâtre en forme de carte géographique, ce sera le départ pour notre vraie vie d'homme...* » (CP : 88) et s'amuse à demander à ses amis d'exhiber leur zizi pour vérifier. Quand il se met en tête d'embêter Alain, c'est la fantasia du rire en l'apostrophant : « *Dis, toi, ton zizi, il faut le couper pour être un homme !... Dis à ta mère que bientôt c'est la fête des zizis égorgés comme les moutons* » (CP. *Ibid.*)

*Du tragique*, la scène de la mort de Fayçal à la rentrée du village, venu demander la main de sa bien-aimé Faiza :



*Faiza ferma les yeux de Fayçal, releva le drap sur son corps et s'installa près de lui...la mémoire désormais remplie de mort, bourrée de mort jusqu'à la nausée ! Elle n'était plus qu'un temple de tristesse...le monde apparaissait obscur et tellement profond !...Elle avait l'impression de tomber...le vieux -[fou] sorcier la croisa dans la rue ; elle qui ne semblait voir personne, le remarqua parmi tous...Elle s'arrêta imperceptiblement à la hauteur du Taleb... il lui sourit et son regard était étrangement doux pour elle...le sourire du vieux sorcier lui chuchotait : « tu as voulu fuir ! Mais nous te reprenons à jamais ! Tu voulais trop de choses d'un seul coup...La liberté...Des études... Un amour absolu !...Cet amour restera dans la terre du village et tu reviendras pour toujours ! (Chry : 256)*

Cette conception du fou comme personnage conceptuel est apparue dans la philosophie française, à travers *la phénoménologie de la perception*, après la seconde guerre mondiale démontrant comment la folie, perçue comme conception de l'irrationnel, déplacerait ses frontières vers une vérité rationnelle et absolue.

*Dès l'après-guerre, la figure du « fou » apparaît, avec celles de l'« enfant » et du « sauvage », comme une nouvelle ressource théorique de la philosophie française. On s'y réfère (par exemple Merleau-Ponty dans la Phénoménologie de la perception) pour décrire un autre rapport au monde que celui établi par la raison. Comment expliquer ce recours symbolique dans la période qui suit la Seconde Guerre mondiale ? En quoi la folie permet-elle de déplacer les frontières du normal ou du rationnel pour mettre en scène une vérité inédite ? [Entretien avec CASTEL, Pierre-Henri, (Psychanalyste et philosophe, directeur de recherches au CNRS, Mars/ Avril 2012)]*

Les personnages conceptuels sont plus proches de symboles que de concepts car ils retiennent des traits perceptifs et des traits affectifs ainsi que des traits dynamiques. Souvent absents ou minimisés dans le concept ordinaire, ce sont des passeurs entre les mondes. En effet, nous le percevons à travers les personnages de Mouloud et d'Ali qui dans un premiers temps, passent du monde rural au monde citadin, de celui de la tradition à la modernité et du monde d'êtres faibles, fragiles aux traits de femmes à des combattants du colonisateur et futurs constructeurs du pays. Selon Deleuze, le personnage conceptuel peut franchir des frontières ou traverser des genres (philosophiques, artistiques). C'est ainsi qu'Ali est devenu écrivain à travers son journal intime.

*« Les personnages doivent être considérés...comme des formes ...qui donnent un visage et une voix reconnaissables à la vie humaine » [GAUDEMAR, Martine, op. Cit. 2011 : 91] Le personnage est une réalité dynamique. C'est un opérateur conceptuel hybride, qui passe constamment du singulier à l'universel sans jamais abandonner la vie individuelle, historique ou imaginaire, qui est sa source : « Les personnages sont apparus comme la manifestation visible de la part inconsciente de la pensée, à l'intersection de l'individuel et du collectif. » [GAUDEMAR, Martine, op. Cit. 2011 : 199] C'est une forme culturelle partagée, identifiable ou reconnaissable, il est à la disposition de tous*

ceux qui sont marqués par une même culture, qui comprennent les mêmes jeux de langage et partagent une forme de vie.

Les personnages conceptuels s'intéressent à la profonde *personnalisation de l'histoire*, selon Deleuze. Les personnages du tryptique portent en eux l'histoire et « *permettent d'examiner les questions universelles de la condition humaine dans l'horizon indépassable de situations relationnelles particulières* » [DELEUZE, Gilles, op. Cit. 1991 : 200] Ali, un personnage *conceptuel*, confronté à une société de violence et de mort causées par la guerre, entreprend de révolutionner le monde par ses actions de *Fidaï*, sa participation à la guerre, et son emprisonnement durant la période coloniale. Désillusionné, il réalise, après l'indépendance, que son entreprise est devenue illusoire :

*Il avait cru à un avenir meilleur où les hommes se seraient d'abord améliorés eux-mêmes. Il déchantait peu à peu... Les tâches qui avaient enthousiasmé les gens au début, semblaient les accabler à présent... l'ardeur joyeuse et la solidarité du peuple des premiers jours avait fléchi, faisant place à une espèce d'indifférence morne et déçue... les idéaux se voilaient dans des mots. Ali ressentait comme un poids terrible l'atmosphère lourde qui s'était abattue sur Alger. Cette ville qui semblait être née pour la joie et la liberté... Elle avait tout pour être heureuse : la jeunesse, la culture, la richesse et la beauté, mais des hommes aveugles et jaloux l'avaient drapée dans un haïk de soie (CP : 292).*

Le projet de Lemsine à travers sa création littéraire n'est pas purement esthétique, mais trouve sa source dans une posture de réflexion de fond basée sur une critique discursive de la société et de la politique algérienne après l'indépendance, raisonnement véhiculée à travers le personnage conceptuel d'Ali qui trace une nouvelle image de la pensée. Ses romans véhiculent des critiques adressées à la société algérienne et Arabe. Elle appréhende une réalité sociale à partir des thèmes polémiques qui ligotent la société, mais surtout la femme.

Chaque personnage lemsinien participe à cette logique du discours en filigrane et les métamorphoses qu'il subit assurant la transition des mouvements de la pensée qui les structurent. Faiza qui à travers sa métamorphose s'est faite porte-parole de toutes les femmes algériennes aspirant à l'émancipation. Les personnages conceptuels sont des passeurs entre concepts et lieux, entre la narration esthétique et l'affectivité. Une affectivité et une sensibilité qui l'enrichissent de façon que la fiction devienne le lieu d'expression des états d'âmes des personnages qui ont acquis une profondeur :

*Pour n'importe quel prétexte, les foules étaient ameutées pour écouter des discours en plein air. Ces injections périodiques gonflaient les individus de mots vains. Il y eut ici et ailleurs des improvisations et des drames défigurant encore l'histoire... la plus terrible est cette impression que Ali sent partout, faite d'hypocrisie, de méfiance, et de dissimulation... il n'était pas sûr de sa position, de son avenir dans un pays où tout se diluait peu à peu dans l'incertitude... Ali cherchait à découvrir ce qui faisait courir les*

*gens et attendait avec curiosité de savoir où allait les mener cette course effrénée. (CP : 295- 297).*

Ces personnages sont les fruits du devenir, ce sont des figures qui interviennent dans le jugement, l'imagination et le sentiment. Ils donnent un visage et une voix à la pensée engendrant des émotions et poussant à l'action. Les personnages peuvent avoir une puissance attractive ou formatrice (didactique). Ils agissent comme des emblèmes, des symboles, des catalyseurs, des vecteurs, des modèles, des exemples et des idoles. Les personnages sont donc une représentation culturelle partagée, une entité trans-individuelle, un complexe de représentations et d'affects qui est virtuellement à la disposition de tous. Ils incarnent, également, le lien interhumain définissant une appartenance culturelle commune : *le personnage a une existence commune.*

Ce lien interhumain et cette existence commune encouragent le personnage à devenir ce guide sur lequel le lecteur centre son attention en lui véhiculant valeurs et moralités et lui prodiguant conduites et conseils. Dès lors, le lecteur voit le monde à travers son regard, milite pour sa cause et devient son transmetteur de messages. C'est ainsi que le personnage devient ce passeur de sa propre histoire, de sa propre expérience, de sa propre critique et de son propre jugement sur le monde et sur les êtres. Sa vision du monde éclaire et oriente le lecteur. Il l'attire et exerce sur lui une influence qui changera sa manière de voir les choses, ses convictions car il est fasciné par ce qu'il lit.

Vivre avec les personnages ne consiste pas à conformer nos actes aux leurs, mais à transposer dans notre vie des réflexions et des remarques empruntées à leur vision du monde. La transformation du lecteur par les personnages est plus évidente qu'on ne le croit. Suzanne Suleiman note avec justesse que certains textes visent ouvertement à la transformation du lecteur en acteur de l'univers extraromanesque. « *Nous sommes face à un constat : la relation aux figures textuelles est vécue comme une expérience, elle a des prolongements dans le monde réel ou le lecteur vit au jour le jour* ». [SULEIMAN, Suzanne, 1983 : 179]

Le personnage transmet, en effet, à travers son récit *un savoir et un savoir-faire* dans un espace et un moment donné, renfermant des enseignements. Il devient alors un personnage didactique, véhiculant certaines valeurs, traduites en conduites et conseils invitant le lecteur à les suivre. « *Ce contact permanent fait jaillir un espace commun où les représentations s'embrassent, se mêlent et donnent naissance à une représentation globalisante* ». [KASSOUL, Aïcha, 1987 : 12]

« *La fiction est enseignement. Ses pouvoirs didactiques, heuristiques et cognitifs sont cela même qui justifient de faire de la littérature ... une littérature scolarisée.* »

[BRAUD, Michel, LAVILLE, Béatrice et LOUICHON, Brigitte, 2006 : 7] Comme personnage à la fois porteur de valeurs et médiateur essentiel entre le récit et le lecteur, Ali est un personnage didactique : « *Ces réflexions m'amènent à observer mieux encore la vie de notre village pour la faire renaître sur les pages de mon cahier noir. J'aime tenir, conserver les choses ou les événements, qui risquent de s'effriter avec le temps... J'ai peur de l'oubli. Oublier, c'est s'appauvrir, c'est mourir peu à peu.* » (CP : 82) À propos de son village, il dit :

*Dans notre village, les hommes font contrepoids aux Européens, en pratiquant leur religion avec assiduité...l'armée occulte des indigènes démunis de tout pouvoir est composée de Dieu et de ses multiples saints...c'est vrai ! J'ai toujours remarqué que pour une église créée dans un village, il y a une mosquée non loin, sans compter les multiples « Kouba » des marabouts fleurissant dans la nature. En vérité, les faibles sont plus intelligents que les forts... (CP : 84)*

Si Abdelkader, père d'Ali est aussi un personnage didactique qui enseigne tout son savoir à Ali avant de mourir, il l'avertit souvent des dangers cachés derrière les manigances des gamins vicieux tels Abdi. Le père d'Ali philosophe beaucoup sur les agissements des hommes :

*Que cela te serve d'enseignement pour l'avenir, mon fils ! ...Dans la vie, il y aura toujours des gens comme lui, des loups qui voudront vous salir ; ils vous pousseront dans le mal par les flatteries, par la facilité en vous offrant des joies éphémères pour mieux vous tenir, pour mieux vous plonger dans la boue avec l'arrière-pensée de prendre ce qui vous appartient... méfie-toi toujours, prends garde de celui qui t'amuse et te fais rire ! (CP : 102)*

Il rajoute encore en apprenant le départ de Rachid : « *Rachid ira loin, mais seul, car il n'aura pas d'amis...De vous tous, c'est celui qui est le plus déroutant, il saura ramper, trainer, quand il le faut pour mieux marcher. Et ces vertus sont mieux qu'un champ d'oliviers...* » (CP:132). C'est vrai qu'après l'indépendance, Rachid est devenu professeur agrégé de littérature arabe, il est doyen et on ne voit plus que lui sur le petit écran de télévision ! À chaque « table ronde » organisée autour de divers thèmes culturels, il est là, pompeux, pérorant, sans jamais regarder les gens en face, le regard lointain, ne livrant jamais ses pensées.

Juliette, mère de Alain et avec sa méthode « *Péda* », montre à Ali qu'elle connaît bien l'histoire des péripéties des juifs sur cette terre :

*Les juifs ont surtout été humiliés par les Européens ! Ici, les Arabes ne nous ont jamais pourchassés ou dépouillés, ni marqués comme des bêtes... »Ghetto », « inquisition », « gaz », « four crématoire »...sont des souvenirs européens dans nos mémoires !...Alors maintenant je me refuse à jouer leur jeu contre les Arabes...Nous sommes tous frères, car nous avons souffert du même mépris, de la même suspicion mystique envers notre race...sauf que pour nous, il y a eu l'apocalypse et l'assimilation finale, et pour eux les Arabes le cauchemar ne fait que commencer ! Nous ne nous en sortirons que par l'union*

*car l'histoire de la majorité des juifs dans le monde a été étroitement liée à celle des Arabes pour à présent tomber dans le panneau des politicards... (CP:180).*

Elle rajoute plus loin à l'encontre d'Ali et d'Alain :

*J'ai une seule haine dans mon cœur : celle de la guerre. Je sais qu'il y a des gens pour faire croire que jamais les Arabes ne se sont entendus avec les juifs, même parmi les juifs eux-mêmes, il y en a qui font semblant de le penser et approuver ce genre d'hérésie...ces juifs là sont des récupérés du système, de la pensée raciste...pour leurs intérêts sordides ; nous les juifs orientaux, ne sommes pas dupes...Ali et toi Alain, restez ainsi toujours unis car vous êtes les représentants de la véritable fraternité qui devrait exister entre tous les hommes quelles que soient la couleur de la peau et la religion ou sans religion même. (CP : 181).*

Monsieur Kimper est, lui aussi, un personnage didactique, il dit à Ali : « *Souviens-toi, mon garçon, que l'on ne doit jamais abuser des bonnes choses... Tu as la sensation de découvrir le paradis ce soir, mais il peut se transformer en enfer si on le viole trop longtemps...* » (CP:211) Il affirme encore avec tristesse et justesse :

*J'ai peur pour les enfants de demain. Je pensais à ces enfants qui seront des adultes au moment de la victoire finale...Qui n'auront connu dans leur ciel que la tourmente de la guerre...Ces hommes ayant été amputés de cet univers insouciant naturel à l'enfance et l'adolescence, ils se retrouveront avec des tâches immenses à accomplir dans un pays meurtri...connaîtront-ils le sens du pardon ? Sauront-ils se donner la main pour conquérir une autre liberté ? La liberté de rire et de vivre...Je crains que cette génération de sacrifiés de l'adolescence le soit aussi de l'âge adulte. (CP:213)*

Parlant d'Amalia, née de mariage mixte d'un père algérien et d'une mère française, monsieur Kimper enseigne à Ali les avantages et les inconvénients de cette union mixte :

*Il faut avouer que ces unions « mixtes » font partie de la personnalité originale de l'Algérie en créant une société plus riche, entreprenante, moderne et ouverte sur le monde d'aujourd'hui. Pour ma part, je ne les considère pas comme néfastes ou scandaleuses. Je déplore seulement le sens de l'éducation donnée à ces enfants. Tenus précieusement en dehors de la langue, des traditions paternelles, ces innocents, quand ils sont confrontés aux réalités de leur pays, sont désorientés, devenant tout à coup étrangers chez eux, cela est valable dans un sens comme dans l'autre. Mais ce clivage dépend du caractère des époux et de la qualité de leur amour. (CP:215)*

Le didacticien Amor Seoud ajoute que la fonction clé du personnage didactique est constamment liée au discours idéaliste humaniste. Si Salah savait la valeur humaine du professeur, le concours précieux qu'il avait toujours apporté à l'organisation, Monsieur Kimper explique à Ali cet humanisme : « *Toutes les luttes pour la liberté sont miennes. Bien avant que la guerre n'éclate, je militais pour une reconnaissance de l'entité de votre peuple. Et depuis trente ans, je savais qu'un premier novembre se lèverait sur les enfants de l'Algérie. Mon amour pour les hommes est aussi vaste que celui que j'éprouve pour la musique, sans préjugés raciaux* » (CP : 46)

Les œuvres de Lemsine peuvent donc être lus comme des romans d'apprentissage car ils se font plaider et apologie, ce qui permet à ses personnages d'afficher leur maîtrise de la logique et de la rhétorique dans les débats sur la responsabilité. Ces personnages se matérialisent dans les personnages d'Ali, de M. Kimper, de Faiza, de Karim, de Mouloud, de Malika, chacun à travers un discours tenu à l'autre. Si l'on se réfère aux trois genres de l'éloquence définis par Aristote dans sa (*Rhétorique I 1358.b*), Lemsine utilise le *délibératif*, discours qui consiste à « conseiller ou à déconseiller » en fonction des valeurs « de l'utile et du nuisible », ainsi que le *judiciaire* dans les procès qu'elle met en scène « en vue d'accuser ou de défendre », avec les valeurs « du juste et de l'injuste ». Enfin, dans le genre épideictique, « il loue ou il blâme » se rapportant « au beau ou au laid ». [ROBRIEUX, Jean-Jacques, 1993 : 16]

Robrieux considèrent ces trois genres d'éloquence comme des stratégies argumentatives qui sont nombreuses dans le tryptique lemsinien. Ces stratégies passent aussi par le pathos dans le but d'émouvoir l'interlocuteur et d'obtenir son adhésion. Dans les deux premiers de Lemsine, deux pathos sont présents. Dans un premier temps, ces discours sont destinés à persuader et émouvoir les personnages, et dans un second temps, ils sont destinés aux lecteurs pour les faire adhérer et prendre parti avec l'auteur et les personnages transmetteurs de valeurs.

Soudain, le ciel s'interrompt dans sa course dorée et devient porphyre pour Ali, pour qui apprendre le métier d'hommes, de femmes, de plus libres ! Est une aventure exaltante, cruelle et jamais définie. *L'apprentissage de la liberté ? Où commence-t-il ? La liberté, où commence-t-elle ? Pour Qui ? Quand ? Par quoi ? Comment ? Jusqu'où ?* Hamon conclut : « Ainsi le personnage semble être le constituant du récit sur lequel pèse l'évolution des savoirs, des représentations et des taxonomies qui bouleversent notre culture à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle. » [HAMON, Philippe, 1977]

Beaucoup d'œuvres littéraires maghrébines se caractérisent par une mise en œuvre du monde réel par la fiction. En effet, la fiction met en scène des réflexions sur l'histoire et l'identité. Lemsine, dans ses œuvres, s'intéresse à l'identité algérienne en particulier, la plaçant au carrefour du temps, de l'espace et de l'histoire. Ses romans permettent une réouverture du passé qui sera comme toile de fond, d'où la souscription de son œuvre à une littérature qui s'imprègne fortement de l'histoire.

Ses personnages s'imprègnent eux aussi de la survivance du passé dans le présent, d'où la naissance du personnage *transhistorique*. Ce dernier fait son retour dans les années 60-70, il ouvre en réalité un dialogue entre les cultures, les temps, les espaces. Ce personnage est un « feuilleté d'histoire », il représente une zone de contact,

où peut s'inventer une nouvelle identité collective, consciente de la multiplicité des différents passés mais ouverte sur l'avenir. Ce voyageur à travers l'espace et le temps, personnifie les croisements et les métissages entre les peuples.

Le personnage transhistorique, apparu bien avant les années 70, se présente comme une figure immortelle qui traverse le temps au sein d'incarnations successives. En effet, il est apparu vers 1927, avec Virginia Woolf qui publie *Orlando*. L'œuvre se présente comme la biographie d'*Orlando*, depuis ses 16 ans jusqu'à ses 36 ans dans les années 1920.

Ali, dans *Ciel de Porphyre* est un personnage transhistorique, il retrace l'histoire de son pays avant/pendant et après la colonisation, à travers son journal intime: « *Ces réflexions m'amènent à observer mieux encore la vie de notre village pour la faire renaître sur les pages de mon cahier noir. J'aime conserver les choses ou les événements, qui risquent de s'effriter avec le temps...* » (CP : 82) C'est un témoin oculaire qui devient une figure importante du rapport au réel, « *le témoin en tant qu'il sait, mais tout d'abord en tant qu'il a vu* », le rappelle Benveniste [BENVENISTE, Emile, 1969 : 173]

Interroger dès lors, les relations entre *voir* et *savoir*, tournerait autour de la question *du faire voir* et *du faire savoir* qui permettrait de pénétrer dans le soubassement du récit historique et de la mimésis découverts depuis Aristote, comme périodes témoignant de leur époque et histoire. Le tryptique lemsinien, dévoile un aller au plus lointain passé et un retour vers le présent, en essayant d'éclairer, en quelques points, l'un par l'autre.

Le témoin, qualifié lui-même comme porteur de mémoire, s'est peu à peu imposé dans notre *espace public*. Il est reconnu, adulé, réel, voire à première vue omniprésent. Le témoin est comme un survivant, celui que le latin désignait incontestablement par *superstes*, *c'est-à-dire soit celui qui se tient sur la chose même, soit celui qui subsiste au-delà*, selon Benveniste [BENVENISTE, Emile, ibid. 1969 : 276]

Ainsi nommé en grec *martus*, l'étymologie de *témoin* nous conduit vers le radical d'un verbe signifiant « se souvenir », en sanscrit « *smarati* », et en grec « *merimna* », qui a donné en latin « *memor* » [KITTEL, G.]. Chez les grecs, le témoin passe aisément comme autorité. *Cet homme-mémoire* ou « *record vivant* », comme l'a nommé L. Gernet, est le garant, c'est-à-dire « l'auctor » en latin. Ali est *témoin* de l'histoire de son pays à travers « *ses souvenirs* » rapportés dans son journal intime.

La vue est considérée par les grecs comme la voie privilégiée de la connaissance. En effet, le grec ancien a lié « *voir* » à « *savoir* ». L'évidence est : pour savoir, il faut

voir plutôt « entendre ». C'est ce que précise justement François Hartog dans un chapitre intitulé « *j'ai vu, j'ai entendu* » et un autre « *le témoin et l'historien* », où il revient sur l'étymologie du terme « *histoire* ». Suivant Benveniste, il rappelle que la racine indo-européenne « *Wid* » donne en grec « *historiê* », tout comme en latin « *Videre* », à l'origine du verbe français « voir ». « *La première formule d'histoire [...] s'organise autour d'un « j'ai vu » et ce que « j'ai vu », du point de vue de l'énonciation, accrédite un « je dis », dans la mesure où je dis ce que j'ai vu* », toujours selon Benveniste.

Les personnages du tryptique lemsinien oscillent entre fiction et réalité. Ces univers réels et fictionnels sont indissociables et cohabitent ensemble. Les personnages de *Ciel de Porphyre* se situent dans un présent qui n'est pas indicatif que du procès de la brisure entre *un passé fabuleux* et *un futur fabulé*. Ali est le témoin des grands tournants de l'histoire de l'Algérie, son enfance et sa vie au village se retrouvent au milieu de la guerre. Ce personnage lemsinien se construit dès lors dans l'histoire et évolue dans la trame romanesque, c'est « *un être en devenir* » ou plutôt « *un être devenu* », car la romancière ne retrace pas de façon linéaire les étapes successives de la vie de ses personnages à partir d'un temps zéro.

Mais ses romans s'ouvrent sur des personnages adultes, même si certaines analepses reflètent certains moments de jeunesse des personnages, le temps zéro, les présente toujours ou presque adultes. Ce n'est pas qu'ils soient figés dans le temps ou perçus à un seul moment de leur existence, mais parce qu'au temps zéro de diègèse, ils apparaissent déjà transformés.

Le roman est le lieu de cette transformation et mutation, et c'est grâce à de nombreuses analepses qui ponctuent sans arrêt la diègèse que la personnalité du personnage principal est éclairée au temps zéro. Dans *La Chrysalide*, le cri de Khadidja est un retour vers son mariage avec Mokrane, sa vie et ses combats au village. Dans *Ciel de Porphyre*, le cri de Tahar de la tombe du cimetière de Bou-H permet le retour d'Ali vers son enfance et adolescence. Dans *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, les voix des femmes du Machrek revendiquant leur droit s'est souvent faite à travers des retours citant des femmes illustres de l'histoire des arabes.

Une surprenante et importante ressemblance relie Ali et Amalia. Monsieur Kimper nous le fait découvrir ainsi : « *Il me détaillait comme s'il venait de se rendre à l'évidence d'un fait important. Tu as les mêmes yeux qu'Amalia ! La même couleur, ces longs cils recourbés et aussi le regard... Dans la vie, il y a des ressemblances troublantes...* » (CP : 217) En plus de cette ressemblance physique, Ali et Amalia vivent dans le même flou identitaire devenant par là des personnages postcoloniaux car ils et « *[sont] considérés comme [des] otages impuissants d'un perpétuel mouvement de va et vient qui*



*[les] ballotes, entre l'impossible retour au passé et l'impossible présence à ce champ vécu du progrès qui est collectivement visé. C'est l'ordre et le désordre dans cette Algérie en mutation* » [TOUALBI, Nourredine, cité in WEBER, Louis, 2009 : 89] Amalia, prenant une expression lointaine, avoue à Ali :

*... C'est moi qui perds tout. D'abord mon père qui m'a laissé un grand manque, puis mon identité : élevée çà et là, je ne suis ni arabe, ni européenne, on a faussé toute sensation, toute perception...je suis une déracinée partout ! Et toutes les indépendances du monde ne me referont pas de nouveau...je serai donc constamment condamnée à une réalité que je ne reconnâtrai jamais ! (CP : 273)*

Un personnage, dans une position liminale, se trouve dans une situation *d'entre deux* ou bien nous dirons qu'il s'agit, le mieux, d'une position d'ambivalence qui le dépeint. Il n'est intelligible ni par son statut précédent ni par le statut qui l'attend. Mais, il prend à la fois un peu les traits de chacun de ces états : c'est la phase où l'individu s'expérimente *autre* pour devenir *soi* dans un nouveau statut. M. Segalen écrit dans *Rites et rituels contemporains* : « *La construction de l'identité se fait dans l'exploration des limites, des frontières toujours habiles, en fonction des contextes et des moments de vie, mais toujours aussi culturels et réglés.* » [SEGALEN, Martine, 1998]

Tout personnage liminaire est donc un non ou un mal initié. En effet, Ali est très jeune lorsqu'il a décidé de combattre le colonisateur et prendre le maquis : « *les frères, poursuivit Si Salah, ont examiné ce rapport et il a été décidé qu'à cause de ton âge, ton niveau d'instruction, tu es plus utile en ville...Pour le maquis...Nous verrons cela plus tard.* » (CP : 26), pour Mouloud, il avait, aussi, 17 ans lorsqu'il a rejoint le maquis : « *Mouloud était parti dans le maquis. Ce fut la consternation générale...non pas que Mouloud soit le premier homme du pays à être parti dans les djebels ; mais qui aurait cru en effet que ce garçon fragile, qui semblait être vissé aux murs de l'école pouvait être capable d'aller au-devant de la mort ?* » (CP : 96), Mouloud grièvement blessé un an après son arrivée au maquis, fut transporté en Tunisie où il mit de longs mois à guérir. Puis, on remarque sa jeunesse et son extrême intelligence, on l'envoie avec un groupe de jeunes gens en URSS pour y faire des études. Cette non- ou mal initiation est la condition même de la catégorie.

Ali est un personnage liminaire parce que c'est lui qui fait basculer le lecteur dans l'univers de la fiction dont le seuil est thématiquement par toute une série d'entrées : il arrive dans un nouvel espace, Baladia, puis en France comme prisonnier, et enfin Alger. Il vit une absence d'identité, il est comme son père un SNP : « *Le personnage liminaire marque un être incomplet, spécialiste du cumul des décumuls, il est en quelque sorte un personnage témoin placé sur le degré ultime d'une échelle, celle du ratage*

*initiatique, qu'emprunte à des degrés divers l'ensemble du personnel romanesque. »*  
[SCARPA, Marie, 2009 : 14]

L'initiation ratée au début pour Mouloud qui fut grièvement blessé et pour Ali qui a exécuté Dalila en lui tirant dessus au lieu de laisser Tahar l'égorger, est la marque d'une altérité et d'une ambivalence constitutives

*Ali se sentit le tonnerre se déchaîner dans sa tête. La fille allait être égorgée !... Il la regarda et pensa avec horreur : ... Soit elle a causé beaucoup de mal... Mais elle ne peut pas mourir ainsi... Tu vas lui trancher la gorge ? dit Ali à voix basse en tremblant... Ali était éperdu, il était au bord de la nausée. Il ne pouvait plus raisonner. Il fallait qu'il fasse vite... Ali pressa sur la gâchette. Le coup partit dans la nuque de la fille... Tahar semblait avoir perdu la raison... Imbécile ! Pour quoi as-tu fais ça ? Je devrais t'égorger pour t'apprendre à me faire rater mon travail... (CP : 70-72).*

Le personnage liminaire est un actant de l'entre – deux. Les récits peuvent transformer ces personnages non-initiés en des personnages sur-initiés :

*Ali n'écrit plus la sensation, la perception ni le vague à l'âme. Il étudie, compulse, paraphe des dossiers, des projets, les uns plus grandioses que les autres... De plus, il a maîtrisé et dompté sa folle nausée d'antan... il est devenu un homme nouveau ! Son amour manqué magnifiera toutes ses actions, l'incitant à s'élever toujours plus haut... Car les hommes d'aujourd'hui, ceux qui furent les enfants de 1954 ne meurent pas d'amour, l'échec ne peut pas les briser ; au contraire, ils marchent, marchent et construisent. Et leur silence présage toujours de grands changements. (CP : 308-309)*

Mouloud, « *serait de retour dans trois mois. Ils surent qu'il était ingénieur diplômé. La fierté emplît la maison... Mouloud était né pour une autre destinée... maintenant c'était un homme qui avait trouvé toutes les réponses à ses questions et croyait savoir... »* (CP : 154) Ces personnages deviennent les fondateurs d'un ordre nouveau, ils sont porteurs de contradictions fondamentales. Ali était un jeune et doux rêveur, il s'adressait à son cahier en rêvant : « *... Mes songes auront les feux de l'arc-en-ciel, et tel un tapis magique, tes pages blanches me feront connaître des étoiles plus brillantes, la lune plus argentée aura des yeux de velours et des cils de soie pour guider mes premiers pas d'homme, et sa bouche souriante apaisera mes peurs. »* (CP : 21)

Après la mort de ses parents, Ali change et devient amer et dur : « *À présent, il était devenu un homme et la vie lui réservait un avenir plein d'embûches en cette période de guerre annonçant des temps nouveaux pour le pays. »* (CP : 23) et prend la décision de les venger et de prendre le maquis, « *Je pourrais te donner mille raisons... La Patrie !... mais la plus importante, parce que je veux être sincère, c'est la douleur de la perte de mes parents, la conscience profonde de l'injustice de leur disparition due à la cruauté des barbares... Ma famille entière a été victime du système colonial. »* (CP : 26)

Mouloud, quant à lui, grandit toujours plongé dans ses livres, il paraît coupé de la réalité, seul dans sa chambre, il délire ses désirs et enrage contre la nature qui l'a fait fragile comme une fille. Son père déçu par la tournure physique et psychologique de son fils semble se désintéresser de lui : « *J'aurai béni le ciel, que cet enfant ait un peu de tempérament ; qu'il soit coléreux ; impatient, fort enfin comme un homme de chez nous ; il est calme, rêve continuellement...il est bizarre.* » (Chry : 94)

Puis, un soir Mouloud ne revient plus ! « *Le chemin habituel de l'école s'était confondu avec celui de l'école de la vie.* » (Chry : 95) Mouloud est dans le maquis et Mokrane renaît à la vie, il est fier de son fils qui serait après son retour un vrai mâle..., là-bas dans la lutte, la faim et la peur confronté aux réalités de la guerre.

Mouloud et Ali, par leurs choix, ont transgressé les règles, les frontières, les interdits faisant vaciller l'ordre ancien, contestant les valeurs anciennes. Leur trajectoire narrative serait l'histoire d'une mise en marge, qui aurait pour objectif de les faire accéder à un nouveau statut. Mais certains d'entre ces personnages liminaires se caractérisent par leur incapacité à quitter l'entre-deux et c'est le cas de Ali. Ce personnage en position liminale présente des traits spécifiques : il échappe aux classements sociologiques puisqu'il est dans une situation de l'entre-deux (un entre-deux social, spatial, identitaire, culturel...). Cette invisibilité sociale est marquée, pour Ali, par la perte du nom : c'est un SNP, d'être célibataire et solitaire « *[Kheira] tient le ménage de ce célibataire avec une sollicitude... Il respire cette odeur du passé mais si présente toujours en lui... Amalia... Ali connaissait la vraie solitude.* » (CP. : 307-309).

Les personnages liminaires restent sur les frontières, dans un entre-deux monde. Certains personnages, comme c'est le cas d'Ali ou d'Amalia, ne franchissent pas ou franchissent mal les seuils des étapes indissociables de la construction individuelle et sociale de leur identité, ils restent bloqués dans un entre-deux, entre différentes ambivalences : ils ne sont plus ce qu'ils étaient et ne seront jamais ce qu'ils auraient dû être ou devenir. « *Il sert [alors] aux autres de valeurs ou de contrevaleur, témoin... qui, à défaut de passer lui-même, peut faire office de passeur pour les autres.* » [SCARPA, Marie, *ibid.* 2009 : 25-35]

Ali et Amalia restent bloqués, en marge, « liminaires » de l'ensemble du personnel romanesque de l'œuvre. Par rapport à tous ses amis qui se sont construit une vie sociale, politique, Ali lui reste seul, sans lieu (maison), sans amour et sans famille. Ali est « *un passant* », il se sent déplacé, il reste en marge, incapable de fonder sa propre lignée, de perpétuer la vie, même le dernier refuge de ses rêves et de son imagination, son journal intime est rangé au fond d'un placard. Pour Marie Scarpa « *[...] est liminaire, un personnage bloqué dans un état intermédiaire au cours de*

son « initiation » (soit dans son identité individuelle, sexuelle ou sociale). De ce point de vue, c'est un « inachevé », gardant de sa situation d'entre-deux états une ambivalence constitutive » [SCARPA, Marie, *ibid.* 2009 : 221]

Le personnage de l'instituteur est un type de personnage assez bien représenté dans les œuvres littéraires françaises ou autres. Il est un personnage social. *Pour quoi le personnage de l'instituteur est-il présent en force dans l'œuvre de Lemsine ?* L'instituteur serait à la fois témoin et acteur de toutes les révolutions : idéologique, culturelle, politique, liées elles-mêmes aux changements de vies personnelles et sociales « des peuples » combattant pour devenir « des nations ». Pierre Glaude et Yves Reuter relie la création du personnage de l'instituteur à la création de personnages romanesques pour permettre la diffusion de nouvelles valeurs sociétales. [GLAUDE, Pierre, REUTER, Yves, *op. Cit.* 1998 : 102]

Le personnage de l'instituteur se trouve aux confins de la tradition et de la modernité. Il serait un élément de la construction de l'identité nationale. C'est un personnage assez bien représenté dans les œuvres de fiction, parce qu'il est un personnage qui a une assez forte représentation dans l'imaginaire social. C'est un personnage fictionnel idéalisé qui est identifié comme faisant partie de la mémoire collective. C'est un modèle car dans son métier et/ou ses relations avec autrui, il est une référence sociale et humaniste comme le professeur de musique M. Kimper et Si Salah, enseignant d'arabe dans *Ciel de Porphyre* et le couple d'instituteurs qui ont initié Mouloud et Faiza à l'amour de la lecture dans *La Chrysalide*. Il a un lien entre le monde de l'enfance et celui des adultes. Ce personnage exprime bien les représentations collectives d'une époque et d'un lieu.

En effet, dans *La Chrysalide* c'est le couple d'instituteurs Français qui initie Mouloud puis Faiza à s'attacher aux études et aux livres. C'était un couple d'instituteurs sympathiques, des irréductibles que le climat de l'insurrection n'avait pas ébranlé. Les instituteurs menaient un combat à leur manière en n'abandonnant pas les enfants du village. Ils avaient l'estime des villageois, qui se manifestait par l'apport d'œufs frais, de poules, à l'occasion du marché, ou de pâtisseries à la période des fêtes musulmanes. Mais les soldats se moquaient de leur ardeur à éduquer « les fils de fellagas ». À l'approche de leur retraite, ils craignaient d'abandonner leur petite école et les enfants car personne ne viendrait enseigner dans ce coin perdu du pays, surtout au milieu de la guerre.

*Mouloud grandissait plongé dans ses livres,... il avait réussi son certificat d'études primaires. Son père refusa de le laisser aller en ville étudier dans une grande école. Comme il était un élève intelligent, ses maîtres : un couple d'instituteurs sympathiques,..., s'occupaient de lui. Mouloud aidait à faire la classe aux petits. En*

*échange, ses maîtres le faisaient travailler dans les matières qui le passionnaient : les mathématiques surtout. Ils lui prêtaient des livres qu'il lisait et commentait avec eux. Souvent les dimanches et jeudis, il passait d'interminables heures dans leur petit appartement de l'école. (Chry: 83)*

Dans *La Chrysalide*, le personnage de l'instituteur est un intellectuel, issu du monde citadin, de l'occident qui découvre le monde rural des colonisés. L'image de soi que donne Lemsine à travers le personnage de l'instituteur, de par son incorporation dans l'espace social de ses œuvres est que ce dernier se présente comme personnage moral (éthique), humain et idéalisé. Mais la vision du personnage de l'instituteur n'est pas la même dans *Ciel de Porphyre*, le personnage de l'instituteur ou « *du maître* » n'est pas très flatteuse, ni idéalisée, l'instituteur sème la discorde entre les enfants du village en choisissant un élève qu'il met à son service en l'exploitant, le retournant souvent contre ses camarades parce qu'ils sont Arabes :

*Abdi, le cancre servile, a droit à la première table, prêt à prévenir les besoins du maître. Si celui-ci veut des cigarettes, Abdi sort lui en acheter. Il se charge aussi de ramasser les cahiers, nettoyer le tableau, brosser le pardessus du maître à la fin de chaque cours afin d'enlever la poussière de la craie. ... l'épouse du maître lui confie certaines tâches ménagères comme le ramassage du bois pour la cheminée, par exemple. Abdi, pour tout cela, est ... craint et haï par les élèves. (CP : 103)*

À l'opposé, il y a Youssef, un petit neveu de la mère d'Ali. Un garçon solitaire et grossier, il se tient au fond, se faisant oublier le plus possible, ce que le maître accepte d'ailleurs volontiers. Youssef a la même allure que Abdi, mais il est de caractère différent. C'est un élève moyen, assez intelligent, mais d'une grande fainéantise, très orgueilleux. Entre Youssef et le maître existe une antipathie tenace et sourde. Lorsque le maître Monsieur Durand s'adresse par hasard à lui, une tension rageuse fait vibrer sa voix. Comme il n'est pas question de « chômer » durant les quelques jours de vacances, « *le zélé monsieur Durand* », a donné aux élèves un devoir de conjugaison la veille des congés scolaires.

Abdi passe devant les rangés pour ramasser les devoirs et en arrivant devant Youssef, ne voyant rien sur sa table, il lui demande sa feuille sur un ton de commandement que Youssef n'apprécie pas, ils s'insultent et Youssef lui crache sur la figure. Abdi hurle et pleurniche en direction de l'instituteur qui devient cramoisi car c'est un homme très coléreux, il lui demande des explications : « *M'sieur, j'ai oublié de faire le devoir c'est tout.* », « *C'est tout ? Ricane le maître. Tu trouves que c'est aussi simple que ça !...que viens-tu faire à l'école... ?... En plus, tu insultes ton camarade !...* ». Youssef excédé déclare : « *Ce mouchard n'est pas mon camarade !* » (CP : 105) Au refus de Youssef de s'excuser auprès de Abdi, le maître le giflé, mais Youssef lui immobilise la main et l'insulte. Le maître au bord de *l'apoplexie*, le menace, « *Renvoyé ! Tu seras*

*renvoyé de l'école, voyou ! Compte sur moi, tu ne feras plus le dur au village... En maison de redressement tu iras !... » (CP : 106)*

Ainsi Youssef a vengé ses camarades de toutes les injustices du maître hargneux, rongé par un perpétuel mécontentement qui les paralyse. Les instituteurs de *Ciel de Porphyre* sont tous hargneux contre les enfants arabes du village. Un autre instituteur va remplacer Monsieur Durand, c'est le directeur de l'école. Il est plus calme que le précédent mais moqueur et froid. Chaque maître à sa façon particulière de punir, certains utilisent les coups de règle sur les doigts, d'autres les coups de pieds dans le derrière, ou pour ne pas se fatiguer mettent l'élève à genoux avec les bras en l'air jusqu'à la fin du cours. C'est la punition la plus redoutée ! D'autres affectionnent la torture morale qui consiste à faire porter à l'élève puni une paire d'oreilles d'âne en papier. L'enfant doit les porter en récréation et pour aller à la maison. Il faut traverser le village avec cet ornement humiliant et revenir à l'école avec cette coiffure de honte.

Ce nouveau maître est aussi mauvais que Monsieur Durand, en plus de la torture physique qu'il fait subir à ses élèves, et qui consiste à leur pincer l'oreille et tourner entre ses doigts le lobe jusqu'à ce que l'enfant devienne violet ! « *La douleur est terrible. Il fait cela calmement, avec son sourire moqueur, pendant que ses ongles déchirent la chair de l'oreille. Les malheureux qui ont expérimenté ce supplice disent qu'ils voient tout tourner devant les yeux, la douleur vrille le crâne comme des aiguilles brûlantes.* » (CP : 110)

Il leur fait subir une torture morale, en utilisant un ton sarcastique et moqueur. Il a livré Ali aux sarcasmes de ses camarades déchainés qui se sont tordus de rire, ricanant avec méchanceté car ils ont remarqué que cela satisfaisait le maître de le ridiculiser en ricanant et tournant en dérision ses prétentions littéraires lorsqu'Ali a rédigé un devoir écrivant qu'il voulait devenir journaliste et consacrer sa vie à dire la vérité : « *Voyez- vous ça ! Il veut devenir journaliste, ce morveux, écrire la vérité... La vérité sur tes poux, oui !* » (CP : 128). Pour Ali, le maître a essayé de le rabaisser, de réduire à néant ses prétentions car il n'a pas compris ses rêves et pour ses camarades il lui est impossible de les haïr car eux-mêmes sont prisonniers. « *C'est une manière de gagner les bonnes grâces du directeur en se mettant contre moi. Et sans doute aussi une façon de se venger de celui qui veut se distinguer d'eux par son désir de sortir du rang des moutons.* » (CP:129)

Pour Philippe Hamon « *Le personnage dans un texte, est un sujet réajustable, répété et modulé* » [HAMON, Philippe, 1993 : 105], car on le retrouve dans les noms propres, dans des appellations diverses. Il s'agit d'appréhender la présence d'un personnage, sa psychologie, ses fonctions, ses savoirs et ses compétences. Pour ce faire

Philippe Hamon propose une « *science des indices* » qu'il appelle « *Tracéologie* » afin de le caractériser. Boris Tomachevski précise : « *on appelle caractéristique d'un personnage le système de motifs qui lui est indissolublement lié* » [TOMACHEVSKI, Boris, op. Cit. 1925, 1965 : 213]

Kundera dit à propos du personnage non décrit : « *Cette absence d'informations ne le rend pas moins vivant, car rendre un personnage vivant signifie aller jusqu'au bout de sa problématique existentielle.* » [KUNDERA, Milan, 1986 : 49] Il convient, donc, de préciser que le désir de rendre compte, de définir, de préciser « un type » de personnage, de le caractériser ne va jamais sans une schématisation de la romancière visant à l'essentiel qu'il faut comprendre comme « essence » du personnage, essence que la description matérialisera.

En effet, chaque détail se référant au personnage participe à sa construction, qu'il est, selon Miraux, « *à peine besoin de dire que cette quantité de traits infimes, n'est pas là pour transposer et imiter la réalité extérieure. Elle a un tout autre objet. Elle sert à donner aux grandes scènes auxquelles aboutit le déroulement paroxystique des idées personnages et des idées situation, une puissance d'évocation surprenante* » [MIRAUX, Jean-Philippe, 1997 : 46] Le projet romanesque de chaque romancier est non seulement de présenter des faits ou des traits mais encore de les exagérer. Au fil des romans, c'est un véritable processus de « *mise en examen* » des types comportementaux dus à des contextes sociaux, familiaux et/ ou individuels.

Certains profils ou « *prototypes* » parmi l'ensemble des personnages que propose la romancière, seront ici analysés afin de définir le système des personnages lemseniens, sachant que chacun d'eux est façonné d'un savant mélange de réalité et de fiction. Comme tout texte est marqué par la présence d'un ou plusieurs personnages, leur représentation devient une donnée essentielle, c'est à travers elle qu'on attribue des traits plus ou moins nombreux et précis, appartenant d'ordinaire à la personne réelle. Cet être de papier est traité comme l'être de la réalité. Ainsi, il parle, il pense et suscite des réactions affectives. La description, donc, de ces personnages va fournir des éléments perceptifs : vêtements, expression corporelle, style de démarche, manière particulière d'habiter un rôle et un espace social.

Pour procéder à la description des personnages, il faut établir leurs portraits. En effet, il ne faut pas sous-estimer l'importance du portrait car il aide à faire « *la peinture des personnages* ». Le portrait n'est qu'un domaine de la description, c'est « *une description d'une personne physique ou morale. C'est définir des personnages, leur donner une individualité, les faire connaître intimement aux lecteurs, c'est-à-dire les faire vivre* » [KUPISZ, K, PEROUSE, G-A, DEBREUILLE, J-Y, 1988 : 16]

Le portrait littéraire est défini « *en tant que segment du texte dont le trait distinctif serait le discours descriptif rapporté à un personnage ou plus exactement, le discours créant l'image d'une personne, c'est-à-dire un analogon textuel de l'image d'un être humain* » [KUPISZ, K, PEROUSE, G-A., DEBREUILLE, J-Y, *ibid.* 1988 : 183]. Pour Phillip Hamon, « *la conjonction personnage- description* » et donc ce qui fait l'essentiel du portrait, est surtout placée « *sous le signe général de la motivation à tous les sens de ce dernier terme...* » [HAMON, Philippe, 1981 : 112] Le portrait est « *un lieu de cohérence* » du texte narratif pour construire ses personnages.

L'étymologie du mot « *portrait* » : *pro-trahere*, « *pour traire* », c'est tirer de la lumière, révéler, décrypter. C'est la marque de toute une vie, il permet de découvrir la vie intérieure des personnages à travers leurs visages reflétant insensiblement leur âme cachée. En effet, chaque visage offre une singularité et ne saurait être confondu avec un autre. Contempler un visage, renferme toutes les possibilités : « *un seul visage est apothéose, une fin en soi, raison d'être et énigme, suprême fleur de vie* » [JOUHANDEAU, Marcel, 1956 : 104] Le visage permet à l'être intérieur d'apparaître et de se montrer. Il est même une « *sorte d'ostensoir vivant* » [JOUHANDEAU, Marcel, *ibid.* 112]

Le portrait a pour but d'éclairer les manières d'agir d'un personnage, il nous apporte des précisions très utiles. Le plus souvent, le romancier ne trace pas le portrait d'emblée, il le compose par touches successives éparpillées et diluées dans le roman tout entier car le portrait a pour fonction de préciser et d'informer, et ces indications peuvent se fournir en plusieurs fois. Les éléments du portrait sont suscités par les gestes des personnages, justifiés par la prise de parole de tel ou tel d'entre eux. Le portrait peut se charger d'un passé, il devient événement, justification du déclenchement de l'action (le cri de khadidja)/ (hurlement et mort de Dalila)

En effet, *ce cri/hurlement* est un autre contraste qui apparaît dans la partie finale du portrait, c'est celui de la voix (sonore/silence/ parole/non-parole), le silence est lié à Akila, la non parole à Ouarda, la sonorité est liée à Khadîdja (voix aigüe, cri perçant et clair). L'opposition auditive (silencieux/sonore) appartient à *la structure de surface* et *figurativise* les deux termes de la structure profonde animé/inanimé. La co-conjoncture du silence et du bruit crée une condition qui demande à être interprétée comme signe probable d'un sens particulièrement important de l'histoire.

La sonorité se manifeste à la surface du texte narratif sous forme de cri, de hurlement, de gémissements et de paroles (Khadîdja, Dalila la prostituée). Si l'on regarde de près la manière dont khadidja se sert du langage, on voit disparaître la différence entre le cri et l'énoncé verbal, puisque les paroles de Khadidja ont surtout



une fonction pragmatique d'exprimer ses émotions cachées et rhétorique dont l'intention est d'influencer son lecteur.

Lemsine à travers les personnages de Khadidja/Akila, au niveau événementiel, fait alterner le silence et la sonorité accompagnés d'insensibilité et de sensibilité. L'équivalence entre le silence et l'insensibilité est observable dans toutes les séquences où Akila fonctionne comme femme soumise qui s'occupe de ses enfants, de sa famille avec soumission, Akila est *une femme robot*, tandis que l'équivalence entre la sonorité et la sensibilité, se voit dans les cris et les plaintes de khadidja ainsi que dans ses énoncés verbaux.

La présentation de la femme portraiturée va s'opérer dans l'ordre descendant à commencer par le visage, ce qui frappe le regard, puis les yeux, la face et les joues, le cou et ensuite la chevelure. Les visages apparaissent comme des masques qui symbolisent le « *for intérieur* » des personnages. Le corps devient un symbole d'appréhender le personnage, il devient, également, symbole et porteur de souffrance physique et morale, il est ce par quoi le personnage de la prostituée Houria souffre, A la question d'Ali, « *jusqu'à quand continueras-tu ces actes de consolations amoureuses ?* », Houria répondit : « *Jusqu'au jour où cette terre sera libre... alors pour elle et pour moi finira le temps de la honte...* » (CP : 227), mais il est ce par quoi on fait souffrir les autres en les humiliant, en frappant, en dénonçant, comme l'illustre le maître de l'école Monsieur Durand.

« *Le personnage de roman, c'est à la fois sa faiblesse et sa force, c'est un ectoplasme. Il prétend avoir un corps, mais il n'en a pas. Son aspect comme ses sensations font l'objet de descriptions minutieuses* » [BERTHELOT, Francis, 1997 : 7] Beaucoup de théoriciens se sont penchés sur le corps, qui pour fictif qu'il soit, n'en reste pas moins un élément clef de l'histoire, qu'il soit vu du dehors ou du dedans [BERTHELOT, Francis, *ibid.* 1997 : 8].

Le corps de Dalila la prostituée projette la mort des moudjahidine : « *Je t'ai emmenée ici pour que ceux qui furent tués par ta faute et qui reposent en ce lieu soient vengés et entendent tes hurlements de terreur... ils sont enterrés là, ceux que tu as vendus.* ». (CP : 71), Ce corps est aussi la cause de sa mort et de sa destruction :

*Ce cou si jeune, si lisse...tranché?... ces cheveux, ce visage, cette jeunesse...c'est une traîtresse, elle a causé beaucoup de mal...Ali la maintint contre lui, entourant son corps de son bras. Elle se débattait...Dalila offrait à présent l'image même de l'horreur et de la haine. La sueur collait ses cheveux sur son visage et son cou. Le fard de ses yeux dilué par ses larmes, formait des traces noirâtres sur les joues. Son rouge à lèvres coulait avec la bave...sa robe noire remontée sur ses cuisses ...sa voix avait changé, elle*

*ressemblait à celle d'une vieille femme rongée par la maladie. Une voix rauque, cassée, brisée par les houles des sanglots. (CP : 70-71)*

Le corps est le lieu et le symbole de la souffrance qui apparaît comme donnée essentielle dans *Ciel de Porphyre*, Ali souffre de la perte de ses parents (père tué par des paras saouls, mère morte de chagrin) et de son amour Amalia. Amalia souffre de la perte de son père tué par erreur par les moudjahidines et de la perte de son amoureux Ali ainsi que de sa crise identitaire. Mâ Chérifa souffre de chagrin à la mort de son mari Si Abdelkader. Ramdane souffre et se révolte contre le colonisateur qui finit par l'exécuter. Francis souffre de l'incompréhension de son père et de son rejet après la mort de sa mère et du mauvais traitement de sa belle-mère. Tahar souffre de son éloignement de son village des Nememcha et de la mort de sa fiancée violée et tuée atrocement par le colonisateur. Juliette souffre parce qu'elle a perdu sa meilleure amie Mâ Chérifa et parce qu'elle doit suivre son mari Marcel en France, pays qu'elle n'aime pas car elle doit quitter sa famille et sa patrie...

Ce n'est pas le corps qui porte l'aspect unique d'un personnage mais c'est le malaise et la souffrance perçus à travers ce corps. La problématique de la construction d'un corps n'est-elle pas la problématique des personnages eux-mêmes ? Le corps fonctionne tantôt comme la preuve d'une identité vraie, voulue comme telle, tantôt comme signe d'une identité masquée ou perdue (corps de Houria). Le corps se situe et existe dans l'espace, s'approprie l'espace de la perception, cette appropriation étant la condition de toute présence et jouissance.

Le roman peut individualiser un personnage à travers son corps, le corps devient un symbole, une manière d'appréhender le personnage. En effet, les caractéristiques physiques jouent un rôle fondamental dans l'acceptation ou le refus de tel ou tel personnage. Ainsi, la grosseur est perçue de manière très négative dans l'ensemble des œuvres. Et les personnages les plus « attachants » sont ceux qualifiés par leur maigreur. Pour Henri Mitterrand

*Ce code renvoie à une anthropologie, puisque son fonctionnement allié à celui d'autres codes du même genre (celui des actes par exemple), permet à l'auteur de distinguer deux espèces d'êtres du point de vue de leur comportement physiologique, psychologique, social, professionnel et sexuel. C'est aussi un code mythique puisque ses signes, outre leur signification brute, outre leur valeur anthropologique, sont exploités pour opposer symboliquement l'existence ou l'inexistence. [MITERRAND, Henri, 1980 : 54]*

Ce qui nous permet d'organiser notre étude descriptif en deux classes de valeur *positive* et *négative*. Ce sont les variantes de physionomie, système dénoté dans le langage descriptif, qui engagent un autre système de significations c'est-à-dire connotées, selon l'objectif de l'auteur. Et qui apparemment permettent cette

classification de valeur. Barthes applique à ce système de signification la terminologie de « *matrice signifiante* » qui associe trois éléments :

- A) La désignation du personnage : *Khadîdja*, par exemple.
- B) La désignation du support de caractérisation : *le corps*.
- C) Le variant de caractérisation ; par exemple : *svelte, longue*.

Ainsi Khadîdja est *svelte, longue, possédant des hanches étroites, un ventre plat, une peau fine et brune*. Elle est dotée d'un tempérament fougueux, coléreux, audacieux, têtu, orgueilleux, sûr de soi, ayant foi en sa personne. Elle est résignée, combative, courageuse, a du caractère, du cran, possédant une grande vitalité. Belle diablesse, révoltée qui n'admettait pas le partage.

À « *svelte* » s'oppose « *gros* ». Indiquons que cette opposition sémantique devient une opposition signifiante, à un second palier de la signification, rapportée à la totalité de l'œuvre, elle connote l'existence de deux significations opposées. *Svelte* qui renvoie à Khadîdja signifie agilité, vitalité, personne active qui va agir pour aboutir à un résultat positif, à savoir lutter pour élever la parole féminine et libérer cette dernière des chaînes de la tradition, et s'oppose à *gros* renvoyant à Ouarda, aux joues rebondies, aux bras blancs, paraissant monstrueux, se prélassant sans cesse, visage aux traits réguliers, à la bouche inexpressive, aux yeux bleus sans éclat.

Jeune, belle et fragile, marchant lentement en se dandinant qui avec sa lourdeur, sa lenteur, sa passivité a freiné le processus de libération en se faisant complice de l'homme, l'enlisant encore plus dans ses comportements injustes et rétrogrades, en acceptant d'être la seconde épouse. Ses lourdeurs excessives ont provoqué sa mort, mais avec sa mort, c'est la fin de la femme passive, soumise à la volonté des hommes et aux traditions injustes. C'est le triomphe de la femme courageuse, combative qui va aller de l'avant combattre, d'une part, les traditions façonnées par les hommes et d'autre part, le colonisateur. C'est la victoire de celle qui n'admet pas de partage, ni de compromis.

Akila la troisième femme de Mokrane, nièce de si El Tajer, orpheline, la cendrillon de la famille après la mort de son père, vivait déjà à l'ombre de son oncle riche et de sa femme. Jolie, mince, dévouée, bonne fille, travailleuse, docile, sage, prévenante, sa passivité n'aide pas la cause des femmes mais pousse Khadîdja à l'action et à la révolte qui vont mener à l'équilibre familial. Barthes avance à ce propos qu' « *un système connoté est un système dont le plan d'expression est constitué lui-même par un système de significations* » [BARTHES, Roland, cité par MITTERAND, Henri,

1980 : 54]. Il est clair donc que le système des personnages devient de ce point de vue un système connotant par lequel l'œuvre produit ses propres significations.

Faiza, première fille de Mokrane, est née de son union avec Akila, est ensevelie dans les rêves où les réalités du monde ne l'affectent pas ; ses idées demeurent son unique existence. Curieuse, elle pose trop de questions, elle a les mêmes goûts, la même manie du transistor et des livres que son frère Mouloud. Elle a soif de savoir et d'information, ce qui fait d'elle une personne très cultivée et avancée dans ses études. Devenue grande, Faiza acquiert plus d'assurance, de manière et de raffinement. Au contact de la ville, elle devient une femme authentique : modeste, prévenante, silencieuse et présente à la fois.

Yamina, femme de Mouloud, est sympathique et jolie ressemblant à une poupée avec ses petites mains, ses cheveux blonds soyeux, bouclés, ses grands yeux marrons très clairs, un regard sans secret de par sa franchise. Elle a des membres fuselés et harmonieux, des bras et des chevilles fins et racés : un corps de geishas. Jeune et naïve, elle possède une nonchalance féminine, des gestes vifs, une voix qui révèle un humour irrésistible. Intelligente, avec un sens de l'observation aigu, elle a de l'intuition mais manque de sens pratique : c'est une enfant de luxe et d'amour. Elle est légère, fine et sociable.

Par contre Nora, la belle-sœur de Yamina, a des complexes intérieurs qui se manifestent souvent par une agressivité arrogante en toute occasion. Elle est éduquée entre une mère dominatrice, égoïste et un père absent. Entre ce père falot et cette mère vaniteuse, Nora grandit, exagérément gâtée. Elle dépense des sommes folles dans des instituts de beauté et d'amaigrissement. Obsédée par son corps qui persiste à augmenter de volume avec les ans, elle passe des heures devant la glace à essayer de nouveaux régimes amaigrissants à base de calories calculées minutieusement. Son cauchemar est le poids ! Et ses éternels régimes de famine déséquilibrent son caractère la rendant acariâtre et perpétuellement insatisfaite. Elle se précipite dans l'eau comme un lutteur, faisant des brasses enragées et revient essoufflée en soupirant : « *Je crois bien avoir perdu au moins un kilo !* » (Chry : 211) La moindre action semble vouée dans sa vie à un seul but : vaincre la cellulite.

Le corps est aussi le lieu primordial où s'inscrivent le désir et l'imaginaire. Pour saisir la valeur érotique ou la signification inconsciente de tel ou tel motif corporel, il faut l'insérer dans le réseau de sens et de signification qui l'unit à d'autres parties du corps. Dalila, la prostituée au service du colonisateur, lors de la fête du 14 juillet de 1958, vient se balançant dans un long fourreau rouge et or, lui descendant jusqu'aux

chevilles, avec une fente sur le côté laissant apparaître une jambe fuselée et nerveuse. Elle est d'une grande beauté. Elle se change en robe noire moulant ses formes suggestives, chaussée de hauts escarpins dorés.

Elle danse avec un gaillard blond, ses mains plaquées sur ses cuisses, elle ondule, levant une jambe puis l'autre en cadence rapide, tournoie sur elle-même et revient vers le soldat qui cherche à la couvrir de baiser. Son ventre plat tressaille au rythme rapide des tambourins, elle tournoie en se déhanchant langoureusement lascive et lourde de sensualité primitive. Les hommes la contemplent, avalant difficilement leur salive, lui criant d'une voix excitée. Ses cheveux teints au henné ont des reflets pourpres comme sa robe. Ils lui tombent en cascades bouclées sur son dos nu. Son visage au fard criard conserve un air d'adolescence qui accentue sa bouche enfantine et rieuse.

Dans la description, un organe de jouissance peut se transformer en instrument de punition ou en objet d'agression. Le cou, offert aux baisers, élément du corps qui exprime la volupté, est aussi voué à l'égorgeage ou à la décapitation. « *Ce cou si jeune, si lisse...tranché ? Non, pas ça, mon Dieu ! C'est une traîtresse, soit, elle a causé beaucoup de mal...mais elle ne peut pas mourir ainsi.* » (CP : 70) « *C'est la règle, les musulmans qui trahissent leurs frères, sont égorgés ! Femmes ou hommes.* » (Ibid.) Le désir amoureux ne se sépare pas toujours de la pulsion meurtrière.

La chevelure a une valorisation intense :

*La chevelure féminine, dans son dynamisme, connu dans sa retenue, révèle, au premier regard, à l'homme qu'elle séduit. Ses chances de conquête, éparse ou maîtrisée, coiffée ou dénouée, elle signifie l'attitude qui adopte, face à la sexualité, la femme qui la porte. À plus forte raison lorsqu'elle est dénouée, la chevelure semble signifier que la femme est offerte et a perdu son « besoin instinctif de pudeur. [COLLOT, Sylvie, 1992]*

La couleur de la chevelure révèle l'animalité. Il semble, dans les romans de Lemsine, qu'une forte symbolique de la couleur des cheveux prime. Les femmes vierges et chastes sont blondes. Les femmes ardentes et tragiques sont brunes ou chevelure d'encre. Les femmes rousses, sont comme des fauves et maléfiques comme Dalila. La chevelure est liée au péché,

*Dalila était une fille assez mystérieuse...elle se déplaçait beaucoup, apparaissait tantôt dans le cabaret d'une grande ville, tantôt dans les fêtes de mess. Elle avait récemment fait son apparition dans Baladia agressive et arrogante...ses voisins la craignaient, l'évitaient, allant jusqu'à interdire aux gamins de lui faire des réflexions quand elle se faisait accompagner dans les jeeps militaires...on pouvait croire qu'elle était un danger, surtout à une époque où la purification des mœurs était l'un des principaux jalons pour la victoire de la lutte de libération...l'organisation prohibait aux musulmans de boire de l'alcool et de fumer... (CP : 57-58)*

Dalila a les cheveux teints au henné (roux), ils ont des reflets pourpre (couleur du sang), comme sa robe (rouge et en or).

*Tu as trahi les tiens peut-être pour un collier de pacotille ! Tu es heureuse, insouciant, sans remords... C'est loin l'hiver dernier, pour toi, tout un quartier détruit à cause de ta trahison, de ta cupidité... depuis des mois l'organisation cherchait à avoir cette précieuse mascotte du deuxième bureau... ce soir c'est une occasion unique de venger les centaines d'hommes mutilés et tués par sa faute. (CP:57)*

Les femmes aux cheveux roux « duvet de rousse », telle une bête d'or sont des femmes maléfiques. En effet, les cheveux révèlent l'essence profonde des êtres dont le charisme sensuel touche à l'impureté. « *L'insolente rougeur, l'onde de feu* » caractérisent la chevelure de Dalila, cette femme traîtresse, cette femme de l'enfer, cette diablesse, qu'est « *la prostituée* », « *un groupe de paras qui la connaissaient bien, se tenaient près de la scène et lui criaient d'une voix excitée : Aïe, Dalila ! Tu es le Diable !...* » (CP : 57) Ce roux des cheveux, ce rouge sanglant de la robe évoquent des couleurs de l'irrésistible faute et, en filigrane de la pécheresse, la chevelure rousse et la robe rouge au voile d'or sont les couleurs des qualités sexuelles. Sous ses habits, sa chevelure dénouée, rousse, parure *maudite* se cache la courtisane.

Khadidja, en devenant vieille se teint les cheveux au henné alors qu'elle les avait noirs dans sa jeunesse. Elle avait une peau fine et brune, des cheveux noirs et épais ramassés en une épaisse tresse descendant jusqu'à la taille. Lorsqu'elle découvre la décision de Mokrane de se remarier pour la quatrième fois, elle devient comme une furie : « *Ses cheveux teint au henné disaient son âge...telles des flammes apeurées, affolés par sa colère s'échappaient de son foulard à ramage...* » (Chry : 10)

Les mèches rebelles de Khadidja la qualifient aussi de diablesse. « *Elle bondit ! Se cabra, menaça le ciel... Khadidja leva son visage coloré par le sang de la colère et de l'indignation.* » (Chry : 11) Elle est dotée d'un tempérament fougueux, coléreux, audacieux, têtu, orgueilleux, sûr de soi, ayant foi en sa personne. Elle est résignée, combative, courageuse, a du caractère, du cran, possédant une grande vitalité. Belle diablesse, révoltée qui n'admettait pas le partage.

Faiza, première fille de Mokrane, et de Akila, ressemblait aux asiatiques avec ses pommettes hautes. Elle était trop grande pour son âge, trop mince et trop brune. Elle ressemblait à Khadidja, elle paraissait plus sa fille que celle de Akila, elle avait sa démarche, ses gestes et sa voix. Elle brûlait du même feu qu'elle. Elle était obstinée, fière, d'un caractère impulsif. Quelque chose d'indéfinissable, d'insaisissable se dégageait de tout son être. Elle avait des cheveux longs, lourds, ramassés au village puis libres sur ses épaules en ville.

Les tresses ou le chignon symbolisent l'obstacle aux désirs masculins. L'adoption d'une coiffure sage apparaît comme une tentative de sublimation, de refoulement, cela reste l'apanage des femmes honnêtes. Le chignon ou les tresses noirs révèlent la vertu. La chevelure offre la possibilité de symboliser toute une évolution. Faiza, au village et avant d'aller à Alger et surtout avant de connaître Fayçal, portait ses cheveux noirs, retenus sur la nuque ou par une tresse. Sa rencontre avec Fayçal change son port de cheveux. Chevelure relâchée, libre sur ses épaules, Faiza acquiert « une liberté » de tout genre mais surtout une liberté sexuelle. Ses cheveux dénoués ne sont-ils pas un appel sexuel envers Fayçal ? Akila a remarqué le nouvel accoutrement de sa fille :

*Les cheveux lourds de la jeune fille jouant librement sur les épaules au lieu d'être ramassés, comme avant, sur la nuque...toute la retenue des gestes de sa fille semblait s'être usée au contact de la ville...cette démarche- là connaissait l'homme et ses étreintes. Quelque chose change dans le comportement d'une fille ayant goûté aux caresses de l'homme. (Chry : 227)*

Houria, la jeune prostituée de l'organisation est blanche, assez grande, visage nimbé d'un charme profond. Elle a les cheveux noirs noués en chignon sur la tête. Malgré son métier de prostituée, Houria est différente, dans sa description, de Dalila. La description de cette dernière dévoile la pécheresse, par contre celle de Houria la chasteté et pureté, il n'y a qu'à voir son port de tête, avec ses cheveux noués sur sa nuque qui révèlent la vertu.

Partie vitale et vivace du corps humain, les cheveux jouent un rôle symbolique important. Ils sont conducteurs d'énergie et de vie formant la matière des liens unissant la famille «Mokrane » à leur terre, à leur village, à leur pays, aux traditions de leurs ancêtres et surtout aux origines surtout que la famille Mokrane est dotée de cheveux noirs épais. Khadidja de cheveux noirs, épais, ramassés en une épaisse tresse jusqu'à la taille, Faiza de cheveux noirs, épais et longs, Malika de cheveux noirs en relief, épais et longs, Mouloud de cheveux noirs bouclés, Mokrane de cheveux noirs. Pour les autres membres de la famille Mokrane, à savoir Akila et Ouarda, les autres femmes de Mokrane, il n'y a pas de caractérisation de cheveux, couleur ou épaisseur.

Le paradigme de la couleur noire s'oppose à la couleur châtain et blond dans *La Chrysalide*. A la famille Mokrane, le noir et à Yamina, femme de Mouloud et de Fayçal, l'amoureux de Faiza le blond châtain. Pour simplifier cela, nous dirons que : blond et châtain sont des couleurs franches, nettes symbolisant l'union, la pureté comme le sont Fayçal, cheveux châtain et indisciplinés et Yamina, cheveux blonds, bouclés et soyeux.

Le noir est une couleur qui renvoie aux origines et au commencement, à l'élégance et au luxe. En effet, l'auteur nous invite à travers cet acquis « *cheveux noirs* » de la famille « *Mokrane* » à retourner vers les origines en remontant jusqu'au commencement, c'est-à-dire dès l'apparition du premier mouvement national en 1916, date de naissance de Khadîdja et celle du mouvement national de l'Émir Khaled, descendant de l'Émir Abdel Kader pour reprendre le flambeau de ce dernier et continuer le combat inachevé ; il nous pousse aussi à retracer l'itinéraire du combat de l'Algérie et de le revivre à travers ses personnages pour retrouver cette mémoire collective et la graver dans nos esprits.

Pour cela, il faut un retour vers cette terre fertile, ce village agricole, espace vert (les yeux verts), (*premier lieu de dépossession et de réappropriation aussi*), qui n'enfante que des héros. Les familles « *Mokrane* », celle de Fayçal et de Yamina sont marquées d'un signe positif, de la présence d'une qualité, d'un trait valorisant alors que les autres personnes citées dans le texte, Ouarda et Akila sont marquées par un signe négatif dû à l'absence de traits : non description de cheveux.

Dans *Ciel de Porphyre*, le paradigme de la couleur noir s'oppose à la couleur châtain et blond et à la couleur rousse. Juliette, même avec son origine juive, ses cheveux roux foncés et ses yeux verts, est une femme très aimée de la communauté musulmane de Dachra, elle est l'ami de Mâ Chérifa, mère d'Ali. Son fils Alain, par contre, a les cheveux noirs et les yeux verts. Meriem a des cheveux noirs et longs. Francis est doté d'une tignasse blonde comme du blé et des yeux bleus. Madame Elise possède des cheveux bruns relevés en chignon, madame Lavigne, elle, a des cheveux foncés. Ali a des cheveux clairs bouclés.

« *En tant que "garniture" des extrémités par lesquelles, le corps humain émet et reçoit de l'énergie, ils [les cheveux] sont dotés d'une force vitale mise en relation avec l'essence de l'homme* ». [PONT-HUMBERT, C, 1995 : 102- 105] Depuis l'antiquité, la chevelure est investie d'un pouvoir de puissance, de protection. (Cf: *Samson et sa chevelure*. Il perd toutes ses forces quand Dalila les lui coupe.)

Les yeux sont le siège du regard, c'est-à-dire le contact avec autrui. La relation amoureuse peut s'établir de façon privilégiée par le regard qui opère à distance permettant le contact. La plupart des amoureux commencent leur idylle par un échange de regard qui les isole des autres et les rapproche. Support d'un sentiment caché que personne ne partage avec eux, le regard est « *un avant* » de la rencontre. Dans *La Chrysalide*, Faiza se sent devenir une statue face au regard de Fayçal qu'elle rencontre pour la première fois. Fayçal avait des yeux clairs au regard ingénu, le regard de quelqu'un qui refuse de voir le mal sur terre. « *Son regard refusait de se porter*



*sur autre chose, indépendant de sa volonté, il demeurait accroché à celui de Fayçal...leurs regards s'étaient croisés et arrêtés, semblant se reconnaître à travers les âges...ils se sourirent soudain complices...il s'amusait du tour que venaient de leur jouer leurs regards... » (Chry : 218- 219)*

Le regard révèle l'éveil du désir. Par l'échange d'un regard, certains amoureux se livrent l'un à l'autre, il anticipe « *le don de soi* », le regard possède une nature charnelle. L'échange du regard est un engagement qui a un pouvoir de mettre au monde l'objet de leur amour :

*Ils refusaient de voir le soleil se coucher en gardant obstinément leurs visages fondus l'un dans l'autre...mais leurs yeux s'assombrissaient peu à peu...ne laissant de place que pour l'haleine chaude de leur bouche. Faiza était émouvante dans cette espèce d'égarement noyant son regard soudain. Il l'observait passionnément, curieux de cette fille qui ne ressemblait à aucune autre...elle le fixait avec le même regard que la première fois, possesseur. Elle renversait les rôles...elle était le regard, elle aurait dû être l'objet de ce regard...il se sentait enfermé dans son regard... (Chry : 224-225)*

Le regard va du jeu de voilement/dévoilement. Cette extension du désir et du plaisir dans le temps élargit le champ de présence à soi, à l'autre et au monde. C'est pourquoi cet échange érotique et ce regard animé et animateur font du corps un corps en vie et un corps d'envie. Le corps ne prend conscience de sa présence que par un face à face avec un autre corps. « *L'intercorporéité* » semble être la condition d'une conscience du sujet comme entité charnelle : le corps n'a de réalité charnelle que dans l'espace-temps de la fiction et de la perception, dans cet échange érotique.

Dans *Ciel de Porphyre*, Ali a des yeux en amande, clairs, couleur de miel doré d'une douceur émouvante, Amalia a des yeux noirs brillants, des cheveux noirs et dénoués, elle est si belle : « *elle s'est tue pour me fixer...nous sommes restés comme ça à nous dévisager...elle était si belle et si touchante...et ensemble, nous avons été pris d'une crise de fou rire qui a duré un moment.* » (CP : 235) Puis, « *...Nos regards se sont croisés...puis elle m'a fixé de ses grands yeux et m'a dit sur un ton très doux...* » (CP : 236). Ali est subjugué par le regard d'Amalia, « *je l'ai contemplé comme si le monde n'existait plus...quel bonheur de suivre toutes ses émotions dans ses yeux quand elle parle, elle est si expressive que je ne peux m'empêcher d'être subjugué...son regard semble sous-entendre des promesses agréables...* » (CP : 241-242).

Le regard échangé est une fusion charnelle, un engendrement réciproque d'un rapport d'égalité amoureuse : regard entre Faiza et Fayçal, entre Amalia et Ali. Rachid, ami d'Ali et joueur de flûte a de petits yeux brillants au regard mystérieux, n'a pas de caractérisation pour les cheveux, est subjugué par madame Elise, femme de monsieur Roumière : « *Lorsque madame Elise prend son apéritif sur la véranda, face aux*

*champs de son époux, de l'autre bout de la clôture, Rachid la contemple pensivement en flûtant tristement. Il interrompt parfois son jeu pour fixer ce point lointain qu'est cette belle dame. » (CP : 87) « La fiction milite en faveur d'une réhabilitation des vertus de l'amour ou de la tendresse en annonçant la (re)naissance de relation de couple, restituant les droits de la femme. » [LOPES, Henri, 1971]*

Si Salah aussi n'a pas de caractérisation pour les cheveux, mais est doté de yeux étonnamment bleus où transparaissent une grande bonté et une vive intelligence. Pour Tahar aussi, il n'y a que la description des yeux qui transparait, il possède des joues au dessus des yeux qui le font ressembler à un asiatique. Houria est « *un mot...un poème, une rose, une démarche...un geste...un regard...et je me sens fondre dans une douce émotion* », avoue Ali envers Houria. Meriem, cousine d'Ali, possède des yeux noirs, de braises, vifs, narquois et rieurs.

Le corps et le décor entretiennent des rapports intimes et témoignent de la cohérence d'un imaginaire et d'un inconscient. La description des prostituées dans la maison close « *La souris noire* », tenue par madame Nini, dans *Ciel de Porphyre*, démontre cette relation : « *Un grand salon avec au fond, un bar impressionnant. Les murs sont décorés de tableaux représentant des femmes dévêtues de manière suggestive. Les filles à moitié nues dans des poses aguichantes, sont dispersées dans des divans ajoutant une note sensuelle à l'atmosphère. Tout contribue à créer une ambiance très érotique.* » (CP : 138)

Cette déchéance sociale, durant la période coloniale, crée un environnement de malaise où règnent tous les problèmes qui entravent l'épanouissement sain des peuples. Lemsine conceptualise le phénomène de la prostitution en relation avec les figures de la polygamie et de l'androgynie. Ces figures dévoilent la pluralité du corps. Elles sont confrontées au nomadisme du fait qu'elles doivent s'embarquer dans la pluralité. Ce sont des embrayeurs paratopiques. Dans les textes littéraires, la considération du corps avec ses constituants est féconde pour toute interprétation. Le traitement du corps par rapport à la sexualité, au pouvoir (Dalila/ Houria), à la violence (fiancée de Tahar violentée et violée), à la passion (Amalia/Ali, Faiza/Fayçal), à la mémoire, à l'histoire...se révèle être l'objet central dans l'œuvre de Lemsine et de notre étude.

Le corps est compris dans les œuvres de Lemsine « *comme une construction hybride et médiale des marges où les frontières entre victimes et coupables ainsi qu'entre pouvoir et impuissance deviennent perméables* » [GEHRMANN, Suzanne, et GRONEMANN, Claudia, 2006 : 64] Dans cette optique, les thèmes de mémoire, de

représentation ou d'identité vont confronter des thèmes liés au corps, du désir à la punition (Dalila), de la sexualité au pouvoir (Houria).

Décrire, c'est d'abord un « *décrire pour* ». C'est une pratique textuelle à la fois codée et finalisée débouchant sur des activités pratiques concrètes. « *Décrire, ce n'est jamais décrire un réel, c'est faire la preuve de savoir-faire rhétorique, la preuve de sa connaissance des modèles livresques...* » [HAMON, Philippe, op. Cit. 1993 : 13] Il y a plusieurs types de descriptions :

- La topographie, c'est la description des lieux
- La Prosopographie, c'est la description de l'apparence externe du personnage.
- L'éthopée, c'est la description du moral d'un personnage
- La prosopopée, c'est la description d'un être imaginaire.
- Le portrait, réuni l'éthopée et la Prosopographie, c'est à dire la description physique et morale d'un personnage.
- L'hypotypose, c'est la description vive et animée d'actions, de passions, d'événements physiques ou moraux.

La description semble solliciter tout particulièrement le « savoir ». Décrire serait donc a priori, une opération qui paraît à la fois plus culturelle et professionnelle. En tous cas plus finalisée (intra et extra textuellement). En plus de la description des personnages et de leur corps, on va s'intéresser à la description des lieux. La description de l'appartement de Mouloud et son balcon montre l'ascension sociale : « *Quant à l'appartement de Mouloud ! ...Enfermés dans une cage diabolique, on s'élève dans les airs ! Faiza dans l'ascenseur dominait les battements de son cœur, décidée à s'adapter vite à tous les mécanismes de la grande ville sans sourciller* » (Chry : 165), puis

*Ce fut l'émerveillement de ce logis de Mouloud. Le salon plein de chaises et de tables de toutes les formes. Une grande table là avec des fleurs dans un vase au centre ; une autre là-bas plus petite, entourée de sièges ventrus ; des étagères partout contre les murs, chargées de livres !...la cuisine la laissa béate d'admiration...et les lits !...avec leurs draps fins, si blancs, si frais... (Chry : 165-166)*

Le vaste balcon permet de contempler la ville qui s'étale sous les pieds de Faiza, Alger offre toute sa splendeur avec son immense mer bleue, ses jardins verdoyants, ses maisons blanches, ses collines qui se dressent pour garder la mer. La description des restaurants dévoile la tendance socio- politique de l'époque.

*Le restaurant était une sorte de grande cave restaurée,...le long de la rampe d'escalier menant à une autre salle à manger on pouvait voir se déployer sur le mur des posters de Che Guevara, de Joan Baez et de la militante noire américaine Angéla Davis. Les tables recouvertes de nappes à carreaux rouges et blancs...la clientèle était composée*

*pour la majorité d'hommes et de femmes chevelus aux allures vaguement « hippy distingué ». (CP : 216)*

« Dans la description, un savoir semble toujours quelque part mis en réserve ou en jeu, un certain capital de savoir caché ou asséné, posé ou présupposé (la description est le lieu de stockage des « indices ») ou savoir sur le monde, déjà acquis et à transmettre » [HAMON, Philippe, *ibid.* 1993 : 50] En effet, la description des maisons closes dans *Ciel de Porphyre* est une description basée sur les connaissances et savoirs de l'auteur.

En effet, la description donnée dans le roman par Lemsine est similaire à celle donnée par Germaine Aziz dans son roman *Les chambres closes*. Germaine Aziz est une ancienne prostituée juive qui décrit dans les années 1950, l'horreur de la prostitution et des tenancières des maisons closes affirmant que les tenancières européennes tentent de copier les maisons de tolérance parisiennes, avec les noms de ces établissements comme « *le chat noir* » de Bône, le *Sphinx* de la Casbah (sont attachés à la métropole). Elle décrit l'établissement le plus réputé d'Alger, « le Sphinx », et sa tenancière madame Nana qui est « très fière de sa maison, l'en fait un bordel « select », elle affirme qu'il est connu jusque'à Paris » [AZIZ, Germaine, 1980]

La description, texte de savoir, savoir sur les mots et sur les choses, est donc souvent un texte à finalités toujours plus ou moins didactique. Le savoir est toujours indissociable d'un savoir-faire. Le savoir définit une certaine posture, une autorité. En effet, tout système descriptif, dans un texte, tend à provoquer « un effet de preuve », « d'autorité », « un effet persuasif ». La description est basée sur une compétence linguistique et une compétence encyclopédique. [HAMON, Philippe, *op. Cit.* 1993 : 52]

Les romans lemseniens comprennent les trois éléments *des topos- descriptifs* proposés par Philippe Hamon [HAMON, Philippe, *ibid.* 1993 : 221] :

- Un lieu clos, maisons closes, maisons du village, les hammams. Ce lieu clos est un lieu articulé en sous espaces : chambre/ salons/ cours...
- *Un espace frontière*, intermédiaire entre la maison et un autre lieu extérieur et ouvert (la rue, le café, la mosquée...), lieu dans lequel peuvent circuler nos personnages.
- Un lieu ouvert et élément naturel : la mer, la forêt, le balcon, la rue....

*Le topos* permet de placer et de distinguer à la fois :

- La description de l'habitat intérieur du personnage. Par exemple l'appartement de Mouloud :

*Ce logis de Mouloud. Le salon plein de chaises et de tables de toutes les formes. Un grande table là avec des fleurs dans un vase au centre ; une autre là-bas plus petite, entourée de sièges ventrus ; des étagères partout contre les murs, chargées de livres !... La cuisine la laissa béate d'admiration... Mouloud ouvrit le frigidaire... Il actionna la cuisinière, une flamme jaillit sans pour cela noircir les mains pour allumer comme avec le kanoun... Oh ! Et les lits !... Avec leurs draps fins, si blancs, si frais... (Chry : 165-166)*

- La description de l'extérieur du personnage, son milieu extérieur : description du village de Mouloud ou de Dachra, village d'Ali (Cf. à la section sur l'espace II.2.1).
- La description physique du personnage, son portrait.

*Le topos permet de décliner les descriptions types que les Rhétoriques ont distingué, à savoir l'éthopée, la topographie, la prosopographie, la chronographie d'un personnage. Le personnage est donc la résultante d'une série de descriptions. La succession des descriptions constitue une information centrée constituant progressivement le personnage, elle le focalise, le prépare à l'action future, le prépare pour les transformations ultérieures, tout en donnant une information nécessaire au lecteur. C'est le personnage dans ses éléments constitutifs qui est le but de la construction. Le personnage étant à la fois le moyen et la fin de la description. [HAMON, Philippe, ibid. 234]*

C'est le *Topos* qui organise le déplacement du personnage : être à l'intérieur ou à l'extérieur. « Dans [les romans], l'inflation descriptive se signale souvent par la multiplication des signaux autoréférentiels » [HAMON, Philippe, ibid.] Ainsi, beaucoup de noms dans *Ciel de Porphyre*, par exemple, font référence à des noms figurant dans la réalité. Les maisons closes citées « la souris noire » de Baladia qui est une ville portuaire fait référence à la maison close « le chat noir » de Bône. Le « cheval blanc » fait référence au « Sphinx d'Alger » durant la période coloniale vers les années 50. Madame Nini, tenancière de « la souris noire », fait référence à madame Nana, tenancière du « Sphinx d'Alger ». L'expression « j'ai le ragadin !... » (CP: 96), concernant le mouton sacrifié pour la fête de l'Aïd- El- Kébir fait référence au sacré mouton, le plus fort et le plus dangereux dont les cornes servent à combattre, connu du côté de l'Est algérien et surtout à Annaba.

Il y a deux types de descriptions :

- Une description optique basée sur « le voir »
- Une description véhiculée à travers la parole, elle est articulée par « le dire » des personnages. Par exemple description des lieux du village, de la ville...

La thématique du « voir » alterne avec la thématique « du dire ». Ainsi, les personnages alternent souvent entre les deux, passant « d'un voir » à « un dire ». « Les

*personnages ne sont que des porte- paroles ou des porte- regards, truchement et délégués d'un narrateur « savant »*. [HAMON, Philippe, *ibid.* 1993 : 223] Le personnage devient autre à travers le regard. En effet, Faiza, depuis le balcon et la vue d'Alger, se construit dans cette découverte et quête de sa liberté nouvellement acquise. Cette liberté qui la mène vers la quête amoureuse et charnelle. Cet espace est essentiel pour l'émancipation de Faiza même s'il est minuscule, il permet une petite ouverture sur le monde, invite au vagabondage de l'esprit et distrait Faiza. Ce lieu de rêve devient, par la suite, lieu qui invite au désir et à la transgression. C'est le lieu de tous les possibles.

*Et Faiza, paralysée de bonheur répondait éperdument : « Oui ! Oui ! Je te sens... Je savais, j'étais née pour toi ! Et ton vacarme, ta pierre, ton acier, le grondement de tes moteurs de voitures, le scintillement de tes lumières, tes trottoirs, pavés, tes chaussées de macadam m'appelaient depuis si longtemps déjà... me voici je suis à toi ! (Chry : 167)*

Donc, le personnage lemsinien se construit *dans* et *par* l'espace. Il donne sens à cet espace vécu, ressenti et « *parlé* ». L'espace devient le lieu du « *dit* ». Le balcon appartient au monde extérieur, inaccessible, interdit. Il permet l'accès au monde mystérieux, rêvé et désiré par les femmes et dont elles se saisissent. Les desseins de Lemsine, à travers *la mise au balcon* de Faiza, c'est récupérer la parole, c'est-à-dire faire parler le regard énigmatique des femmes dissimulées derrière leurs maisons et leurs balcons.

L'espace est perçu à travers la subjectivité et l'affectivité des personnages. Il y a « *une mise en discours* » de l'espace où le personnage « *force orientée* », selon la terminologie d'Etienne Souriau, devient *l'adjuvant romanesque de la dynamisation de l'espace* [SOURIAU, Etienne, cité par MITTERAND, Henri, 1986 : 195] En effet, l'espace des œuvres lemsiniennes prend forme par la dynamique des déplacements des personnages d'un lieu vers un autre, non seulement « *ressenti et raconté* », mais « *parcouru* ».

Le lieu va conditionner les réactions et les relations des personnages : « *on rencontre parfois des lieux qui sont [...] des sortes de métaphores de la vie ou d'aspect de vie* » [BON, François, 1988 : 48] Le lieu définit le personnage, il révèle ses différentes facettes. Il accentue aussi certains traits des personnages et permet au lecteur de pénétrer dans « *leur réalité quotidienne* ». L'endroit où les personnages vivent les conditionne et les reflète. Le lieu détermine l'existence intérieure d'un personnage. Il conditionne et prolonge aussi le destin des personnages : ils sont souvent liés à l'enfance. Les lieux vont se substituer aux développements psychologiques dans un jeu incessant de reflet avec les personnages. Le lieu est utilisé comme indice « *de vie réelle* » du personnage.

L'image du corps et du décor est mise en jeu dans l'œuvre lemsinienne : une attention particulière est accordée aux descriptions : portraits physiques, évocations d'intérieurs et de paysages. La description obéit, en effet, à des contraintes linguistiques, rhétoriques et narratives mises en lumière par les travaux de Philippe Hamon [HAMON, Philippe, op. Cit. 1981] « *La description constitue un espace de relative liberté dans l'économie romanesque : elle nous semble un lieu d'expression privilégié pour le fantasme.* » [COLLOT, Sylvie, 1992 : 2 avant-propos]

*Le voir occulte le dire* qui est, en effet, dissimulé dans une non-parole très significative dans *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre*. C'est un dire qui rend compte des malaises ressentis par les personnages lemsiniens. La description apparaît comme l'un des lieux privilégiés de ce que Jean Ricardou dénonçait sous ces termes « *d'idéologie de l'expression et de la représentation* » [RICARDOU, Jean, 1978 : 25] Selon Roland Barthes, « *toute description est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant d'écrire, se pose à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit dans son cadre même : l'embrasure fait le spectacle.* » [BARTHES, Roland, 1970 : 61] « *Le rapport consubstantiel entre description et visibilité contribue sans nul doute à faire de la description un des piliers de l'illusion réaliste.* » [REUTER, Yves, 2000]

La communication, entre les personnages, demeure difficile car la plupart du temps, ils sont incompris et ne savent pas s'exprimer. Ils sont parfois enfermés dans leur univers intérieur. Il s'agit de fermeture sur soi (voir Ali lorsqu'il a perdu des parents, Amalia et ses amis). L'impossibilité de dire, de livrer son message ou ses sentiments confère au personnage une portée dramatique, c'est le cas de Ali avec Amalia, de Mouloud avec son père. La vie intérieure des personnages est perçue comme difficile à travers le clivage entre ce qu'on rêve étant enfant et ce qui se passe réellement,

*Ali a oublié l'enfant qu'il était, turbulent, sensible et rêveur. Dans ses grands yeux en amande, il y a une douceur émouvante, poignante, d'une gravité profonde qui ressemble au regard d'un vieillard chargé d'ans...l'étrangeté de cette génération est-elle faite de l'accumulation des outrages subis par les précédentes ? De quoi était fait le ciel de ces enfants ? (CP : 17).*

Dans *La Chrysalide*, la *non-parole* est à base de la cellule familiale. L'évocation de la relation entre le père Mokrane et son fils Mouloud met l'accent sur la déshumanisation des rapports filiaux. L'absence de communication entre eux, et, de ce fait, la défaillance de la parole instaure un mal être. Les sentiments entre ces deux personnages sont confus. Mouloud étant jeune, entretenait des relations difficiles avec son père. Mokrane était déçu par la tournure physique (Mouloud était beau comme une fille) et psychologique de son fils, il semblait se désintéresser de lui car ce fils était

étrange, bizarre. Il voulait un autre fils. Mouloud, quant à lui, respectait son père mais n'avait pas d'affinité avec lui, il n'y avait que de rares échanges de politesse entre eux. Le discours de Mouloud pour Faiza à propos de leur père, rend compte de ce mal être, évoquant tour à tour haine et amour à l'égard de son père.

*...J'avais haï de toutes mes forces notre père !...oui...je l'avais détesté en silence parce qu'il s'était remarié. J'étais trop jeune à l'époque ! Pourtant je sentais le désespoir de ma mère ; je comprenais ce qui se disait autour de moi : il voulait un autre fils ! Je ne lui suffisais pas ! Il me trahissait !...je souhaitais ardemment qu'il meurt ; qu'il n'ait jamais de fils ! C'est affreux je sais ! Sa deuxième femme mourut... La peine de notre père me rendit heureux ! Le ciel m'avait exaucé ! Toute cette violence que je cachais dans mon cœur en me couvrant derrière les livres ! (Chry : 182-183)*

La froideur de Mokrane à l'égard de son fils cache « un impossible dire ». Ce n'est qu'au retour de Mouloud du maquis que les relations du père et du fils changent : Mokrane est fier de lui, il renait à la vie, il a oublié ses obsessions et il songe avec satisfaction au retour de son fils du maquis car il serait un vrai mâle. Il y a aussi « un impossible dire » par les non-dits et les silences du père face à sa fille Faiza,

*[Yamina...] et son frère Fouad était comme elle décontracté, simple. Leur comportement avec leur père étonnait Faiza...la complicité affectueuse qu'elle sentait dans leurs rapports. Ils discutaient comme de vieux amis. Elle imagine Si Mokrane avec eux...Faiza n'avait jamais levé les yeux quand son père parlait. Elle lui faisait connaître ses désirs par l'intermédiaire de Mâ Khadidja ou de Mouloud...oh ! Même maintenant qu'elle avait vingt-quatre ans, elle n'oserait pas comme le faisait Yamina, entourer le cou de son père, lui ébouriffer tendrement les cheveux...Grand Dieu ! Elle en frissonnait rétrospectivement en pensant à Si Mokrane digne et sévère derrière sa barbe cendrée. (Chry : 194)*

Mokrane, lui, était irrité du comportement de sa fille vis-à-vis des études. Il disait qu'un lecteur de livre passe mais une liseuse dans la famille, c'était le comble Ces non-dits se perçoivent surtout lorsqu'il découvre qu'elle est enceinte :

*Si Mokrane et ses deux épouses vinrent pour la naissance de la fille de Mouloud et Yamina. Jamais Faiza n'oublierait leur stupéfaction à la vue de son ventre proéminent...et la réaction sublime de son père ! Il l'avait regardé e longuement, son visage devint pâle, sa barbe trembla légèrement et ses premières paroles furent : tu peux étudier dans ton état ma fille ? Merci père...ça va mieux pour moi maintenant...Après de si longues années, ils venaient de se comprendre... (Chry : 263)*

Faiza retourne au village, c'est un « retour au père », même si celui-ci est diminué, il accepte cette fatalité, « Et l'incorrigible Si Mokrane...avait la sensation d'avoir été puni à travers Faiza. En homme pieux, que l'âge et la méditation avaient adouci, il assumait la situation de sa fille avec sagesse. Il montrait ainsi une véritable et sincère humilité devant Allah...puisqu'il est écrit d'avance ! » (Chry : 265)



Un grand nombre de personnages lemsiniens sont murés dans un univers intérieur, secret, qui les obsède et dont ils ne peuvent se libérer, ils se sont focalisés sur les images du passé, de l'enfance ou de l'adolescence qu'ils ont refoulées, Mais qui surgissent régulièrement. De nombreux passages illustrent et traduisent ce mal-être des personnages. Un mal être insistant apparaissant comme des images traumatisantes qui surgissent avec force.

Dans *La Chrysalide*, le personnage de Mouloud est chétif, mou, fragile, élancé, d'une minceur excessive, aux traits trop fins, trop beau comme une fille, aux cheveux étonnamment noirs et bouclés, aux grands yeux verts craintifs. De santé précaire, Mouloud est un enfant bizarre, de personnalité étrange, étranger à tout ce qui l'entoure. Il a souvent un regard blessé. Adolescent, et durant la guerre, Mouloud a le goût de la solitude, toujours plongé dans ses livres, coupé de la réalité, mais élève intelligent qui dévore les livres fiévreusement, doté d'une mémoire surprenante. Mouloud aide à faire la classe aux petits et en échange, des maîtres le font travailler dans les matières qui le passionnent : les mathématiques surtout. Il passe d'interminables heures, les jeudis et dimanches, dans leur appartement de l'école. Il est rêveur, il a quelque chose de brûlant dans le regard qui le consume. On sent chez lui comme une grande colère perpétuelle et refoulée.

Il est trop calme et secret pour son âge. Le jeune homme est à fois l'écrivain public et l'intermédiaire entre les gens du village et le bureau de la SAS. Il passe ses nuits à lire attentivement les journaux, écouter la radio, son âme s'exalte à la pensée de tous ses frères luttant pour une vie nouvelle. Il enrage contre la nature qui l'a fait fragile comme une fille. À la maison, il ne semble nulle part à sa place, il vit comme une ombre entre l'affection muette de Akila et l'amour de sa mère qu'il sent dans chacun de ses gestes. Son père, même s'il le respecte profondément, n'a pas d'affinité avec lui et se borne à de rares échanges de politesses. Après la guerre, Mouloud parle calmement avec assurance, il possède plus de force sereine dans ses gestes. Il a acquis des valeurs nobles le mettant en harmonie avec lui-même et surtout avec les autres, en particulier avec sa sœur Faiza.

Dans *Ciel de Porphyre*, Ali est un personnage qui vit ce mal être n'arrivant pas à sortir de son vécu d'enfant et d'adolescent d'où l'entretien quotidien de son journal intime à qui il livre tous ses secrets, rêves et réflexions. L'écriture pour Ali devient une fuite d'une réalité très dure à assumer. Il reste attaché à son enfance joyeuse, insouciant dans son village, entouré de l'amour de ses parents, de la famille de sa mère, de ses amis, de Juliette et de son meilleur ami Alain. Et c'est la descente en enfer pour lui lors de son adolescence, d'abord avec le départ d'Alain vers le collège et de

Juliette vers Baladia, puis la mort de son père et avec elle, celle de sa mère. La cupidité de sa famille finit par désillusionner.

Ali est très lié à ses parents ; a des rapports très chaleureux avec eux : son père Si Abdelkader « *il a été tué, il y a un an...et...toutes mes illusion sont mortes avec lui* » disait Ali à Si Salah. Si Salah demeure songeur : « *ce garçon aime, par-dessus tout son père et les livres. Combien de fois n'a-t-il pas prononcé leurs noms !* ». Après la mort de ses parents, il fuit alors vers les rendez-vous privés et vers l'organisation pour combler ses manques affectifs. Privé de la transmission familiale, il est en quête d'un modèle identitaire. Pour Henri Lopes, « *tout récit (tout dévoilement de la vérité) est une mise en scène du père (absent, caché ou hypostasié)* » [LOPES, Henri, cité in BARTHES, Roland, 1973 : 20].

Son départ vers Baladia, pour rejoindre le maquis et sa rencontre avec Si Salah et surtout Tahar, est présenté comme une évidence et une révélation pour lui. Ali est fasciné d'emblée par le comportement singulier et parfaitement assumé de Tahar. Physiquement Tahar s'affirme dans la différence et l'originalité, sa personnalité séduit et repousse les gens fragiles en quête d'identité comme Ali :

*Un grand garçon athlétique, d'une allure de bon géant tranquille. Il était doté de fortes épaules. Son visage était curieusement large au niveau des tempes, et la partie supérieure des joues au-dessus des yeux était plate. Il ressemblait à un asiatique. Ses mains impressionnantes, aux doigts épais, faisaient penser à celles d'un étrangleur. On devinait une puissance physique presque animale chez cet homme...Ali était conscient de l'irrésistible sympathie l'attirant vers cet individu à l'apparence inquiétante...on remarquait en lui l'homme habitué aux morsures des vents de la montagne. (CP:31)*

On l'appelle ainsi, disait-il à Ali car son vrai nom s'est perdu dans la nuit des Nememcha. Tahar incite Ali à se forger une personnalité et une véritable identité. Il lui communique sa façon d'appréhender le monde. Il a comblé le manque d'Ali en l'aidant à se construire. Il est l'équilibre qui le structure et lui sert de véritable « repère ». Comblant ce vide du père disparu, sa rencontre avec M. Kimper va lui permettre une ouverture et un épanouissement sur le plan familial. Ali est en quête de réconciliation avec lui-même et les autres. C'est une filiation spirituelle, constructive. Il surgit après des années de rébellion et de perte d'identité se manifestant dans le contexte politique de l'époque devenant un « cri engagé » qui souligne sa coupure avec le passé.

Ce militant idéaliste, pour qui la lutte a un sens positif, est mû par une foi sans limite. Le courage et la résistance sont des valeurs mises en avant par les personnages non seulement dans *Ciel de Porphyre*, mais dans l'ensemble des œuvres du triptyque. Ali est un personnage remarquable dans sa quête d'un stoïcisme qu'il applique à la

lettre. Ce jeune militant exerce une attraction sur autrui que l'on peut qualifier de véritable fascination. Tahar l'adopte facilement, s'inquiète pour lui, le couve de son affection et attention,

*[Ali] se leva d'un bond et courut vers son ami, car plus qu'un « frère », Tahar ne venait-il pas lui prouver sa confiance ? Il était vraiment son ami... Tahar contemplant ce visage merveilleux de jeunesse et de pureté. Lui, le dur, ressentit pour la première fois depuis longtemps un serrement de cœur, une terrible tristesse sur lui-même et sur les hommes... (CP : 48)*

Il le protège,

*Ali savait que si Tahar avait parlé de son comportement sentimental et brouillon, Si Salah n'aurait pas pardonné. Lui ou les responsables de l'organisation... qu'elle aurait été la sanction ? Ils n'auraient plus eu confiance en lui en ne l'associant plus jamais à une mission « d'envergure »... Ali fut envahi par un sentiment de gratitude affectueuse envers Tahar. (CP : 120)*

Il se charge, aussi, de son apprentissage à dompter sa colère, sa rage et sa haine contre le colonisateur : « *il faut effacer toute haine de ton cœur, petit ! C'est parfois difficile, j'avoue, mais c'est ainsi que l'on devient un vrai militant... sans haine, mais avec la conviction du devoir envers le pays... petit n'aie pas de haine dans ton cœur...* » (CP : 40- 42)

Si Salah adopte facilement Ali ; en lui tapotant l'épaule amicalement il lui dit : « *Je suis sûr que tu seras un bon élément pour notre lutte, tu n'as rien à perdre, sauf... la haine. Tu seras surpris de constater que tu ne pourras plus haïr, ne plus détester personne.* » (CP : 30) Et durant son emprisonnement, Si Salah n'a pas cessé de demander des nouvelles d'Ali à Mounir avec qui il était continuellement en contact. Lorsqu'Ali rentre de France, de son emprisonnement, après l'indépendance, c'est Si Salah qui l'attend à l'aéroport d'Alger, l'accueille, s'occupe de lui avec dévouement, et de son instruction comme si Ali est son fils ou son frère. « *Il insista pour partager sa villa d'El Biar avec le jeune homme. Il mit à la disposition de celui-ci tout le premier étage, composé d'une chambre avec un grand balcon, un salon-bureau et de toutes les commodités de toilette.* » (CP : 276). Il lui dit encore « *... Tu es mon invité. Tu vivras avec nous. Ma vieille mère sera heureuse d'avoir un fils de plus... je te donnerai des cours de rattrapage. Puis, je vais m'occuper de te faire inscrire au lycée... [Il fut] heureux de voir son jeune ami rire et ne penser qu'à son avenir.* » (CP. Ibid.)

Le physique d'Ali fait de lui un être moralement désirable et exceptionnel. Il est sensible, rêveur, aux grands yeux clairs en amande couleur de miel doré d'où se dégage une douceur émouvante, poignante, d'une gravité profonde. Il est beau et attirant, à l'allure nonchalante et cette distinction qui se dégageait de lui, attire l'attention et une certaine classe émane de ses gestes. C'est un jeune homme sincère,

intelligent, innocent, honnête, aux bonnes manières. Amalia est subjuguée par leur rencontre « *coup de foudre* ».

*Elle m'a raconté ses camarades au lycée à Paris. Sa vie quotidienne là-bas et sa soif de revenir ici...elle veut tout savoir de moi, mes parents, d'où je viens, mes amis...elle s'est approchée de moi et doucement s'est allongée en posant sa tête sur mes genoux. Je n'ai plus bougé effrayé et heureux...et je suis resté ainsi comme crucifié, non pas de douleur mais d'un bonheur immense en priant le ciel de figer le temps...Quel bonheur de suivre toutes ses émotions dans ses yeux...elle est demeurée contre moi en silence. Sa tête sur mon épaule. Je l'ai serré plus fort...nous sommes restés jusqu'à l'aube. Et l'amour a pris d'autres atours pour moi, d'autres messages faits de vie, de lumière, de révélations...Ali sache que je t'aimerai toute ma vie... (CP : 243-244)*

Alain, l'ami d'enfance d'Ali, est né le même jour de la même année que lui et participe depuis l'enfance à ses jeux, rêves et passe avec sa mère Juliette beaucoup de temps chez Ali et sa mère Mâ Chérifa avec lesquels ils partagent leur vie quotidienne entre prendre le café, manger la galette, aller au hammam, aux fêtes, bavarder, et fréquenter la même école. « *Jamais il n'y a eu de différence entre nous* » (CP : 78) même quand il est admis au lycée, il a proposé à Ali, puisqu'il aime les livres, de lui passer les siens et quand il reviendra de vacances, il lui apprendra tout ce qu'il aura étudié. « *Il venait ainsi de me donner la plus touchante preuve d'amitié de nos treize ans.* » (CP. *Ibid.*)

Alain faisait partie de l'univers d'Ali et de sa famille, il est comme un frère de plus. Ses parents, comme lui, sont appréciés par toute la communauté. Il ne rate aucune occasion de suivre les sillons d'Ali : jouant dans la forêt avec les autres camarades, planqués dans la remise de la cour de la maison d'Ali, attendre le « *matloue* » devant le tajine de Mâ Chérifa, marcher et sauter pieds nus sur l'herbe. Même après leur séparation et leur départ du village, ils se retrouvent et retrouvent leur amitié : « *Nos regards restèrent accrochés un instant. Pendant ce bref échange, tout fut dit : notre amitié indéfectible, nos liens de tendresse tissés dans notre enfance, notre fraternité née de l'air de notre village, que nous avons respiré au même instant...L'amitié de Alain que je sais authentique par-delà toutes les différences qui pourront surgir un jour dans notre existence.* » (CP : 182) Alain prouve encore son amitié à Ali en allant l'accueillir à sa sortie de prison en France, puis en restant en contact avec lui et venant le visiter chaque année, passant leurs vacances avec lui après l'indépendance.

Juliette, mère d'Alain est une jeune femme qui n'a pas pu s'intégrer à la société des dames européennes qui sont aimables avec elle sans excessive familiarité, a ses entrées dans les maisons arabes. Elle vient chez Mâ Chérifa, la mère d'Ali pour acheter des œufs ou apprendre à tisser la laine. Elle parle bien l'arabe, se rend au hammam, vit toujours en gandoura. Lorsqu'elle reçoit ses sœurs et sa mère, c'est toujours la fête

avec les derboukas et la danse du zendali. Elle est grande, belle, bien en chair, cheveux roux foncés, yeux verts comme des émeraudes. Elle personnifie la joie de vivre et la gaieté perpétuelle.

Elle fête l'anniversaire d'Ali en même temps que celui de son fils. Elle lui offre toujours des cadeaux. A la mort de Mâ Chérifa, elle prend en charge Ali et demande de ses nouvelles. Elle est très liée avec Mâ Chérifa et Ali qu'elle considère comme son fils. Elle lui offre l'hospitalité à Baladia puis lui demande de partir avec eux en France pour finir ses études. « *Je ne fais cela que pour ceux que j'aime...elle revient de temps en temps pour m'ébouriffer les cheveux en passant...je suis rentrée à la villa avec la bénédiction de Juliette sur ma tête comme un solide bouclier d'amour façonné avec la naïveté d'une femme pour protéger des pièges de la vie...* » (CP : 250) Après l'indépendance, « *Juliette venait presque chaque année passer l'été chez Ali. Alain ainsi que son épouse ne manquaient pas de les rejoindre.* » (CP : 307)

La famille est au cœur de la structure romanesque lemsinienne. Elle cimenter la trame romanesque. *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre* montrent bien la relation parents/enfants. Dans *La Chrysalide*, cette relation est totalement inconsistante, chaque membre de la famille semble étranger à l'autre sauf pour les personnages féminins entre eux et il y a absence de communication et une non parole à la base de cette cellule familiale, surtout entre les personnages masculins.

Mouloud entretenait de très bonnes relations avec Khadîdja, elle lui vouait un grand amour qu'il sentait dans chacun de ses gestes, il la sentait s'attacher au son de ses pas. Sa mère l'a éduqué à sa guise, il était sa seule raison de vivre. Pour le protéger, elle le tenait à l'écart des autres enfants du village. C'est elle qui favorisait son goût pour la lecture.

Faiza adorait ce grand frère (Mouloud) car il lui apprit à lire, il lui parlait comme une grande fille, elle avait le même goût pour les livres que lui. C'était grâce à Mouloud que Faiza fut la première fille à franchir les pas de l'école et ceux de la ville. Elle veillait avec lui en écoutant ses mots magiques, elle lui réclamait chaque nuit une histoire et il lui racontait des histoires fabuleuses. Pour Mouloud, Faiza était unique, elle ne ressemblait à personne. Il l'aimait comme un amoureux « *elle était sa chose...il l'avait façonnée comme un sorcier* » (Chry : 271) « *Durant ses années au maquis et en URSS, il se souvenait de sa soif de sortir vivant, de lutter pour revoir Faiza* » (Ibid.) « *Mais il l'aimait, oui ! Plus que n'importe quoi au monde...plus que tous, plus que tout !...* » (Chry. Ibid.)

Faiza entretenait des relations très profondes avec Khadîdja. Elle semblait plus sa fille que celle de Akila. Khadîdja était fière d'elle, la défendait et détournait l'attention de Mokrane contre la manie de sa fille car c'est elle qui l'encourageait dans ses lectures : pour Khadîdja, une femme sachant lire et écrire se débrouillerait mieux dans la vie. Faiza le lui rendait bien en lui lisant des histoires d'amour fantastiques qui faisaient renaître la vieille dame (Colomba, Jeanne Eyre, les filles du docteur March...). Elle intervenait souvent pour faire à sa place les travaux de la maison mais il naissait entre elles des antagonismes à cause du caractère passionné de l'une ou de l'autre (scène de la Touiza).

Par contre, Akila, sa mère était méfiante quant à la personnalité de sa fille. Pour elle, sa fille s'empoisonnait l'esprit avec les livres en oubliant même de manger et de boire. Sa mère avait peur de la magie des livres. Elle rêvait de la marier à un garçon honnête.

Le comportement de Mokrane changea envers sa fille après la mort de Fayçal, lorsqu'il apprit qu'elle était enceinte. Il établit avec elle des relations de compréhension et de respect mutuels : « *après de si longue années, ils venaient de se comprendre* » (Chry : 273).

La figure maternelle occupe une place de choix à travers Khadidja, Mâ Chérifa et Juliette. Toutes les trois portent envers leurs garçons un amour sans mesure et une grande et tendre affection. Pour Khadidja, comme pour Mâ Chérifa, Mouloud et Ali représentent leur joie, leur fierté, et leur raison de vivre. Mouloud a sauvé Khadidja de la répudiation. Mais Ali, après la mort de son père, n'a pu protéger sa mère de la cupidité de sa famille et n'a pu lui apporter la joie et l'amour qui lui auraient donné la force de vivre. Mâ Chérifa voulait qu'Ali soit homme et qu'il quitte le village pour s'épanouir. Khadidja, aussi, rêve d'un autre avenir pour Mouloud, un avenir loin du village qui le ligote comme elle. Juliette aime son fils Alain, Khadidja et Mâ Chérifa éprouvent pour leurs fils le même amour. Mais, Juliette aime, également Ali comme son fils Alain.

Dans ses deux romans, l'auteure souligne d'un côté, l'incompréhension qui s'établit entre le père Mokrane et le fils Mouloud créant par là des relations conflictuelles. Et d'un autre côté, elle démontre la relation harmonieuse entre Si Abdelkader et son fils Ali.

Définissant le personnage comme « *un tissu de mots* », Vincent Jouve, [JOUVE, Vincent, op. Cit. 1992], insiste sur le fait qu'outre « l'amour », « *deux thèmes renvoient plus que tout à l'intimité du personnage* ». Ce sont « *l'enfance* » et « *le rêve* »,

auxquels il ajoute éventuellement « *la souffrance* » et « *la mort* », « *l'enfermement* », et « *les cauchemars* », sont toujours liés à nos personnages qui semblent souffrir dans leur for intérieur. Ces thèmes apportent une dimension et une portée dramatique au personnage que le récit de l'enfance accentue davantage, s'ouvrant sur leur inconscient et pénétrant leurs rêves

Dans nos récits, les rêves des personnages introduisent le lecteur dans l'inconscient *du personnage-narrateur* tout en participant avec lui à l'apprentissage de son moi. La sympathie pour le personnage est grande car le lecteur partage conjointement son intimité et ses passions. Dans sa Rhétorique, Aristote compte quatorze passions humaines qui peuvent toucher le lecteur : la colère et le calme, la honte et l'imprudence, l'amour et la haine, l'indignation, l'envie et l'émulation, la crainte et l'audace, la compassion et la bienveillance et le mépris. Un personnage peut ressentir toutes les émotions inventoriées.

Il ressort de ce qui précède que les souvenirs d'enfance, les rêves, les visions d'autrefois et les cauchemars (mort de ses parents), liés les uns aux autres illustrent le profond mal-être d'Ali et la difficulté que représente pour lui de vivre le moment présent : « *J'ai toujours perdu les choses au moment où j'en avais le plus besoin* » dit Ali à Amalia. (CP : 272). Ali prend la main d'Amalia et ils continuent leur marche dans les rues de Paris, « *leur sang irrigué de tant de civilisations perdues, de grandeur passée, de cris et de mort, deux êtres jeunes, fou d'amour et bientôt désunis* » (CP : 274). Pour Amalia aussi son malaise est dû à la perte de son père d'abord et avec lui de son identité algérienne,

*...C'est moi qui perds tout. D'abord mon père qui m'a laissé un grand manque, puis mon identité : élevée çà et là, je ne suis ni arabe, ni européenne, on a faussé toute sensation, toute perception...je suis une déracinée partout ! Et toutes les indépendances du monde ne me referont pas de nouveau...elles arrivent trop tard dans ma vie, comme toi. Je serai donc constamment condamnée à une réalité que je ne reconnaitrai jamais ! (CP : 273)*

Puis de sa mère, de son retour en Algérie, son amour avec Ali et puis la perte de cet amour puissant qui la lie à Ali illustre sa mort symbolique « *ce ne sera pas une vie que d'être loin de toi encore, ce sera un malheur qui me changera en désert...* » (CP: 272). Pour Ali comme pour Amalia, l'amour est synonyme de souffrance, il est douloureux et invivable. D'après Vincent Jouve, « *l'histoire d'amour* » vient en quelque sorte illustrer la vie intérieure des personnages et leur donner davantage d'épaisseur. L'amour est tout comme l'enfance ou le rêve, douloureux et invivable au sens propre du terme. Ces éléments acquièrent une importance considérable dans *La*

*Chrysalide* et *Ciel de Porphyre* car ils accentuent le « *drame personnel* » des personnages. Ce sont des indices majeurs de leur vie intérieure.

Les corps et les lieux lemsiniens sont à la fois réels et symboliques. A travers ses personnages, la vision du monde du lecteur est transformée. Même si leur construction est fragmentaire ou incomplète, ils touchent la sensibilité du lecteur et l'étonnent sans cesse. Surtout, le personnage amoureux revêt une importance fondamentale dans le processus de la réception du texte dans la mesure où l'amour contribue à alimenter le récit de divers éléments relatifs à la psychologie des personnages.

Les personnages principaux sont, aussi, marqués par la mort. En effet, dans nos deux premiers romans, il y a omniprésence de la mort. Elle semble être la seule échappatoire des personnages. *Ne serait-elle pas un élément fondateur de la construction des personnages ? Quelles conséquences a-t-elle sur la vie des personnages ?* Faiza se construit une nouvelle facette et vie au village après la mort de son bien-aimé Fayçal. La mort anticipe le retour de Faiza au village et vers ses origines.

Ali, à son tour, se construit un nouvel objectif dans sa vie après la mort de ses parents et devient Fidai. La mort prédit le départ d'Ali de Dachra, son village tant aimé. Tahar se construit une nouvelle vie et vision après la mort de sa fiancée en devenant l'égorgeur du FLN et l'exécuteur des traîtres. Pour Ali, tuer, c'est un peu se tuer soi-même et plus nos personnages sont proches de la mort, plus ils se rapprochent de la vérité.

Dans les récits de fiction, l'importance de la dynamique d'« *empathie affective* », selon Vincent Jouve [JOUVE, Vincent, op. Cit. 1998], avec les personnages, et dont parle Jean Marie Schaeffer, n'est pas due au hasard. Il faut que les personnages et leur destin intéressent le lecteur et pour ce faire, ils doivent entrer en résonance avec les investissements affectifs réels du lecteur [SCHAEFFER, Jean Marie, 1999 : 196-197] Le personnage « *porteur de désir contrarié* » dont parle Vincent Jouve, correspond parfaitement aux personnages d'Ali et d'Amalia.

D'un autre côté, Gérard Genette affirme que « *la sympathie ou l'antipathie pour un personnage, dépend essentiellement des caractéristiques psychologiques ou morales (ou physiques) que lui prête l'auteur, des conduites et des discours qu'il lui attribue et fort peu des techniques du récit où il figure* » [GENETTE, Gérard, 1983 : 106]. Et c'est toujours le personnage, apparemment mû par son désir, ses passions et ses valeurs, qui est à l'origine de l'action narrative, selon Jouve [JOUVE, Vincent, op. Cit. 1998].



Vincent Jouve [JOUVE, Vincent, 2001 : 47] présente le schéma quinaire de Larivaille. Celui-ci « ramène » ainsi toute l'histoire du roman à ces étapes :

- Avant/État initial-Équilibre.
- Provocation/Détonateur/Déclencheur.
- Action.
- Sanction/Conséquence.
- Après / État final/ Équilibre.

On se demande si ce schéma peut être standardisé et s'appliquer aux œuvres de Lemsine, ainsi qu'à ses personnages.

En premier lieu, les étapes 1 et 5 semblent absentes du premier et second roman car il est difficile d'attribuer les vocables « équilibre » en ce qui concerne ces deux œuvres, puisqu'elles ne se déroulent pas selon l'ordre chronologique connu. Elles sont constituées de nombreux flashback et commencent par l'étape deux du schéma de Larivaille, « l'action », à savoir le cri de Tahar à l'intérieur d'une tombe du cimetière Bou-H et de l'angoisse qui tord les entrailles d'Ali car ses mains glacées touchent un cadavre. « *La voix lointaine de Tahar l'appelle, Ali ! Où es-tu ? Réponds-moi ?...* » (CP : 15), et par le meurtre de Dalila, la prostituée dans *Ciel de Porphyre*. Dans *La Chrysalide*, l'action commence par le cri de Khadidja : « *De cette torpeur d'un crépuscule tiède de l'été jaillit un cri...suivi d'un gémissement tel un projectile invisible...soudain le cri devint hurlement !...* » (Chry : 9-10).

L'action dans nos deux œuvres est le point culminant de la tension, une forte tension émotionnelle, omniprésente est mise en scène. Les personnages, à travers, leurs paroles vont illustrer les actions importantes à la suite des événements. En effet, ce sont les personnages, leurs émotions ou leurs pensées qui vont cristalliser la tension des romans. De manière générale, le personnage qui souffre, en tant que support privilégié de l'investissement affectif, occupe une place de choix dans le personnel romanesque. Le narrateur appelle à souffrir avec lui (le cri de Khadîdja) n'étonnera pas puisqu'il raconte l'apprentissage du personnage invitant, à travers lui, le lecteur à traverser toutes les épreuves que Khadidja traversera elle-même. Dans les œuvres lemsinienne, le narrateur ne s'affirme pas simplement comme spectateur, mais prend part aussi au combat.

Selon Philippe Hamon, le personnage comme « *support anthropomorphe d'un certain nombre d'effets sémantiques est le lieu privilégié de l'affleurement des idéologies* » [HAMON, Philippe, 1984 : 104]. En effet, c'est : « *par la pratique du personnage, [que]*

*l'écrivain s'inscrit dans le monde, l'interroge, le conteste, le représente, ou le valide... »*  
[MIRAUX, Jean Philippe, op. Cit. 1997 : 8]

## **2.2. Personnages : entre paratopie spatiale et paratopie temporelle**

*L'œuvre reflète le monde de la perspective paratopique, réajuste la réalité dans la réalité Nature- Culture et réclame ses propres méthodes d'exploration. L'œuvre parle du monde, mais l'énonciation appartient au monde représenté dans la création littéraire. Les éléments des circonstances d'énonciation (personnage, espaces, temps...) sont validés seulement dans la scénographie de l'œuvre ; au-delà de cette scénographie, on ne peut pas discuter de la « réalité ». [BERECHET, Lacramioara, 2014]*

La question de l'espace, qui a été longtemps négligée affirme Foucault, est capitale,

*Si l'espace est dans le langage aujourd'hui la plus obsédante des métaphores, ce n'est pas qu'il offre désormais le seul recours, mais c'est dans l'espace que le langage d'entrée de jeu se déploie, glisse sur lui-même, détermine ses choix, dessine ses figures et ses translations. C'est en lui qu'il se transporte- que son être même le métaphorise [FOUCAULT, Michel, 1964]*

C'est pour cela que beaucoup de théoriciens, de chercheurs et d'auteurs se sont intéressés à cette notion *unique*, mais pourtant *multiple*. Cette multiplicité « *a besoin de la cohérence de l'unique pour être saisissable comme plurielle* » [PELLEGRINO, P, 2007 : 75]. Elle se matérialise à travers les rapports pluriels de l'espace avec le langage :

*Si l'espace est dans le langage d'aujourd'hui la plus obsédante des métaphores, ce n'est pas qu'il offre désormais le seul recours, mais c'est dans l'espace que le langage d'entrée de jeu se déploie, glisse sur lui-même, détermine des choix, dessine ses figures et ses translations... » [FOUCAULT, Michel, op. Cit. 1964 :378]*

Rapport de l'espace et du temps : on sait que l'étude de l'espace dans une œuvre est intimement liée à celle du temps.

*Tout espace se déploie à la fois dans la durée et dans l'instant, et comme il est riche en virtualité, il s'ouvre sinon sur plusieurs durées, du moins sur une pluralité d'instant concomitants ; cela signifie que si l'espace est mouvant, il l'est essentiellement dans le temps. Il est situé dans ses rapports à la diachronie (strates temporelles) et en coupe synchronique (la compossibilité des mondes qu'il abrite). [WESTPHAL, Bernard, 2000 : 24]*

Et enfin, L'espace dans ses rapports avec le personnage. ISSACHAROFF admet alors que « *l'espace du récit signifie la description ou la représentation verbale d'un lieu physique dont la fonction peut être celle d'éclairer le comportement des personnages romanesques* » [ISSACHAROFF, M, 1976 : 18] M. Meité affirme que

*...l'espace est manifesté à nous en tant que structure des relations entre les êtres et les choses. Espace cognitif, espace objectif, espace réel ou espace rêvé...chaque être humain s'identifie par rapport à un espace qu'il aménage selon sa convenance. Il en précise les délimitations en zone de sécurité ou d'insécurité, en zone de dépendance ou d'indépendance. Ainsi, chaque être humain se constitue un espace social où existent des rapports de dominant/dominé, d'autorisé et d'interdit. En somme, l'espace est quelque chose que tout humain identifie en lui-même, par rapport à lui-même et par rapport à d'autres. [MEITE, Méké, 1993 : 8]*

« *Tout roman...a partie liée avec l'espace* », Aicha Lemsine a une conscience claire et explicite de cette dimension symbolique qui est bien intentionnelle de l'espace. La représentation de l'espace dans nos œuvres sert aussi bien à créer une illusion référentielle qu'à nous *dire les enjeux de ces romans*, mais c'est surtout à programmer la destinée commune de Khadidja, de Faiza, de Mouloud, d'Ali et de ses parents, d'Alain, de Juliette et d'Amalia. Ces personnages habitant dans les mêmes espaces ou dans d'autres espaces, vivent *une situation paratopique d'appartenance*, et de *non-appartenance* : « *Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner* » affirmait Georges Perec [PEREC, Georges, 1985]

La « *paratopie* » est une notion développée par Dominique Maingueneau. Elle dit l'appartenance et la non-appartenance à une « *Topie* ». L'imaginaire paratopique se définit ainsi :

*Toute paratopie minimale, dit l'appartenance et la non- appartenance, l'impossible inclusion dans une « Topie », qu'elle prenne le visage de celui qui n'est pas à sa place là où il est, de celui qui va de place en place sans vouloir se fixer, de celui qui ne trouve pas de place, la paratopie écarte d'un groupe (paratopie d'identité), d'un lieu (paratopie spatiale), ou d'un moment (paratopie temporelle) ». [MAINGUENEAU, Dominique, op. Cit. 2004 : 86]*

*Selon Antje Ziethen, la topie et la paratopie sont des concepts rattachés plus à la société qu'au discours littéraire. La topie est une métaphore spatiale qui désigne l'espace public conditionné par les nécessités culturelles d'une époque donnée, par contre la Paratopie, est perçue comme une figure spatiale qui décrit la situation paradoxale de l'écrivain qui, même s'il décline son appartenance à un groupe culturel, refuse l'intégration dans l'espace public. [MAINGUENEAU, Dominique, ibid. 2004]*

L'intégration de l'écrivain dans une *topie* sollicite la *paratopie* comme condition indispensable de la création littéraire. La paratopie est marginalisée dans le discours social, alors qu'elle occupe une position de choix et de force dans l'espace de la création littéraire.

### 2.2.1. Personnages : entre errance / nomadisme, mouvance identitaire et spatio-temporelle

*« L'âme est sur la route » [Gilles Deleuze et Claire Parnet, 1977 : 77]*

Le texte « *francophone maghrébin* », aspire à une identité « *autre* », « *extérieure* » et la situation d'énonciation qu'il met en scène témoignera de cela car c'est ici que l'identité du texte se consigne dans un premier temps. L'approche scénographique développée par Maingueneau rejoint la perspective postcoloniale, critique qui préconise, dès lors de lire les œuvres littéraires en tenant compte de leur contexte, puisque le texte littéraire ne peut être appréhendé comme un univers clos, ou un système autonome du fait qu'il s'inscrit dans un environnement social.

Essayer d'analyser les personnages en fonction des relations qu'ils entretiennent entre eux et leur fonctionnement au sein de chaque œuvre et avec les autres romans au niveau symbolique, idéologique, mais aussi matériel car les personnages multiples de Lemsine sont récurrents d'une œuvre à une autre, dépassant ainsi le cadre de leur roman pousse le lecteur à vouloir apprendre beaucoup plus sur eux. Pour Vincent Jouve :

*Le personnage est une synthèse entre unités « statiques » (l'être) et unités « dynamiques » (le faire) : autrement dit, tout acteur se construit à travers certaines qualifications et au moins une fonction. Le personnage est, donc, structurellement, le lieu d'un pouvoir - faire et d'un vouloir - faire. [JOUVE, Vincent, 1992 : 142]*

Les personnages de nos romans créent entre eux un système de relation opaque et cohérent à travers leurs narrateurs, les événements qui secouent leur pays, la nature et ses éléments : la mer, la rivière, le désert, la forêt, les arbres et les étoiles. Cette relation apparaît aussi dans les rapports et les liens que ces personnages entretiennent avec leur espace et lieu et dans la perception du temps. Cette opacité des histoires, des narrateurs, des espaces, de la temporalité, de l'identité, du foisonnement de prénoms et de personnages forme un rhizome consistant, riche et solide.

Cette relation transparait aussi dans la cohérence romanesque à travers les autres romans. Même si les romans de Lemsine sont autonomes dans leur narration, ils font partie d'un ensemble plus vaste qui englobe les autres œuvres à travers le phénomène de transfiction (notion qui a déjà été abordée et définie dans le premier chapitre). Les personnages partent d'un environnement (social, historique, culturel et spatial) commun pour suivre chacun de son côté son évolution personnelle et/ou collective créant ainsi un réseau où se révèlent des souvenirs communs, des différences, des conflits, des oublis, des relais, des relations et des liens entre passé/ présent, village/

ville, vieux/ jeunes, colonisation/ indépendance, injustice/ justice, amour/ séparation, assujettissement/ émancipation, hommes/ femmes, aliénation/ libération...

Ces romans de Lemsine forment, ainsi, un cycle. Dans ce cycle, les personnages prennent d'autres formes, migrent et sont en errance. Ils partent dans tous les sens, dépassant le cadre de leur roman migrant vers les autres romans. En effet, l'évolution des personnages dans leur traversée n'est pas linéaire car ils sont en rupture avec le présent et le passé. *La Chrysalide et Ciel de Porphyre* commencent par un ordre chronologique en rupture avec l'ordre linéaire et logique, ils appartiennent au hors temps. Le premier s'ouvre sur un espace vert où s'étend un village transpercé par un cri qui devient hurlement traversant *l'une de ces portes closes abritant une femme assise, jambes repliées sur une natte, agitée par la bise douloureuse du désespoir, ... se frappait la figure... ses mains ponctuant son chagrin s'abattaient sur ses cuisses* (Chry : 10).

Ce cri d'un présent douloureux fait surgir tout un passé du fond des temps, remémorant une histoire, semblable à mille autres jalonnant une société façonnée par les traditions déformées par des hommes faisant l'apprentissage des luttes aveugles, des mensonges et de la haine.

Le second s'ouvre sur l'obscurité totale d'une tombe du cimetière de Bou-H, où Ali et Tahar viennent se cacher après s'être vengés de Dalila, la prostituée qui a dénoncé les siens aux Français le 14 juillet de l'année 1958 à Baladia. Ali, figé et pris d'une grande terreur, sent la foudre gronder lui déchirant la chair, ne voulant plus s'arrêter, en entendant la phrase de Tahar : « *Sois un homme... Sois un homme...* ». Phrase de « Ma Chérifa » défiant le temps, chargée d'ans, qui sait le passé et le futur de tout destin qui nous mène vers Dachra d'Août de l'année 1953.

*Ciel de porphyre* confronte le lecteur à un récit extrêmement fragmenté au niveau chronologique mais également spatial. L'auteur fait osciller son récit entre différents lieux. En effet, l'histoire centrale n'est pas racontée de manière linéaire, elle ne suit ni ordre chronologique, ni ordre spatial, découpée en différentes scènes et souvent interrompue par des retours rétrospectifs d'histoires « secondaires » où la parole est donnée à d'autres personnages, dans d'autres lieux. Ce non-respect de l'ordre chronologique et spatial permet le dévoilement des événements ayant conduit à la reconstitution de l'histoire.

Le troisième, *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, quant à lui, est le récit d'une *enquête -quête*. Cette *enquête* du présent pour une *quête* du passé révèle des identités fragmentées, un présent raconté, vécu par des personnages/personnes féminins partant et venant de tout monde, ouvrant des relations à l'infini entre des

cultures et des identités diversifiées. Les personnages de ce roman établissent une relation avec le lecteur, lui renvoyant des connexions, des entrées multiples dans des espaces et des univers aussi différents les uns des autres où chaque intervention d'un personnage/ personne renvoie non pas à un élément, mais à une infinité d'éléments dévoilant et dénonçant les problématiques du divorce, du mariage, du travail de la femme et de son émancipation, de la polygamie...

Ce roman lié à la temporalité, à l'espace, à des réflexions ou introspection, à des rétrospections dévoile la singularité de chacun de ses personnages / personnes dans une géographie en mouvance, se confrontant à l'instabilité dans un monde fluctuant peuplé d'analogies et de variations, qui lui-même est source d'instabilité :

*l'Arabie [Saoudite], hydre à deux têtes, ténèbres et lumières comme la vie même, se révèle à chaque fois un peu plus déconcertante... Djeddah que j'ai surprise gémissante sous les poussées de maints bulldozers il y a trois ans, éclate aujourd'hui dans toute sa splendeur... moderne, bleue et même verte, la ville s'humanise dans un certain sourire de ses habitants ». (O.R.V : 32)*

*Ordalie des voix : les femmes arabes parlent* met en scène des femmes symboliques représentant toutes les femmes du monde arabes. En effet, les femmes d'Aïcha Lemsine sont nombreuses dans *le tout- monde*, leurs imaginaires entrent en relation et font d'elles *des personnages –monde*. Ce roman mêle des personnages / personnes et des faits réels à la fiction romanesque, cet entremêlement de genres favorise, d'une part, le sentiment d'une possible explication historique, et d'autre part, un retour rétrospectif vers les origines de la femme arabe à travers les illustres reines yéménites Balqis reine de Saba et Aroua, la reine zénobie de Tadmour ou Palmyre, Daïfa Khatoum épouse de l'un des fils de Salah Eddin, El Khensa, Shérazade...

Ce roman est un point de départ de l'ouverture, de l'identité multiple, du *personnage-monde*. En tant que personnages réels, représentatifs d'événements réels, les personnages d'*ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, même s'ils ont un statut complexe de personnages/ personnes, se posent en héros. Ces personnages féminins, d'un espace à un autre, sont à la fois *polymorphes* et *évanescents*. Ils apparaissent dans un pays pour disparaître dans un autre prenant d'autres formes, à travers des références admises par la collectivité, appartenant à l'inconscient collectif de cet espace.

L'inconstance et l'instabilité des personnages romanesques lemseniens sont dues à leur identité douloureuse, mouvante, conflictuelle, chaotique, à leur rapport à un passé nostalgique, à un avenir incertain, à leur rapport au temps et à l'histoire *désancrée*, à leurs espaces multiples et à une chronologie en rupture. L'œuvre lemsenienne, à cause de la multiplicité de ses personnages suivant un mouvement

d'apparition/ de disparition, de diverses temporalités, d'histoires et de narrations qui se succèdent, se mêlent/ et se démêlent, est représentative de l'unité dans la diversité.

En effet, le déplacement compte parmi les thèmes centraux de la littérature postcoloniale puisque celles-ci attribuent une importance particulière au lieu, qui est lui aussi étroitement lié à la quête identitaire. Edward Saïd considère *la dé-localisation* comme l'expérience clé de toute migration, comme une nouvelle manière d'être qui manque de *stabilité* et de *permanence*. La dé-localisation du personnage lemsinien, qui se caractérise par ses multiples appartenances, est perçue de manière positive car elle dévoile une *mobilité d'esprit et des valeurs*.

Les personnages d'Aïcha Lemsine acquièrent le statut de personnages nomades et de personnages errants. Cette errance a un double fondement esthétique et éthique. En effet, elle regroupe *le beau* et *le bon* ; elle élabore à la fois une conception belle et tolérante envers les hommes et leur appartenance, cultivant et nourrissant le souci de l'Autre. Voir le comportement et l'amour de Juliette, la juive pour Ma Chérifa et son fils Ali, l'amitié sincère qui lie Alain et Ali, le combat commun pour la liberté et la dignité qui regroupe Francis et Youssef.

Les personnages de nos trois œuvres, comme leur écrivaine, appartiennent à la société sans vraiment lui appartenir. Leur insertion ne peut se faire que sur *un mode paratopique*. Khadîdja, Mouloud, Faïza, Ali, Alain, Si Abdelkader, Ma Chérifa, Amalia et Juliette, Tahar, Francis, Dalila, Houria, le vieux-Taleb-sorcier du village devenu fou, comme Lemsine, occupent des lieux sans pour autant y être rattachés. Comme leur auteur, nos personnages ne *circonscrivent* pas un lieu, mais opèrent des transitions entre les espaces, migrant de l'un vers l'autre.

Selon Dominique Maingueneau, la littérature recueille de la sphère sociale, les cas de marginalité familiale, du bâtard, du parricide, de la marginalité sexuelle, sociale, de la paratopie d'altérité exemplifiée par l'image du sauvage, du fou, de l'exotique, ou de la paratopie de marginalité tolérée : la prostituée. Les personnages de l'œuvre lemsinienne se matérialisent à travers toutes ces figures citées par Maingueneau et acquièrent le statut de personnages paratopiques.

Ils représentent cette *communauté paratopique par excellence*, une communauté qui associe différentes paratopies, à savoir une paratopie identitaire (appartenance ou non appartenance à un groupe ou communauté), à une paratopie spatiale (appartenir à un espace ou venir d'un autre espace). *La Chrysalide*, première œuvre d'Aïcha Lemsine, illustre l'appartenance de ses personnages à cette *communauté paratopique*. Khadîdja est l'un des personnages importants du roman.

Elle est mariée à Mokrane, c'est une femme originaire du sud du pays (Chry:14) et Mokrane est un Kabyle. Après son mariage, Khadîdja appartient à la communauté de son mari mais à laquelle, elle n'arrive pas à appartenir, elle est toujours « *l'étrangère, parce qu'elle n'était pas née dans le village* » (Chry : 15). Sa non-appartenance à sa communauté du sud qu'elle a quitté pour se marier et sa non-appartenance à la communauté de son mari fait de Khadîdja un personnage paratopique par excellence.

Ce personnage emblématique qu'est Khadîdja appartient à une autre situation paratopique. En effet, le remariage fréquent de Mokrane, avec la jeune Ouarda, puis avec Akila (après la mort de Ouarda) situe Khadîdja dans une instabilité sexuelle, appartenant à son mari et ne lui appartenant pas en même temps. Elle partage son mari avec d'autres femmes : « *cet homme qu'elle croyait à elle seule ; elle était condamnée à le partager avec une autre femme...et sans doute avec d'autres encore !* ». (Chry : 68).

Dans un autre passage, Khadîdja dit : « *Ouarda...nous avons un mari pour nous deux...* » (Chry : 60). « *Ouarda faisait sa sieste...elle évoqua mentalement le temps où elle partageait la chambre verte aux matelas soyeux...une ombre de tristesse et de regret passa dans ses yeux...* » (Chry : 58). El-Hadj conseilla à Mokrane, une fois de plus, de se remarier et c'était « *ainsi que Akila succéda à sa cousine dans la chambre verte* » (Chry:66).

À cette figure de la polygamie, comme embrayeur paratopique « sexuel », on associe celle de l'androgynie. Ces figures dévoilent la pluralité du corps et sont confrontées au nomadisme du fait qu'elles doivent s'embarquer dans la pluralité. Khadîdja réunit en elle la femme et l'homme : « *cette femme vit depuis vingt-trois ans auprès de moi, et, je découvre aujourd'hui qu'elle sait parler comme un homme...comme un homme de loi, avec les mots qu'il faut, des mots justes !* » avouait Mokrane subjugué par le courage de sa femme. (Chry:113). Khadîdja est « *une femme (qui) avait agi seule ! Comme un père puissant, un frère ou un fils...* » (Chry:115).

Cette situation paratopique de l'androgynie se répète avec Faiza, au bord de la mer, lieu de liberté et de libération des pulsions sexuelles. Faiza renversait les rôles lors de ses ébats amoureux avec son bien-aimé Fayçal : « *elle était l'homme avec son visage avide de passion et ses fortes narines frémissantes...elle transformait le désir de Fayçal en un acte voulu par elle...il se sentait enfermé dans son regard...* » (Chry:225).

Faiza, un autre personnage féminin principal, appartient au village sans jamais lui appartenir. Elle rêve d'autres horizons d'émancipation et d'évasion de cet espace clos, de cet univers des traditions que le village représente. Son instruction et son frère Mouloud seront les embrayeurs paratopiques pour son envol vers la libération de soi.



Elle vit entre son village et Alger sans vraiment appartenir à l'un ou à l'autre. Le village pour Faiza l'empêche de s'émanciper, de réaliser son rêve de poursuivre ses études. Alger, tout au contraire est le lieu qui initiera Faiza à être une femme, instruite, à s'émanciper et surtout à se libérer des chaînes des traditions qui la ligotaient. Alger offrait toute sa splendeur aux yeux éblouis de la jeune fille qui était paralysée de bonheur « *elle était perdue pour le village* » se doutait son père. Faiza, telle une chrysalide, se « *lovait avec délice dans son nouveau milieu* ».

Elle est toujours triste de retourner au village. Mais le destin jouera, comme un embrayeur paratopique, un mauvais tour à Faiza, la poussant à retourner vers le lieu de son enfance, lieu vers lequel elle refuse de revenir. Les lieux de son village ou peut-être le sourire du vieux sorcier lui chuchotent : « *tu as voulu fuir ! Mais nous te reprenons à jamais ! Tu voulais trop de choses d'un seul coup...La liberté...Des études...Un amour absolu ! ...Cet amour restera dans la terre du village et tu reviendras pour toujours !* ». (Chry:256).

Mouloud, fils de Khadîdja et frère de Faiza, vit lui aussi dans une situation paratopique, il n'est pas à sa place au village car *il est si fragile ! Il ne sera pas un vrai paysan* comme l'était toute sa famille « *seul dans sa chambre, le garçon délirait des désirs. Il enrageait contre la nature qui l'avait fait fragile comme une fille.* » (Chry:85) Son père le considérait comme un enfant étrange, à la personnalité mystérieuse, un enfant à la santé précaire et un enfant étranger à tout ce qui l'entourait. Il était toujours plongé dans ses livres, coupé de la réalité. À la maison, il vivait comme une ombre « *il ne semblait nulle part à sa place* » (Ibid.). Mouloud était né pour une autre destinée, différente de celle de ses ancêtres. Il n'était pas pour sa terre... Son physique et son instruction sont des embrayeurs paratopiques qui ont entravé son insertion dans l'espace qui l'a vu naître et grandir.

Mouloud ne trouve plus de place dans son village et un soir il ne revint plus ! Il était parti au maquis ! Puis blessé il fut envoyé par le FLN en Tunisie puis en URSS pour poursuivre ses études. De retour au pays, après l'indépendance, il se fixe à Alger « *Mouloud s'en alla à Alger où il devait occuper de nouvelles fonctions dans un ministère* » (Chry:164). Puis, il effectue des allers-retours entre Alger et son village suivant « *une organisation spatiale qui lui est consubstantielle et préexistante avec une profondeur qui définit la distance qui sépare le proche du lointain...une organisation temporelle qui s'étend selon deux dimensions : la dimension ici- là- bas et la dimension passé- présent-futur* » [PONTY Merleau, 1945 : 307]

Le vieux- sorcier et *Taleb* du village, qui avait tatoué sinistrement le pouce de Khadîdja pour enfanter sur les ordres de Lala Baya, mère de Mokrane, demeure

toujours près du cimetière. Il a perdu un peu la tête maintenant, il va dans les rues du village, droit, sec, un bâton dans la main et les lèvres marmonnant de mystérieuses litanies, les yeux perdus dans le vide. Les enfants s'écartent craintivement sur son passage. Des âmes charitables ne manquent pas de lui apporter sa part de nourriture, le ménageant comme un vestige naturel du village.

Il meurt peu après l'arrivée de Faiza au village. Il alla un jour à l'hôpital, ce qui intrigua les villageois car jamais le Taleb n'eut recours aux soins des médecins. Le voyant criant et gesticulant au milieu des cris des gens, Faiza courut vers lui et se laissa examiner docilement, perdu dans ses délires fantastiques, balbutiant des mots incompréhensibles, Faiza lui tient la main, soudain il se redressa, la fixa de ses yeux enfoncés, animés d'une lueur mystique et dit distinctement : « *Khadîdja !... Khadîdja !... Mais toi tu es Faiza... Ne pleure plus... Un grand bonheur t'attend ! Un grand... Mais ne quitte jamais le village... Jure !* » (Chry. : 228-275)

Le mouvement et l'instabilité des personnages lemseniens dévoilent le vécu d'une expérience et situation paratopiques. Lemsine implique dans ses œuvres des êtres (personnages), des communautés elles-mêmes paratopiques qui n'ont pas de place dans la société. Dans *Ciel de Porphyre*, le père d'Ali est un être paratopique : *Si Abdelkader, vivait entre une paratopie spatiale, un être qui a erré toute sa vie avant de se fixer à Dachra en épousant Ma Cherifa, la mère d'Ali : « c'était un ancien marin, il avait navigué de par le monde. Il avait travaillé d'ailleurs ici à Baladia comme docker »* (CP : 27). Et une paratopie identitaire par sa non- appartenance à un groupe et surtout à une famille *C'est un SNP* :

*...sans nom patronymique. Il n'a jamais connu ses parents. C'est un enfant de l'Assistance. Né à Ouargla, dans cette ville paisible et bercée par les palmiers, il est venu échouer ici...avec son jeune frère, il fut élevé par un vieux couple et à la mort de celui-ci, ils se retrouvèrent à l'orphelinat. Il avait cinq ans. (CP : 82)*

Le personnage d'Ali est aussi un être paratopique, son existence se partage entre plusieurs situations paratopiques liées à son identité :

*... Moi aussi : SNP. Abdelkader Ali. Cette absence de nom est mon boulet. Je le traîne avec une rage muette. Avant mon père, il n'y a pour moi que le néant. Qui était mon grand-père ? D'où venait-il ? Il me semble parfois que mon père est né du sable du désert, ou tel un ange, il a pris forme de l'écume d'une vague de cette mer qu'il aime tant. Ainsi, devant cet homme sans souvenir, sans passé, la soif de consigner tous les événements de ma vie est née comme le soleil sur un jour gris. (CP : 82-83)*

L'errance sans fin du SNP qu'est Ali conforte sa position comme narrateur nécessairement instable. La paratopie se définit au niveau du refus d'appartenance. Celle d'Ali, en plus d'être associée à une non-appartenance, qui est liée, aussi, à un sentiment de nostalgie, lié lui-même à un sentiment du manque ; nostalgie de son

enfance, de son village « *Dachra* », de ses jeux d'enfant, de ses amis d'enfance, de leur insouciance, de leur joie, et de leur innocence. *Manque* de ses parents qui ont quitté la vie à cause de l'injustice du colonisateur : « *ma famille entière a été victime du système colonial... mon père fut tué par un groupe de paras soûls...* » (CP:27) et de sa mère morte de chagrin, après avoir perdu son mari « *...sans la présence bruyante et énergique de mon père, je t'ai sentie, Mâ Cherifa, dans cette maison, comme un pauvre moineau tombé de son nid* ». (CP:144).

Ma mère, se confiait Ali, répondait à mes questions en murmurant « *Ton père, mon bien le plus précieux, est parti...Qu'importe mon fils ! Plus rien ne compte !* » (CP: 145), puis après avoir perdu son fils Ali qui fut emprisonné lorsqu'il a frappé le contremaitre du chemin de fer où il travaillait : « *tu as été renvoyé des chemins de fer du village de Dachra pour avoir battu le contremaitre européen...j'étais en prison à cause de l'affaire du contremaitre ...* » (CP : 26-28)

Ainsi, en ce qui concerne la paratopie spatiale, et en ayant recours à des embrayeurs paratopiques différents, Ali représente l'image d'un errant qui ne peut pas se fixer dans un lieu. Même si, vers la fin, on le voit s'installer définitivement à Alger, il passera le reste de sa vie à voyager : « *Enfin, le voilà, avec une valise dans une main, un attaché-case dans l'autre, s'apprêtant à sortir. Devant la porte, une voiture l'attend...Ali n'est qu'un cadre parmi tant d'autres du pays. Un de ses multiples fonctionnaires emplissant les avions en direction des quatre coins du monde...* » (CP : 308-309). En plus d'avoir le statut de SNP, il acquiert un autre statut, celui de SDF. Ce qui l'installe dans un nomadisme le faisant passer de la maison de Tahar à celle de Monsieur Kimper puis à celle des parents de Si Salah.

Un autre embrayeur paratopique qui a poussé Ali au nomadisme, c'est la rupture de sa scolarisation. Dans un premier temps à cause de l'injustice, et de la ségrégation entre élèves français et élèves algériens, subie par Ali lorsque le directeur lui a fait redoubler sa classe alors qu'il est excellent : « *On arrive en même temps au cours moyen deuxième année, et que décident le maître et le directeur ? De faire présenter à l'examen tous les européens. Quant aux musulmans, les plus jeunes redoublent d'office le CM2 malgré de bonnes notes.* » (CP : 77)

Dans un second temps, à cause de l'affaire du contremaitre français qu'Ali a frappé pour l'avoir traité de sale « indigène », ensuite de son emprisonnement et renvoi du collègue. Ce renvoi a introduit chez Ali un malaise le poussant à suivre une trajectoire confrontée à une « impossible identité » [GAULJAC, Vincent, 1987], toujours « déplacé » où qu'il soit socialement, ayant mal à se trouver une place dans l'espace social. Ce nomadisme et cette identité fragmentée mettent Ali dans une

éternelle peur. Peur de ne plus s'unir au destin des siens surtout après la mort de ses parents, de ne plus être confronté aux lieux et aux personnes de son enfance. Ces liens, avec sa famille et ses amis, semblent être coupés et un retour vers les lieux de son enfance relève de l'impossible puisque Ali s'installe à Alger mais passera le reste de sa vie à voyager pour ses affaires.

Toujours dans la même œuvre, *Ciel de Porphyre*, le personnage de Juliette exprime bien cette appartenance paratopique : *identitaire* d'un côté,

*...Lorsque Juliette était arrivée, elle avait l'air d'un agneau perdu au milieu de la steppe. Elle était habituée aux grandes villes, à l'entourage affectueux de sa famille juive de chez nous, bruyante, chaleureuse... Brusquement coupée de son milieu, elle s'est sentie isolée, car elle était la seule juive dans ce village. Et les épouses des « notables européens » la snobaient plus ou moins... aussi s'est-elle peu à peu adaptée à notre « trou », comme elle appelle souvent notre village. Juliette n'a jamais pu s'intégrer à la société des dames de l'autre bord... Monsieur Marcel, son époux, est catholique, un vrai français... depuis qu'i a connu Juliette, il ne tient plus à quitter le pays. Sa famille de France est fâchée avec lui à cause de la mésalliance... car pour certaines familles de là-bas, épouser une juive c'est aussi grave que de s'unir à une Arabe ou une Noire... (CP : 89-91)*

et spatiale d'un autre côté : « *Juliette et sa famille ont quitté le village dès le déclenchement des événements. Mais elle est venue nous rendre visite à la mort de mon père...* » (CP: 145), Juliette et son fils Alain ont quitté le village « *Dachra* » pour la ville « *Baladia* » pour fuir l'insécurité de la guerre. Puis un autre départ vers la France, Juliette rapporte à Ali la décision de son Mari Marcel de quitter l'Algérie : « *...Nous partons demain tu sais, et je tenais à te revoir avant de quitter le pays* » (CP:247), « *Marcel... ! Il a vendu le bar et préparé l'installation à Nice sans rien me dire... il a acheté là-bas un restaurant et la maison et tout ! ...un petit restaurant au bord de la mer et la maison au-dessus...* » (Ibid.). Juliette voulait vivre en Tunisie : « *Et moi qui lui parlais de la Tunisie...* » (Ibid.).

Elle est déchirée entre rester ou partir, entre son appartenance à l'Algérie et sa non-appartenance à la France : « *Ah ! Ali mon fils, je suis déchirée...* » (Ibid. : 248) Le statut de tous les juifs d'Algérie est pareil à celui de Juliette, leur identité est souvent remise en cause par les français d'une part, durant la période coloniale les considérant comme inférieurs et différents de la communauté européenne « *...Les juifs ont surtout été humiliés par les européens... Marqués comme des bêtes... « Ghetto », « inquisition », « gaz », « four crématoire »... Sont des souvenirs européens dans nos mémoire* » (CP:180).

Et d'autre part, après l'indépendance, par l'Algérie à cause de la politique de l'époque et de l'adhésion de l'Algérie à la cause palestinienne. C'est un peuple voué à

*l'errance, au nomadisme et à la migrance* : ce sont des éléments formant une situation paratopique.

Pour Daniel MARCHEIX, le mot « migrance » actualise les enjeux individuels de l'ambivalence. « *La migrance désignera l'ensemble des convergences qui font de la paratopie d'identité, la résultante d'autres paratopies (spatiale, temporelle ou encore langagière.* » [MARCHEIX, D, 2010] La mère de Juliette illustre bien cette idée : « *Tout a changé en vérité ! Les gens partent un à un... les miennes sont toutes ailleurs à présent ! Deux sont au Maroc, une en Tunisie et la dernière qui me restait s'en va en France.* » (CP : 248)

Alain, fils de Juliette et Ami d'enfance d'Ali est aussi un personnage qui vit cette impossible appartenance à des lieux fixes : il est parti de son village « Dachra » avec sa famille à cause du déclenchement de la guerre, s'installant à « Baladia », puis départ vers Nice en France où il va poursuivre ses études pour devenir journaliste. Et enfin, il s'installe à Paris : « *J'ai décidé de faire l'école de journalisme...je suis venu à Paris...* » (CP : 266) Le journalisme, métier choisi par Alain, est un *embrayeur paratopique* car il pousse au nomadisme et à l'errance.

Alain vit aussi dans une grande instabilité identitaire, lui fils d'un français catholique et d'une juive algérienne et lors du départ de ses parents en France, il ne sait plus quel espace choisir pour y vivre : l'Algérie, la France ou Israël, il est ponctué avec force à une question d'Ali quant à ce choix : « *La France est mon pays ! Si on me demande de choisir entre la France et Israël, c'est le premier que je choisirai comme mon bien légitime car c'est le pays de mon père. Et l'Algérie resterait le grand amour de ma vie...* » (CP : 183). Alain au fond de lui-même est comme un *nomade cherchant sa tente*, tantôt dans le monde de sa mère tantôt dans celui de son père ou celui de sa naissance.

Après sa participation de façon active à la guerre de libération et après l'indépendance de l'Algérie, Alain n'arrivera pas à se fixer et sera toujours en déplacements perpétuels vers d'autres causes se joignant à toutes les grandes enquêtes sur les événements politiques marquants du monde : « *Le Vietnam, l'Amérique latine, l'Asie et à présent le Moyen- Orient. Là où il y a une flambée de haine, d'injustice et de mort, Alain est présent avec son stylo et son cœur pour dénoncer l'atroce, l'insupportable, l'intolérable dans le monde.* » (CP : 307)

Amalia, dont le prénom passe pour un *embrayeur paratopique*. (C'est un prénom « *pas-partout* », selon l'expression de sa mère (CP :217)), est née d'une « *union mixte* », d'un père algérien, considéré comme renégat parce qu'il avait épousé une française, lui qui appartenait à une grande famille d'érudits respectés composée

d'imams et de cadis, et d'une mère française, Laure, réticente contre tout ce qui était indigène malgré l'amour qu'elle portait à son mari Amar. Amalia ne répondait pas au canon de la beauté occidentale. Sa mère est déçue parce qu'elle la voulait blonde. Elle ressemblait aux filles d'ici, une peau mate et des yeux noisette : elle ressemblait à son père. Sa description est un autre embrayeur paratopique.

Amalia vivait une situation de paratopie identitaire « *certaines filles l'avaient surnommée ironiquement : "papa arbi, mama roumia"...les enfants ridiculisaient de la sorte son prénom et son ignorance de la langue arabe ...c'était un avant-goût de ses souffrances ultérieures.* » (CP : 218) La non maîtrise de la langue Arabe, langue de son père est aussi un embrayeur paratopique relevant d'une identité mal vécue qui dévoile cette insertion problématique dans une société ou communauté. Sa mère lui interdit d'apprendre l'arabe et d'inviter des amies musulmanes « *c'est la faute de maman, elle ne veut pas que j'apprenne à parler l'arabe...elle m'interdit d'inviter mes copines musulmanes...* » (Ibid.)

Amalia vit à la fois à la marge et à l'intérieur de la société, entre l'Algérie de son père et la France de sa mère : « *Elle ne voulait plus partir en vacances chez ses cousins en France, car ils étaient méchants, et l'appelaient « olive noire », elle souhaitait aller en colonie de vacances tout comme Fella.* » (Ibid. : 219) Amalia, en plus de vivre une paratopie identitaire et spatiale, vit un sentiment du manque tout comme Ali : « *qui m'a laissé un grand manque, puis mon identité : élevée çà et là, je ne suis ni arabe, ni européenne, on a faussé toute sensation, toute perception...je suis une déracinée partout !* » (Ibid. : 273) Ainsi, Amalia comme Ali vivent une errance identitaire puis spatiale.

Youssef, un petit neveu de la mère d'Ali, garçon solitaire, grossier, rebelle et sauvage n'ouvre la bouche que pour proférer de gros mots. Ni les coups de bâton de ses parents, ni les falakas du cheikh n'ont pu le corriger. C'est un élève moyen assez intelligent, d'une fainéantise imperturbable et très orgueilleux. Entre le maître et Youssef existe une antipathie tenace et une tension rageuse. Il se bagarre et insulte souvent Abdi ; un jour il lui crache sur le visage, ce dernier pleurniche et avertit le maître qui le gifle mais Youssef « *a immobilisé la main du maître et en le regardant bien dans les yeux, l'insulte. C'est l'insulte suprême pour un homme...il a osé traiter le maître de pédéraste et déjà devant la porte, il ajoute d'un air calme et chargé de dédain...pisse dans la rue pour me faire glisser* » (CP : 105-106).

Le maître le menace : « *renvoyé, tu seras renvoyé de l'école, voyou ! Tu ne feras plus le dur au village...en maison de redressement tu iras !...* » (Ibid.). Le considérant comme un délinquant, un matin, les gendarmes sont venus l'emmener en maison de redressement située à Baladia, pour avoir battu un européen. Lorsque la guerre éclate,

il s'enfuit de la maison de redressement, avec Francis avec qui il est devenu ami, pour rejoindre le maquis. Youssef fut rattrapé et jeté dans un camp gardé par des goumiers où il fut massacré avec Ramdane et d'autres détenus

*Youssef tomba... Une sensation intense dans la poitrine... [Il se voyait] accroupi devant les illustrés d'aventures des Cow-boys fantastiques de l'Amérique... Il avait rêvé d'aller plus tard là-bas dans les régions de l'Ouest à la recherche du grand canyon... Il chevauchera les étendus du Far-West à la poursuite du visage pâle... Car il sait que le peau-rouge est son frère... C'était la fin... (CP : 161-162)*

Par contre, Francis put rejoindre le maquis. C'est le premier gosse du village à être enfermé dans une maison de redressement, il se trouve là-bas depuis deux ans. Francis, un autre marginal, est le fils des Tagliota, il a une histoire bien triste, il a vu le jour à Dachra, sa mère est morte alors qu'il était encore tout petit. Son père s'est remarié avec une autre, Angèle, Francis a grandi entre les coups de sa belle-mère et les réprimandes de son père, il est demeuré tout le temps au balcon, derrière les barreaux de fer tel un prisonnier alors que sa marâtre cuvait son vin. Il assiste le curé comme enfant de chœur, et un jour il vole la paire de candélabres en argent de la sacristie. « *Son geste n'a pas été motivé par le profit mais pour se révolter et se venger de tous les gens qui prient confortablement leur Dieu sans se soucier du drame de la solitude d'un petit garçon vivant non loin d'eux* » (CP:108).

Il s'enfuit de la maison de redressement avec Youssef, on sut qu'il a rejoint le maquis et Slimane l'a rencontré dans l'une des wilayas de combat. « *Après l'indépendance, il avait quitté l'Algérie pour l'Amérique latine où, disait-il, d'autres luttes l'appelaient. Ayant pris goût au risque et aux causes révolutionnaires, le jeune homme était allé se fondre dans d'autres guérillas* » (CP:294).

Tahar, un nom qui s'est perdu dans les nuits des Nememcha, est un garçon qui ressemble aux asiatiques, né d'une mère, une vigoureuse Chaouïa, qui vit comme une amazone au bled, et d'un père des Nememcha, ces cavaliers intrépides passionnés de chevaux et de contes poétiques. Il est l'égorgeur des traîtres du FLN. Il est marqué par la mort de celle qu'il a aimée, tuée dans des conditions atroces. Il habite dans le quartier des Béni-Ramassés aux bas fonds de la ville, *un triste quartier réservé, une véritable cour des miracles que même quasimodo n'aurait pas désavouée*. Après la mort de sa fiancée, il a quitté ses terres et son bled sans regret avec la conviction du devoir envers le pays. Il se revoit encore petit garçon là-bas, veillant avec les hommes et les femmes autour du feu, écoutant les légendes fantastiques de ses aïeux et les chansons tantôt mélancoliques, tantôt gaies... là-bas les femmes sont libres, elles ne se cachent pas des hommes, vivent comme eux, avec les mêmes responsabilités, à leurs côtés dans la paix comme dans la guerre.

Dalila, mascotte du deuxième bureau, est une fille, conservant un air d'adolescence, assez mystérieuse, nul ne sait d'où elle vient, son vrai nom est parait-il Fatma, un tatouage en forme d'étoile sur son menton dénote son origine campagnarde. Elle est la prostituée et l'informatrice du colonisateur.

Houria...Hourie est une jeune femme belle, mince. Chez elle tout est délié, racé et fin, une grâce fragile et émouvante « *un mot...un poème, une rose, une démarche...un geste...un regard...un air de musique...* » (CP:225), Ali se sent fondre devant elle dans une douce émotion. Et pourtant, Houria est la prostituée des combattants, elle préfère aimer et consoler, c'est cela son travail auprès de l'organisation et elle continuera ses actes de consolations amoureuses jusqu'au jour où cette terre sera libre et pour elle finira le temps de la honte.

D'autres éléments paratopiques sont remarquables dans le roman, en particulier des éléments topographiques. On ne peut répertorier les multiples endroits traversés, visités, habités, par nos personnages car ils sont nombreux : venant d'une ville du Sud algérien vers un village à deux heures de temps d'Alger, à Alger la capitale, passant par L'ex-URSS. D'un père originaire de Ouargla et d'une mère de Dachra, un village loin d'une centaine de kilomètres de Baladia, ville portuaire, d'un autre village des Nememcha vers Baladia durant la colonisation, allant vers Alger après l'indépendance, après être emprisonné en France, voyageant à travers le monde pour leurs affaires.

Cette errance géographique construit une marginalité qui s'apparente au nomadisme ; Aicha Lemsine, comme ses personnages, a vécu cette errance. En effet, en tant que femme d'un ambassadeur, elle migre d'un pays à un autre se mettant dans une situation de non-appartenance à un lieu fixe. Mais l'errance ne renvoie pas à une perte de soi et de ses repères,

*l'errance a des vertus (...) de totalité : c'est la volonté de connaître le "tout-monde", mais aussi des vertus de préservation dans le sens où on n'entend pas connaître le « tout-monde » pour dominer, pour lui donner un sens unique. Perpétuant et poussant à son paroxysme le « déplacement », l'errance l'appréhende différemment. [GLISSANT, Édouard, 1990]*

L'écriture d'Aicha Lemsine subit aussi l'errance, elle oscille entre plusieurs langues : l'arabe et le berbère, ses langues maternelles et le Français, langue de l'Autre. L'intrusion de mots ou expressions arabes lui rappelle son appartenance algérienne, l'insertion de mots étrangers à la langue d'écriture est identifiée par Ashcroft, Griffiths et Tiffin comme un procédé habituel des littératures postcoloniales car à travers ces intrusions, les écrivains proclament dans leur écriture « *la différence de l'expérience culturelle qu'ils traduisent dans leur écriture, différence par rapport à la culture centrale et*



*hégémonique de la langue qu'ils utilisent. Les mots étrangers signifient de façon métonymique la différence culturelle de l'énonciation* » [ASHCROFFT, Bill, GRIFFITHS, GARETH, Tiffin, Helen, 1989 : 59-66].

Ces termes « *algériens* » traduits en Français, d'après eux, créent une discordance entre le mot démarqué et sa traduction symbolisant une dissemblance *d'expérience culturelle* que le texte tente d'évoquer car il y a toujours une distance, un silence, une part de non-dit et non traduit entre un mot et son équivalent dans une autre langue. Mais, la langue française est la langue des retrouvailles, la langue qu'elle maîtrise et qui lui permet de faire entendre sa voix et celles de toutes les femmes du monde arabe. Cette non- appartenance à l'une (langue Arabe ou berbère) ou à l'autre (langue Française) la met dans une situation paratopique.

La situation paratopique qui recouvre nos œuvres, ne serait donc pas *absence de lieux, mais l'impossible appartenance à ces lieux*. Ceci dit, bien qu'elle soit constante dans son principe, la paratopie prend des formes diverses, d'une part, parce que les lieux paratopiques se transforment dans le temps et dans l'espace, et d'autre part, parce que les situations paratopiques diffèrent d'un auteur à un autre. Nous pourrions la résumer ainsi : la paratopie est la manière de « *s'insérer sans le faire* » dans l'espace littéraire et la société, manière par laquelle l'écrivain construit les conditions de sa propre création.

Le passage d'un espace à un autre offre l'image « *d'espaces problématiques* », et cette image à *valeur métonymique* signifie la *désagrégation* du pays tout entier, de la société algérienne à l'époque coloniale. Le village des origines est évoqué dans *La Chrysalide* et dans *Ciel de Porphyre* symbolisant pour le premier l'univers des traditions qui oppriment le personnage féminin et même le personnage masculin « Mouloud », et dans le second, il constitue le décor de l'enfance insouciant, heureuse d'Ali. L'espace village pour Mouloud constitue l'espace responsable de son errance et de son nomadisme à cause du rejet de son père et de sa communauté qui ne voit pas en lui l'un des leurs. Pour Ali aussi, cet espace anticipe son errance encouragée par la mort de ses parents vers Baladia qui représente aussi l'image d'espace problématique.

Alger, espace d'accueil de Mouloud, de Faiza et d'Ali prend une dimension considérable dans les deux romans : *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre* car il permet la spatialisation de la parole des personnages cités, une parole fondamentale qui donne sens au roman dans un contexte où *la non-parole* et *le non-dit* sont de mise. Ces espaces dans lesquels évoluent les personnages font l'objet de description particulièrement imagée évoquant leur appartenance et leur algérianité. Cette imbrication du personnage dans l'espace permet la construction de celui-ci de la même façon qu'il s'y

construit. Cette relation étroite permet aussi de dégager les valeurs symboliques et idéologiques qui sont rattachées à sa représentation.

En effet, les personnages se confondent avec leur espace, ils ont une relation particulière à la terre :

*Mokrane s'affolait ! Aurait-il un fils fort, ancré dans la terre comme lui ? ...il se réconfortait en imaginant ses vastes champs fertiles... grâce à sa ténacité... il avait triplé la superficie de ses terres... depuis son jeune âge, Mokrane labourait avec [ses paysans], semait les entrailles de la terre... il faisait corps avec ses hommes... unis dans la même ferveur de la terre. (Chry. P.78)*

Au paysage, à la nature, « dans notre village... nous n'avons pas la mer, mais des plaines et des forêts épaisses alentour... c'est une merveille à mes yeux... et les étoiles de mon village ? Qui pourrait dire combien elles sont fantastiques... elles sont fidèles et toujours présentes dans notre ciel ! J'en suis aussi amoureux que de la mairie. » (CP : 81) Ils ont compris que « la conscience identitaire », passe par l'apprentissage de la terre, mais surtout de la complicité avec cette terre des ancêtres, ils partent alors à la reconquête de cette terre dépossédée se faisant et se confondant avec elle.

Le traitement de l'espace démontre, donc, une préoccupation souvent identifiée dans les études littéraires postcoloniales à travers la mise à distance de l'espace et de la culture hégémonique du colonisateur par l'ancrage de l'énonciation du texte dans un contexte spécifique aussi bien géographiquement que culturellement. Édouard Glissant affirme : « Historiquement pour nous, le paysage est un personnage clé de notre histoire... » [1984 : 92]

Au-delà de la paratopie géographique « spatiale », « sociale », « familiale » et « identitaire », se construit une autre paratopie, la paratopie générique, qui est présente en force dans l'œuvre lemsinienne, allant de la *Chronique* à travers *La Chrysalide*, au roman à travers *Ciel de Porphyre* qui lui-même réunit, la fiction, la chronique et le journal intime vers l'(en)quête qui a engendré *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*. C'est de cette façon-là qu'Ali a construit un lieu paratopique qui donnera naissance à sa création : le journal intime.

C'est le premier souvenir d'Ali, un cadeau de son ami Alain ; ce journal de jeunesse est un cadeau sérieux selon Juliette. C'est un compagnon silencieux qui ne jugera jamais, ce cahier sera témoin de ses secrets les plus fous, de ses pensées, l'ami de ses rêves les plus fantasques. C'est, aussi, ce journal qui lui permet d'errer d'un monde réel, cruel, présent : « Ali n'arrivait pas à se détendre. Ces deux exécutions tout à l'heure, ce cadavre en décomposition, maintenant... » (CP : 74), vers un monde merveilleux, magique, lointain et nostalgique : « L'image des gosses jouant à la marelle,

*hier, s'offrit à lui. Il sourit. Il n'avait rien oublié...combien de fois il s'était essayé à la marelle derrière la maison des parents d'Alain. Abbas se moquaient d'eux, disant que c'était un jeu de femmelettes...le soleil éblouissait leurs yeux de gamins, ivres de courses et de rires. » (Ibid.)*

Écrire est un acte salvateur, une stratégie thérapeutique, c'est un moyen de se manifester. L'écriture pour Ali est vitale, c'est une thérapie, une catharsis, un remède contre l'oubli : « *Je fixe avec bonheur mes souvenirs avec la certitude rassurante qu'ils ne s'envoleront pas dans la poussière du sommeil de l'oubli.* » (CP:82) Ce cahier-journal conserve ses souvenirs, les choses et les événements qui risquent de s'effriter avec le temps. Ali a peur de l'oubli, pour lui, c'est s'appauvrir, mourir un peu. Le journal lui permet de communiquer les angoisses et les inquiétudes qui troublaient son cœur de gosse. Il représente un univers où l'intime, les désirs, les sentiments se dévoilent.

L'écriture, à travers le journal intime, est un moyen de se manifester pour Ali. Nina Bouraoui dit à ce propos : « *l'écriture c'est mon vrai pays, le seul dans lequel je vis vraiment, la seule terre que je maîtrise* » [BOURAOUI, Nina, lors d'une interview réalisée par Dominique Simonet, le 31/05/2004 dans l'Express], elle affirme aussi qu'« *écrire, c'est unir la vie intérieure à la vie extérieure. C'est attendre longtemps, sans avoir peur, avant de pouvoir lier l'histoire du monde à son histoire* ». (Citations Célèbres). Avec ce journal, les songes d'Ali auront les feux de l'arc en ciel et tel un tapis magique, ses pages blanches lui feront connaître des étoiles plus brillantes, la lune plus argentée aura des yeux de velours et des ciels de soie pour guider ses premiers pas d'hommes et sa bouche souriante apaisera ses pleurs. Lieu de confidences solitaires face à ses pages muettes. (CP.)

Le journal d'Ali est comme son maître, nomade. Il voyagera avec Ali de Dachra vers Baladia et puis lorsque vers 1959, la bataille fait rage, il sera confié à la mère de sa cousine Meriem pour le cacher (retour vers Dachra). Ali personnifie son journal et lui parle telle une personne :

*Je crains que tu ne sois découvert et avec toi l'écoulement de notre édifice clandestin...Si un jour j'échappe au massacre et que l'indépendance me trouve parmi les vivants, alors je retournerai dans mon village pour te ramener avec mes rêves...En cette période d'indépendance...chez les parents de Meriem...sa tante, tout en lui remettant son cahier, lui narrait les changements depuis l'indépendance... « Voilà ton bien, durant toutes ces années, il était caché entre les robes du trousseau de ma fille » lui disait sa tante...Ali caressait avec émotion son cahier... (CP : 251- 285)*

Ce cahier-journal voyagera encore une fois avec Ali vers Alger, mais il finira rangé là-bas au fond du placard, au fond d'une étagère, au fond de son âme. Ali n'a plus écrit depuis ses études, puis ses responsabilités et ses déplacements fréquents l'ont détourné petit à petit de ses rêves. Ali n'écrit plus la sensation, la perception ni le

vague à l'âme. Le journal intime est une histoire particulière du « je », un « je » perdu, errant d'un lieu à un lieu, d'une identité à une autre « *le journal, à moins qu'il ne serve d'annales, me semble être un lieu où le sujet tourne en rond jusqu'à l'épuisement de lui-même...* » [Note de lecture]. Mais il sera un important moyen pour prendre de l'assurance servant de lieu d'insertion et de transformation de ce « je » errant en l'investissant dans l'écriture. C'est ainsi que le journal intime créera cette unité entre le « je » et « l'écriture ». Le journal intime tout comme son propriétaire « Ali » est un *non-lieu* et un *non-genre*.

Chaque personnage endosse ainsi un rôle narratif particulier, chacun est une voix qui s'élève. Les personnages sont complémentaires, rhizomiques, en relation, ils semblent être un morceau d'un tout, une partie de leur auteur. L'écriture lemsinienne est à l'instar de ses personnages et de ses romans : nomade. Ce nomadisme rappelle le *nomadisme deleuzien qui constitue une critique de tous les totalitarismes*, c'est une alternative à la pensée exclusive.

Cette errance et ce nomadisme des personnages sont dans nos œuvres comme les conséquences directes des migrations. En effet, la non – clôture des récits des œuvres lemsinienne, met en avant le nomadisme de l'auteur : Lemsine est une écrivaine en mouvement, de l'Algérie vers l'Angleterre et tous les pays de la péninsule Arabique, la question posée sera alors : son œuvre est-elle écrite/produite en divers endroits ?

Le nomade est celui qui s'ouvre à la diversité culturelle comme le sont les personnages lemsiniens. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, dans *Mille plateaux*, évoquent le nomade comme étant celui qui se « distribue » dans l'espace, l'occupe et l'habite. Mais dans une autre vision, Gilles Deleuze et Claire Parnet conçoivent le nomadisme autrement : « [Ce] *n'est pas forcément bouger, mais c'est secouer le modèle de l'appareil, l'état, l'idole ou l'image qui pèse sur la pensée, monstre accroupi sur elle* » [DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1977 : 40]. Nomadisme non seulement comme déplacement fréquent, mais aussi comme le besoin de briser les normes sociales imposées par la famille puis par la société qui limitent la pensée et entravent la construction de soi en cherchant à se libérer des aliénations socioculturelles, comme le démontre Lemsine à travers les personnages de Khadidja et de Faiza. Donc pour eux, le nomadisme n'est pas simplement une forme de déplacement, ou un mode de vie d'un groupe mais c'est toute une philosophie de vivre.

Les personnages lemsiniens vivent dans un monde mouvant ayant pour principe de tisser des liens relationnels dans un univers où l'individualisme s'efface devant le multiple et où l'uniformisation s'incline devant la diversité. Ils sont porteurs

du « Même » et du « Divers » qui les structurent. Ces personnages n'ont ni vocation à s'interroger sur le sens de leurs actions, ni à transformer le monde dans lequel ils évoluent, mais à le réinventer et surtout à se reconstruire.

Les personnages féminins, quant à eux, jouent un rôle déterminant en accédant à la connaissance et en portant la parole féminine haut et fort. Elles possèdent toutes un point commun, c'est leur refus de se résigner, elles sont dans une quête permanente. Ces personnages féminins tentent de réconcilier leur soi avec l'autre masculin, de construire sur *la décomposition identitaire*, de créer des liens et des relations. Elles crient leur combat car elles savent que la fixité n'est pas un élément constitutif de leur identité nomade. Houria répondant à la question d'Ali sur ce qu'elle fait, dit : «...à présent je suis redevenue une nomade...mais je ne me plains pas. Je ne vis ni dans la vertu, ni dans le vice, ni dans la sagesse, ni dans la folie, je vis en apprenant à survivre...puis elle s'en va...en agitant sa main en signe d'adieu. » (CP:310)

### **2.2.2. Des Espaces topiques aux Espaces hétérotopiques, « ces espaces et lieux autres » : des lieux privés ou lieux de passage (cimetière/hammam/jardin) aux lieux interdits (maisons closes/rues / prisons)**

*Certains espaces ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis, et que bien qu'ils soient "en liaison avec tous les autres", contredisent pourtant tous les autres emplacements. [FOUCAULT, Michel, 1984 : 1574]*

L'espace, mot aux multiples significations, est fondamental pour l'existence de l'homme. En effet, l'histoire de tout être, individu ou communauté, dépend de lui. Il joue un rôle important dans l'organisation de sa société. Il n'est pas un cadre homogène mais une construction sociale dans laquelle des individus interagissent devenant par là un lieu de socialisation qui met en scène divers processus de sociabilité. Complétant cette idée, S. Ostrowetsky et J.-S. Bordreuil [OSTROWETSKY, S, et BORDREUIL, J-S, 1976 : 55] le définissent comme suit :

- L'espace constitue une modalité particulière d'inscription du social.
- Il joue un rôle spécifique dans le processus général de socialisation des individus.

- Il participe à sa spécificité matérielle de production de rapports particuliers (qu'il s'agisse des rapports à l'espace ou des rapports sociaux dans et par cet espace).
- Il s'inscrit dans une procédure de prescription de manière de faire, de vivre.
- Il n'apparaît pas seulement comme résultat d'un travail signifiant du social, mais aussi comme participant de la définition des rapports sociaux.

L'espace est entendu comme un réseau de liens reliant des personnes, c'est donc une construction sociale. En effet, chaque société *produit et conçoit son* espace propre afin de structurer et de rendre signifiants les rapports entre tous les éléments qui composent son environnement, c'est ce qu'affirme Pierre Pellegrino : « *Toute forme sociale est aussi une forme spatiale* ». [PELLEGRINO, Pierre, 2001 : 10] L'espace comme notion essentielle qui apparaît aujourd'hui à l'horizon de nombreuses théories, avec tous ses soucis d'oppositions entre théoriciens et chercheurs, n'est pas une innovation mais une notion qui a une longue histoire derrière elle. D'autres disciplines, aussi, en s'interpénétrant seront concernées par *les systèmes de représentations* de l'espace. Édouard Soja, préconise justement la *visée interdisciplinaire*

*L'espace était trop important pour qu'on le réserve aux seules disciplines spécialisées dans le spatial (la géographie, l'architecture, l'urbanisme) ou pour qu'on le convertisse en simple bouche-trou ou arrière-plan factuel utile aux historiens, aux experts en sciences sociales ou aux sociologues marxistes. La spatialité de la vie humaine, de même que son historicité et sa socialité, a filtré dans toutes les disciplines et dans tous les discours [SOJA, Édouard, 1996 : 47].*

Dans un premier temps, nous essayerons d'explicitier les différentes nominations, ainsi que la différence entre les termes « Espace » et « lieu ». Un petit aperçu historique des différents sens de « *espace* » s'impose. Enfin, étaler les différentes théories qui ont assisté à l'émergence de cette notion, nous éclairera davantage sur le parcours riche, même s'il est parsemé d'embûches, de cette notion innovatrice dans toutes les disciplines, *qu'elle traverse et qui sont traversées par elle*.

Sachant que c'est le domaine littéraire (texte) qui retiendra notre attention, étant révélateur des réalités cachées, il se verra attribuer le rôle de dévoiler les différentes facettes de *l'espace*. Reprenant l'affirmation de Westphal, nous dirons comme lui que « *l'espace est considéré comme une métaphore centrale dans la littérature, et la critique littéraire s'est emparée de l'espace comme nouvelle approche ou nouvel objet* » [WESTPHAL, Bernard, 2007].

Thierry Paquot et Chris Younès mettent en évidence *l'incertitude* et la *polysémie* des termes d'« *espace* » et de « *lieu* », à partir de l'affirmation de Georges

Perec qui écrivait en 1974 dans *Espèces d'espace* que l'espace « est un doute ». L'espace est un terme dont les origines restent obscures, jamais totalement élucidées, et qui désigne une entité flottante, changeante, ainsi que le mot « lieu » dont l'étymologie est mieux connue (il dérive du latin *locus*, qui désigne une place ou un endroit, à son tour traduction du grec *topo*).

YI FU TUAN (géographe américain), suivant la même visée de Thierry Paquot et Chris Younès, essaye de donner une autre conception des deux termes « espace » et « lieux » avançant que « *L'espace est une aire de liberté, où la mobilité s'exprime, alors que le lieu serait un espace clos et humaniste... comparé à l'espace, le lieu est un centre calme de valeurs établies* » [YI FU TUAN, 2002: 54. Cité in WESPHAL, Bernard, op.cit. 2007: 15] Donc, « *pour le commun des mortels, le lieu est un repère sur lequel le regard se pose et où il fait une pause, "un point de repos"* » [YI FU TUAN, ibid. 161].

Par la suite, en affirmant que « *l'espace est conceptuel (space), et que le lieu est factuel (place), la démarcation entre espace et lieu est quelque peu flottante* » [YI FU TUAN, ibid. 15]. Il conclut qu'essayer réellement de les définir et de les démarquer sèmerait le doute sur la précision de sa conception. La différenciation entre espace et lieu a été étudiée par des chercheurs d'autres disciplines : des géographes, des sociologues et d'autres qui ont appliqué au lieu une réflexion théorique. Devant le flou qui marque la frontière entre espace et lieu, certains théoriciens ont préféré explorer d'autres pistes. Le lieu se définira, donc, comme une portion de l'espace. Plusieurs lieux peuvent signifier un même espace.

Entre autres, l'urbaniste italienne Flavia SCHIAVO a proposé de substituer au terme « espace » la notion de contexte qui combine *les valences matérielles et immatérielles contenus dans deux termes : espace et lieu*. Le contexte intègre, selon elle, *l'aire sociale et culturelle...* « *Qui organise l'architecture globale d'un lieu habité* » [SCHIAVO, Flavia, 2004 : 77. Cité in WESPHAL Bernard, op.cit. 2007 : 15] Pour elle, l'espace contribue à la structuration du lieu alors que l'association des deux participe à la formation du contexte.

Augustin Berque rappelle :

*l'extraordinaire complexité des synonymes de l'espace dans le grec ancien : chaos comme étendue indéfinie, topos comme étendue limitée ou occupée par un corps... chronos comme étendue de temps et enfin chôra, terme aporétique par excellence, devenu une thématique classique de la philosophie occidentale à partir du Timée de Platon<sup>4</sup> fondant sa conception sur une dimension originnaire de la spatialité comme « contrée », utilisée dans le grec ancien, le terme chôra prit le sens très*

*concret de la contrée ou du territoire. [BERQUE, Augustin, cité in ANTONIOLI, Manola, 2012.]*

Suivant la pensée de Berque, ainsi que celle de la Grèce antique, Anne Cauquelin propose une autre lecture du « *lieu propre* » chez Aristote, pour qui « *tout corps, toute pensée, et toute action se rapportent à un ensemble, à un “lieu” qu’ils occupent et dont ils font partie* » [CAUQUELIN, Anne, cité in PAQUOT Thierry et YOUNES, Chris, 2012 : 31]. Pour elle, Aristote considérerait l’espace comme un lieu absolu où sont placées les choses. Dans la même visée, Westphal rejoint cette idée Aristotélicienne : « *L’espace est un concept qui englobe l’univers, que celui-ci soit orienté vers l’infiniment grand ou réduit à l’infiniment petit, qui lui-même est infini (tésimale) ment vaste* ». [WESPHAL, Bertrand, 2007 : 14]

L’espace est, comme l’a rappelé Mardiola, « *éminemment ontologique, psychologique, démonstratif ; comme le temps, il devient champ d’action du symbole et de la liturgie* » [MARDIOLA, Giuseppe, 1990 : 20. Cité in WESPHAL, Bertrand, 2007 : 10]

L’histoire de l’espace, dans la conception occidentale, démarre de *l’entrecroisement fatal* du temps avec l’espace. Pour Bertrand Westphal :

*Tout espace se déploie à la fois dans la durée et dans l’instant, et comme il est riche en virtualité, il s’ouvre sinon sur plusieurs durées, du moins sur une pluralité d’instantanés concomitants. Cela signifie que si l’espace est mouvant, il l’est essentiellement dans le temps. Il est situé dans ses rapports à la diachronie (ses strates temporelles) et en coupes synchroniques (la compossibilité des mondes qu’il abrite). [WESTPHAL, Bernard, 2000 : 24]*

L’espace peut-être conçu à la manière de la Grèce antique comme *Choros*, conjointement à *Chaos*. C’est-à-dire qu’il se situe à l’origine d’un ordre du monde, même si cette origine n’a pas été *datée*. Sachant simplement que *Chaos*, c’est ce qui a précédé la création du monde :

*L’espace est la condition initiale de toute durée, puisque la durée est déjà une permanence, une présence que l’on peut reconnaître et qui s’oppose au Chaos que l’on ne peut pas saisir. Il y a ainsi, et c’est un paradoxe, une sorte de précédence de l’espace sur le temps, ou, du moins, le temps ne peut-être conçu, sans un cadre spatial, on ne peut rien saisir du temps. Sans que soit d’abord délimité ce qui s’oppose au Chaos. [PELLEGRINO, Pierre, op.cit. 34]*

L’histoire des relations entre le temps et l’espace avait longtemps suivi un cheminement à sens unique. L’espace fût saisi *dans un temps universel*, devenant ainsi *la proie du temps*. Selon Bertrand Westphal :

*Sécurisant, stable en apparence, le temps servait à appréhender un espace que l’on craignait... mais une fois que l’espace fut maîtrisé, soumis à un régime de compression croissante qui dérivait principalement du développement des moyens de communication*



*matériels et immatériels, c'est le temps qui a fini par sortir de ses gonds, par éclater, se rendre insaisissable. [WESTPHAL, Bernard, 2000 : 21-22).*

Pour Marc Brosseau, « *les travaux sur la littérature ont longtemps privilégié, il est vrai, la question du temps au détriment d'une interrogation sur l'espace (...). Même si l'on s'intéresse désormais à l'espace dans le roman, d'aucuns demeurent fidèles aux enseignements de la philosophie kantienne, pour accorder préséance au temps sur l'espace comme catégorie à priori de la sensibilité* » [BROSSEAU, Marc, 1996 : 79. Cité in WESTPHAL, Bernard, op.cit. 2007 : 42] Dans le sillage de Kant, Joseph BRODSKY dévoile sa préférence pour le temps : « *L'espace pour moi, est en fait à la fois moins important et moins précieux que le temps...* » [BRODSKY, Joseph, 1988 : 363, cité in WESTPHAL B, op.cit. 2007 : 43]

Cet espace temporalisé est devenu « *l'espace-temps* », ce sont Henri Poincaré, Hermann Minkowski et Albert Einstein qui mettent le point final à la théorie de « *l'espace-temps* », dans un rapport décisif publié en 1905. Théorie complétée par Einstein, grâce à sa théorie de la relativité, en 1916, donnant naissance au terme : « *spatio-temporel* » ce qui permettra aux dimensions de l'espace et du temps d'échapper de manière définitive *aux domaines des évidences trompeuses*.

Mikhaïl Bakhtine et Youri Lotman ont essayé de prouver que si les structures spatiales du monde, entre autre fictionnel, sont indispensables à la production du sens, leurs approches ne s'accordent pas pour autant. Les travaux de Lotman s'inscrivent dans un premier temps, dans une tradition *narratologique* puis s'étendent par la suite à une *sémiotique culturelle* alors que la vision de Bakhtine s'articule sur une *poétique historique* fondée sur le *genre littéraire*. À travers ses études sur les marques génériques, Bakhtine remarque que le genre repose sur des *chronotopes* qu'il définit comme « *le[s] principa [ux] générateur[s] du sujet* » et les « *centres organisateurs des principaux événements* » et « *qu'en leur sein, le temps se matérialise dans l'espace* ». [BAKHTINE, Mikhaïl, 1987 : 237]

Le chronotope permet à l'auteur « *de faire sens de son époque et de transposer en narration le monde dont il est issu* [BAKHTINE, Mikhaïl, 1987, ibid.], c'est-à-dire que ce « *temps espace* » rend compte de la cohésion du monde de l'œuvre où l'aventure individuelle prend sens dans un destin collectif social. Cette conception vise la matérialisation du temps dans l'espace « *(c'est) la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée en littérature* » [BAKHTINE, Mikhaïl, 1987, ibid.]

Le terme *chronotope*<sup>1</sup> est composé de (*chronos* et *topos*), cette composition semble déséquilibrée pour plusieurs chercheurs qui ont constaté que Bakhtine privilégie le temps à l'espace ; donc chez Bakhtine, l'espace trouve moins d'intérêt que les événements qui s'y rattachent.

Youri Lotman, quant à lui, privilégie les relations spatiales au détriment des relations temporelles. Son travail sur l'espace s'est imposé dans le champ littéraire, et se trouve au cœur des recherches narratologiques, *grâce à sa capacité de décrire non seulement les données spatiales d'un texte, mais également sa dimension non-spatiale, voire métaphorique*. [LOTMAN, Youri, 2009 : 28-29]

Lotman, dans sa conception de l'espace, prend comme point de départ l'étude de l'espace en littérature pour en soustraire *un système sémantique*, alors que d'autres chercheurs suivent un cheminement opposé, faisant appel à l'espace, *en termes métaphoriques*, pour démontrer le *fonctionnement du système sémantique d'un texte*. « *Dans ce cas, ce n'est pas l'espace concret qui se trouve au centre de l'intérêt mais les démarches artistiques transposées en images spatiales* » [LOTMAN, Youri, ibid. 2009]

La situation a évolué à la fin des années 60 début des années 70. La spatialisation du temps a permis à l'espace de « *contre attaquer* » le temps. Dès lors, l'espace règne durant ces années en maître absolu et affiche sa suprématie. Karl HAUSHOFER, père fondateur de *la géopolitique*, entre les deux guerres affirme que « *l'espace est plus important que le temps* » [HAUSHOFER, Karl, cité par BRAUDEL, Fernand, 1999 : 59. Cité in WESPHAL, Bernard, op.cit. 2007 : 43]

En effet, *les métaphores du temps tendent à se spatialiser*, après la seconde guerre mondiale, selon Westphal. Comme beaucoup de villes européennes ont été entièrement détruites durant la deuxième guerre mondiale et à la fin de cette dernière *une politique* de reconstruction a agité l'Europe revalorisant, ainsi, l'espace au détriment du temps qui régnait en hégémonie. « *À une temporalité déconstruite correspond un éclatement spatial*. » [WESPHAL, Bernard, op.cit. 2007 : 37]

D'autres défenseurs de l'espace, apparaissent et proclament sa dominance sur le temps ; nous citerons John BERGER qui déclare : « *...C'est l'espace et non le temps qui nous cache les conséquences...tout récit contemporain ignorant la prégnance de cette*

---

<sup>1</sup> Théorie élaborée vers 1937- 1938, s'inspirant de la théorie de la relativité d'Einstein comme le précise l'auteur lui-même. Selon Westphal, de toutes les sciences humaines et sociales, c'est la théorie qui a enregistré le plus grand déficit en approches spatio-temporelles, elle est très synthétique. Cependant, le chronotope bakhtinien a connu une fortune extrême. Il a été adapté en littérature, en architecture, en urbanisme et en géographie.

*dimension est incomplet et adopte le tour schématique de la fable.* » [BERGER, John, 1974 : 40. Cité in WESPHAL B, Op.cit. 2007 : 45]

L'espace prit de l'importance aussi bien en littérature, en histoire, qu'en sociologie. Le géographe californien Edward SOJA, dans son essai *Postmodern Geographies*, a porté une grande attention à l'espace dans les sciences sociales depuis la fin des années 1960 en marquant cette période par son idée de « *Spatial turn* » ou le « *tournant spatial* ». Gilles DELEUZE, lui aussi, dans le sillage des penseurs américains, révèle que « *le devenir est géographique* ». De façon que « *L'espace est devenu une sorte d'entre-deux commandé par une logique et une culture de la frontière* » [DELEUZE, Gilles, cité in WESPHAL, Bernard, op. Cit. 2007 : 46]

Même si Foucault n'a pas partagé cet intérêt croissant et enthousiaste de Deleuze pour l'espace, il a écrit des textes et articles innovateurs pour cette notion, nous citerons l'article « *Des Espaces autres* » ou « *Espaces Hétérotopiques* ». L'Hétérotopie, notion qui va propulser la conception de *l'espace* et du *lieu* vers d'autres visions et dimensions qui les installeront en hégémonie absolue, inscrivant cette époque contemporaine dans une ère de spatialisation.

Georges PEREC, comme grand voyageur a écrit que *les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes les tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre...* [PEREC, Georges, 1985 : 71] Les dimensions temporelle et spatiale se sont équilibrées au cours des dernières décennies dans tous les domaines et surtout en littérature. *Les coordonnées du temps et de l'espace sont indissolubles, mêlés, inextricables... on estimera pour une part que le temps se dissimule derrière l'espace.* [WESPHAL, Bernard, op. Cit. 2007 : 48] Pour Pierre QUELLET, « Chronos » avance masqué, déguisé en « topos », le lieu étant le voile du temps, qui cache ce qu'on ne saurait voir. [QUELLET, Pierre, 2000: 333]

Il s'agit maintenant de *consacrer du temps à l'espace*, de céder la place au nouveau venu : *l'espace-temps*. Beaucoup d'autres théoriciens se sont consacrés dans leurs recherches à l'étude de l'espace en littérature : précisément à l'étude du roman, faisant de lui leur objet d'étude. C'est à travers les travaux de Jean Weisgerber et d'Henri Mitterrand que les connaissances dans ce domaine ont avancé. Ils ont constaté que dans le domaine consacré aux théories littéraires, l'espace romanesque n'a pas la place qui lui revient. Pour Weisgerber, l'espace romanesque est celui « *où se déroule l'intrigue* » [WEISGERBER, J, 1978 : 227], c'est aussi « *l'espace-fiction* », ou encore les « *coordonnées topographiques de l'action imaginée et contée* » selon Henri Mitterrand. [MITTERAND, Henri, 1980 : 192]

Pour Weisgerber, *l'espace est, d'une part, le produit d'un processus dynamique impliquant plusieurs points de vue (narrateur, personnages, lecteur)*. Et, *d'autre part, la base d'un modèle qui s'étend à tous les niveaux du récit*. Donc, l'analyse de l'espace « donne accès à la signification totale de l'œuvre » avançant encore l'idée que « *l'espace n'est pas donné, mais se construit au fur et à mesure* » [WEISGERBER, J, op.cit. 1978 : 227].

Mitterrand, quant à lui, définit l'espace comme le « *champ de déploiement des actants et de leurs actes, comme circonstant, à valeur déterminative, de l'action romanesque* », [Ibid. : 29] c'est-à-dire qu'il fait apparaître le récit, encourage les relations entre les personnages et influe sur leurs actions. Sa production ne relève pas exclusivement de la description mais découle d'une combinaison entre plusieurs éléments (narration, personnages, temps, actions). [MITTERAND, Henri, op. Cit. 1980 : 190]

Bourneuf, lui, approche le sujet de l'espace selon trois éléments distincts mais complémentaires : « *l'espace dans sa relation avec l'auteur, avec le lecteur, avec les autres éléments constitutifs du roman* ». [BOURNEUF, Roland, 1970 : 82] Le premier élément est lié à *la poétique de l'espace*, proposée par Bachelard qui s'intéresserait à *la représentation de l'espace, sa perception et sa signification psychologique*. [BACHELARD, Gaston, 1957] Le second élément étudierait l'interaction de deux espaces : l'espace imaginaire et l'espace réel du lecteur, idée adoptée par Michel Butor affirmant que « *le lieu romanesque est [...] une particularisation d'un « ailleurs complémentaire du lieu réel où il est évoqué* » [BUTOR, Michel, 1964 : 43].

Le troisième élément proposé par Bourneuf, considèrerait la relation de l'espace avec les autres éléments du roman « *au même titre que l'intrigue, le temps ou les personnages comme un élément constitutif du roman* ». [BOURNEUF, Roland, ibid. 1970]

Vers les années 2000, d'autres recherches et approches plus *systématiques* et *plus interdisciplinaires* sur l'espace voient le jour. En ce sens l'espace, comme notion essentielle se trouvant au cœur des études narratologiques, permet de situer l'intrigue romanesque dans un contexte social, historique et idéologique. Pour eux tout récit se meut dans le temps et dans l'espace où se déroule l'action. En effet, selon Henri Mitterrand « *l'espace est l'un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action (...), la transgression génératrice n'existe qu'en fonction de la nature du lieu et de sa place dans un système locatif qui associe des marques géographiques et des marques sociales* » [MITTERAND, Henri, op. Cit. 1980 : 201].

Mais depuis une quinzaine d'années, les narratologues ont remarqué que leur discipline, à savoir la narratologie, avait longtemps privilégié la notion de temps à la notion d'espace. Ils se sont, dès lors, penchés sur la question pour *remédier à ce déséquilibre spatio-temporel*. En effet, l'espace est aussi nécessaire que le temps à la structure du récit *car les événements ne se déroulent pas seulement à un moment précis mais également dans un endroit particulier* selon Dennerlein [cité in WESTPHAL, Bernard, op. Cit. 2007 : 4].

C'est depuis quelques années, plus précisément à partir des années 80, qu'un nombre considérables de travaux et de méthodes de la géographie ont été consacrés et adoptés par la critique littéraire dans l'analyse et *l'inscription de la littérature dans l'espace et/ou à la représentation des lieux dans les textes littéraires* [COLLOT, Michel, 2014]. D'où l'importance que les géographes accordaient à la littérature. C'est à la lumière des études postcoloniales et culturelles, de la science-fiction, de la littérature de jeunesse et du roman policier que cet intérêt s'est accru.

Christine Baron a établi les fondements théoriques de la rencontre entre « littérature » et « géographie », essayant de concevoir « une géographie littéraire ». [BARON, Christine, 2011] Concept qui monte en puissance car il est inséparable de l'évolution de l'homme et de sa société. Une étroite relation s'est tissée entre les deux disciplines : les géographes ont trouvé dans la littérature la meilleure *expression symbolique* qui unit l'homme aux lieux, et les littéraires à leur tour, sont attentifs à l'espace *où se déploie l'écriture*. Pour Marc Brosseau, « les romanciers contemporains ne fournissent pas seulement à la géographie des documents précieux, ils sont eux-mêmes, à leur manière, « géographes » ; il y a une « pensée spatiale » du roman, qui a « une façon propre de faire de la géographie » ». [BROSSEAU, Marc, 1996]

Barbara Piatti affirme que *la littérature construit des lieux et des espaces tantôt entièrement fictifs tantôt géographiquement situables et reconnaissables* [PIATTI, B, 2008 : 16. Cité in de ZIETHEN, Antje, Juillet 2013] La géographie littéraire suppose alors un rapport de référentialité entre fiction et réalité. La frontière entre les deux mondes, réel du géographique et fictif du littéraire, permet un échange dynamique allant dans les deux directions. En ce sens, l'espace constitue une zone de contact où l'espace imaginaire chevauche la géographie réelle, la dépasse, la rétrécit et, parfois, entre en contact avec elle. [PIATTI, B, ibid. 2008 : 31]

Le projet de Moretti rejoint celui de Piatti. Pour elle, « *la géographie est un aspect essentiel du développement et de l'invention littéraires ; c'est une force active, concrète, qui imprime sa marque sur les textes, sur les intrigues, sur les systèmes d'attente* ». Sa visée géographique se résume à deux objectifs : étudier parallèlement l'espace

imaginaire et l'espace historique, c'est-à-dire « *l'espace dans la littérature* » et « *la littérature dans l'espace* » [MORETTI, Franco, 2000 : 9].

Pour une meilleure intégration de la dimension spatiale dans les études littéraires, il faut tenir compte de trois catégories nécessaires :

*Celui « d'une géographie de la littérature » qui étudierait le contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres, et qui se situerait sur le plan géographique, mais aussi historique, social et culturel ; celui d'une « géocritique », qui étudierait les représentations de l'espace dans les textes eux-mêmes, et qui se situerait plutôt sur le plan imaginaire et de la thématique. Celui d'une « géopoétique », qui étudierait les rapports entre l'espace et les formes et les genres littéraires. [COLLOT, Michel, 2014]*

*La Géocritique* est un terme inventé en France par Bertrand Westphal [WESTPHAL, B, op. Cit. 2007]. Ce dernier et Robert T. Tally [2011] partent du fait que réalité et fiction ne s'excluent pas mutuellement. Allant dans le sillage de Marc Augé, Westphal affirme que dans le monde postmoderne, le terme « réel » est instable et ambigu. « *[D]'un état où les fictions se nourrissaient de la transformation imaginaire du réel, nous [sommes passés] à un état où le réel s'efforce de reproduire la fiction* » [AUGE, Marc, 1997 : 169, cité in WESTPHAL, B, ibid. 2007 : 148]

À ce propos, Westphal affirme que « *c'est la littérature postmoderne qui s'adapte le mieux à cette nouvelle version du réel, le "réel déréalisé" ; c'est peut-être elle qui offre les meilleures options de lecture du monde, en vertu de sa fictionnalité même* » [WESTPHAL, Bernard, 2007 : 150]. Les études littéraires citées avant démontrent que la littérature est d'une certaine manière liée à la réalité participant, ainsi, à la constitution d'espaces qu'elle représente. *Les frontières entre le monde fictif et le monde réel sont perméables, permettant un échange allant dans les deux sens, c'est-à-dire que l'un et l'autre s'interpénètrent selon un principe de non exclusion* [WESTPHAL, Bernard, ibid. : 10]. « *L'espace textuel et l'espace réel sont au cœur de l'analyse et des "récits d'espace"* », affirme à ce sujet Michel De Certeau [DE CERTEAU, Michel, 1990].

La Géocritique est, donc, un nouveau *lieu* et *moyen* de lecture, de critique littéraire et de méthode d'analyse *interdisciplinaire*, elle met au cœur de ses normes et objectifs, l'étude de l'espace, des lieux et des fonctionnements géographiques. *Sa spécificité réside dans l'attention qu'elle prête au lieu.* [WESTPHAL, Bernard, op. Cit. 2007 : 198-199]. Westphal conclut, concernant la géocritique :

*À l'heure où la littérature cherche des passerelles qui pourraient la mener hors du littéraire et la mettre en phase avec des « réalités » connexes, je crois que la géocritique, en ce qu'elle est une étude de stratification de l'espace référentiel, aurait un beau rôle à jouer, quelque part entre géographie du « réel » et géographie de l'« imaginaire »... deux géographies se ressemblent fort, et qui en introduisent d'autres encore qu'il faudrait se donner la peine de concevoir et d'explorer.*

La Géopoétique, terme introduit par deux poètes français, Michel Deguy qui l'a juste créée et Kenneth White, fondateur de l'Institut international de géopoétique, qui est allé très loin dans ses recherches. Ce dernier la définit :

*[...] comme une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé. [WHITE, K, 1994]*

Elle est définie aussi comme l'étude des rapports qui unissent la création littéraire (ou formes littéraires) et les représentations de l'espace. Dans son manifeste, White précise que

*Les géopoètes se distinguent par un nomadisme autant intellectuel que physique, privilégiant le voyage, le mouvement et la transgression des frontières géographiques/linguistiques/disciplinaires. Ils explorent ainsi la ville, le désert, les rivières, l'océan, la forêt autant physiquement que littérairement. [WHITE, K, 1994 : 27]*

Chaque roman est en partie lié à l'espace qui le constitue et participe à sa construction. La notion de l'espace peut nous renseigner sur l'époque. En effet, l'espace lemsinien est marqué profondément par les événements qui ont secoué l'Algérie durant la période coloniale. Lemsine relie le plus souvent l'organisation de l'espace aux événements historiques.

Sur le milieu social, c'est-à-dire le contexte social où évoluaient nos personnages, un contexte lié à la période coloniale et un autre post-colonial, celui de l'Algérie indépendante. Sur le plan psychologique reliant la psychologie des personnages et leur évolution à leur espace d'appartenance. En effet, l'espace est un porteur d'identités car il joue le rôle d'un référent qui participe dans le développement de la psychologie des personnages en les révélant à travers l'action.

L'espace est un élément indispensable à la progression du récit, il n'est pas décrit pour lui-même, mais il est lié à *l'être* et *au* devenir des personnages. Il est le reflet de leur être profond car une grande corrélation existe entre les espaces, les lieux décrits et la vie intime des personnages. Roland Bourneuf et Réal Ouellet accordent une place importante à l'espace car ils y voient *une solidarité avec d'autres composantes*.

Parmi les composantes que l'espace démontre et dévoile, il y a celle de l'évolution des personnages en fonction de leurs lieux de vie et de l'époque à laquelle ils appartiennent, engendrant une relation étroite, existentielle entre *être* et *lieu* que ce soit sur le plan historique, socioculturel ou idéologique : « *l'être est en effet considéré*

dans sa spatialité, comme un “synonyme d’être situé” » [MERLEAU-PONTY, Maurice, 1945 : 291].

Dans l’œuvre lemsinienne s’entrecroisent une multiplicité d’espaces : espace textuel (fictif), espace historique, espace social, mais aussi l’espace référentiel (réel) ou espace géographique qui s’étale *du Maghreb*, à travers les deux œuvres : *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre, jusqu’au Machrek*, à travers *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*.

Foucault dit qu’*un espace est assigné à un corps* :

*L’expérience du corps est, chez les humains intrinsèquement utopiques : elle est du corps qui se transforme, se dissocie du corps qui, littéralement n’a pas lieu. Mon corps, c’est comme la cité du soleil, il n’a pas de lieu, mais c’est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, réels ou utopiques [FOUCAULT, Michel, cité in BROSSAT, Alain, 2010, consulté le 31 mars 2017]*

Dans les œuvres de A. Lemsine, le corps est présent en force : un corps enterré dans les cimetières en ce temps de guerre. Et un corps entaché d’humiliation, soumis enterré à son tour dans les maisons closes. Ces espaces *voués à la différence* avec les espaces *ordinaires* ne sont pas seulement des « *espaces autres* », selon Foucault mais « *des hétérotopies* ». Ce sont des *espaces hétérotopiques* ou des « *contre-espaces* », ou des espaces « *du dehors* », ou des « *ailleurs* », des « *sans lieux* ».

L’hétérotopie est un concept élaboré par Michel Foucault : « *C’est une localisation physique de l’utopie.* » [LESRINGANT, Frank, 2011/2012] Ce sont des espaces concrets qui hébergent l’imaginaire. C’est un « *art de jouer sur deux places, une manière d’évaluer dans un lieu, ce qui manque dans un autre.* ». [LESRINGANT, Frank, 2011/2012, *ibid.*] Le terme « hétérotopie » est composé du grec « *topos* » qui veut dire lieu et de « *hétéro* » qui signifie autre ou lieu autre.

Foucault se fait l’initiateur, le spécialiste d’une science innovatrice : science des espaces topiques ou précisément des espaces hétérotopiques ou « *des contre – espaces* » comme il les nomme. « *L’Hétérotopie est une science qui aurait pour objet ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l’espace où nous vivons...* » [FOUCAULT, Michel, 2009] Cette science est baptisée du nom scientifique d’« *hétérotopologie* ».

Ce sont des lieux qui même en se situant à l’intérieur d’une société, sont pour le moins en marge de celle-ci. Foucault cite quelques exemples classés en deux catégories : *les hétérotopies domestiques*, à savoir les cabanes dans le jardin, le lit des parents, jeu sur les draps du lit. Ce sont des lieux appartenant au réel avec *un fonctionnement mondain*. Les hétérotopies collectives sont des lieux partagés par la



*population qui leur est socioculturellement associée. Ce sont des lieux reconnus par la société qui les a conçus, ils sont identifiés par toute la communauté comme des lieux ancrés dans le réel.* [FOUCAULT, Michel, *ibid.* 2009] Nous citerons les cimetières, les prisons, les jardins, les asiles, les bibliothèques, les musées, les bateaux, les plages, les hôpitaux, les maisons closes...

Pour Foucault, les hétérotopies entretiennent des relations ambiguës avec les utopies. Les premières sont localisables et désignent distinctement « *des contre-espaces* », alors que les secondes signifient étymologiquement « *des univers sans lieux* », ou lieux qui n'existent pas. Utopie est un terme créé par Thomas More (1478- 1535), et devient dans son sillage un genre littéraire. Elle signifie un « *aucun lieu* », une chimère, un rêve et une illusion. L'utopie « *(entretient) avec l'espace réel de la société un rapport d'analogie direct ou inversé* » [FOUCAULT, Michel, 1984 : 1574-1575].

Ces « *lieux réels(...) effectifs, (...) qui sont dessinés dans l'institution même de la société et qui sont des sortes de contre- emplacements (...) d'utopies effectivement réalisées (...) des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que, pourtant, ils soient effectivement localisables* » [FOUCAULT, Michel, *ibid.* 1984], sont universels ; toutes les sociétés et cultures possèdent et connaissent des hétérotopies. Même étant en relation avec tous les autres, ces lieux « *autres* » contredisent tous les autres lieux.

Chaque société fait fonctionner de façon différente une hétérotopie qui existe et existera toujours. En effet, chaque hétérotopie a un rôle *précis et déterminé à l'intérieur de la société*. Le *Cimetière*, ce lieu *autre* par rapport aux *espaces ordinaires de la société*, est un espace qui est *en relation avec l'ensemble de tous les emplacements de la société*, car chaque famille ou individu a des parents enterrés au cimetière. Au XVII<sup>e</sup> siècle, et jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le cimetière était placé à côté de l'église au milieu de la ville. Ce n'est que vers le XIX<sup>e</sup> siècle que la société occidentale a commencé à les placer à la limite extérieure des villes puis ils ont été déplacés vers les faubourgs.

Selon Alain Brossat, « *le cimetière est un espace d'extraterritorialité. C'est une ville dans la ville, une ville peuplée de morts qui regroupe une société autre* » [BROSSAT. Alain, 2010, consulté le 02/03/2016]. Dans *La Chrysalide*, le cimetière se trouve à l'entrée du village, c'est là qu'est enterré le bien-aimé de Faiza, Fayçal.

C'est le lieu où vit le vieux sorcier du village. C'est un élément embrayeur/déclencheur du retour de Faiza vers son village après son départ vers Alger. *On enterrera Fayçal là-bas, dans le cimetière à l'entrée du village. Oui, elle le désirait de toutes ses forces...* les lieux de son village ou peut-être le sourire du vieux sorcier lui chuchotaient : « *Tu as voulu fuir ! Mais nous te reprenons à jamais ! Tu voulais trop de*

*choses d'un seul coup...La liberté...Des études...Un amour absolu !...Cet amour restera dans la terre du village et tu reviendras pour toujours ! » (Chry : 256)*

*À l'entrée du village, tout en bas, le cimetière avec le ruisseau à ses pieds paraissait un vaste jardin verdoyant avec les tombes telles de multiples banquettes blanches...souvent des promeneurs venaient là prendre l'air ou bavarder tranquillement, les morts comme des témoins silencieux, les berçaient de souvenirs... (Chry : 247)*

Dans *La Chrysalide*, cimetière et jardin sont deux hétérotopies qui cohabitent ensemble en harmonie colorée : verdoyant (vert) blanches (blanc) et ensoleillé (jaune doré). « *Le soleil balayait le cimetière qui paraissait un grand jardin.* » (Chry : 77) *La Chrysalide* se termine par la scène de Faiza, allant l'air heureux et démarche dansante, au cimetière, un livre sous le bras chaque vendredi, à la même heure, qu'il pleuve ou qu'il vente.

La présence de Faiza, lisant les poèmes d'Éluard devant la tombe de son bien-aimé Fayçal, dans le cimetière constitue non plus *le vent sacré et immortel de la cité*, mais « *l'autre ville* », où chaque famille possède un membre disparu : « *Le printemps s'annonça par le premier vendredi du beau temps. Mokrane se dirigeait vers le cimetière pour aller se recueillir sur les tombes de ses parents.* » (*Ibid.* :74)

*La Chrysalide* se termine sur la scène de Faiza au cimetière et *Ciel de porphyre* s'ouvre sur la scène de la présence de Tahar et de Ali dans le cimetière Bou- H cachés, par le gardien du cimetière, dans une tombe, « *Il...il y a un squelette...là...là, le linceul...au-dessus d'eux, la trappe s'ouvre, laissant filtrer la lueur de la bougie du gardien du cimetière. Celui- ci leur souffle : ça y est ! Ils sont partis...* », (*CP:16*) pour fuir les soldats français après avoir tué Dalila, la prostituée arabe et Monsieur Cantini, le commissaire- adjoint de l'arrondissement du quartier des « Rosiers ». Près de ce cimetière furent enterrés beaucoup d'algériens trahis et dénoncés par Dalila.

*Tu connais le cimetière de Bou-H...nous sommes tout près...derrière, il y a un fossé qu'il suffit d'enjamber pour être dans le cimetière. Je t'ai emmené ici pour que ceux qui furent tués par ta faute et qui reposent en ce lieu soient vengés et entendent tes hurlements de terreur...ils sont enterrés là ceux que tu as vendus. (CP : 71)*

Le cimetière est aussi, le lieu qui va séparer Amalia de son pays parce que c'est là que son père fut enterré après avoir été tué par des jeunes algériens lui reprochant son mariage avec une française, Laure (mère d'Amalia), «...*Comme je lui demandais où elle allait enterrer son mari, elle me répondit froidement : dans ce cimetière, je leur laisse pour commencer le festin ! Et j'emploierai toute mon énergie pour empêcher ma fille de revenir dans ce pays !* » (*CP:219*). Dans *Ciel de porphyre*, en ce temps de guerre, la mort rôde dans cette Algérie ensanglantée et « *...le pays ressemblait à un vaste cimetière* »

(Ibid. : 24). Ahlem Mostaghanemi disait : « *Je meurs avant ma mort. Au pays des grands cimetières* ».

Le Jardin, comme espace hétérotopique, a joué un rôle important dans *La Chrysalide* et dans *Ciel de Porphyre*. Dans ce dernier, le jardin joue le rôle de couverture à l'action de la cellule des Moudjahidines de *Baladia* matérialisée à travers les personnages de Si Salah, de Tahar, de Mounir, de Ramdane, de M. Kimper et du *fidai* Ali. La fonction de jardinier permettait à Ali de vivre chez M. Kimper, de taper des tracts pour l'organisation et de passer inaperçu pour les autorités coloniales. « *Le jeune homme ne songea plus au maquis. Peu à peu, il devint Fidaï de l'ombre dont les actions rapides et meurtrières se multipliaient...il continuait, parallèlement à ses activités clandestines, à apporter autant de soins attentifs au jardin de M. Kimper.* ». (CP:255).

« *Un matin, alors que le jeune homme était en train d'arracher les mauvaises herbes du jardin... Ali reconnut le commissaire de leur secteur...* » (CP:167) Il venait mettre en garde M.Kimper contre les dangers d'avoir un Arabe dans sa maison, après avoir posé des bombes sur le chemin de fer : « *Les Wagons vont devenir des poudrières,...ils vont avoir un méchant réveil!* » (Ibid. : 171), Tahar disait à Ali : « *n'oublie pas ton boulot chez monsieur Kimper, le jardin attend tes soins attentifs...* » (Ibid. : 174)

Dans *La chrysalide*, le jardin est représenté par les termes : « *Terre* », « *vergers* », « *champs* ». Les champs de blé, et des arbres fruitiers représentaient l'identité de l'algérien et de ses origines : « *Depuis son jeune âge, Mokrane labourait avec eux, semait les entrailles de la terre...il faisait corps avec ces hommes, propriétaires, fellahs unis dans la même ferveur de la terre...* » (Chry : 78). On ne travaillait plus le blé et l'orge comme autrefois, la France a brûlé ces champs récoltés, caressés avec amour et emmagasinés avec respect sous la terre dans des silos. Les vergers des arbres fruitiers « *amandiers, les figuiers et oliviers lui suffiraient désormais...dans le village blanc...fleurissaient à l'envi...* » (Chry : 177-185), sont des arbres bénis par le coran, [Sourate El Tin 95 verset 1] et fortement valorisés par toute la culture arabe musulmane.

Ces espaces hétérotopiques « *absolument différents* » sont dotés d'un caractère collectif, ainsi que d'un caractère public, Foucault nous affirme cela : « *...Combien il pouvait-être édifiant, pour des personnes de tous âge, d'investir des espaces parfois signalés, parfois cachés, parfois insoupçonnables et propices à exprimer, quelque chose de leur sensibilité, qu'elle soit réflexive, contestataire ou créatrice.* » [FOUCAULT, Michel, ibid. 1984]

*Réflexive* : Mokrane méditant sur la tombe de ses parents au cimetière : « O père ! J'ai toujours été un fils aimant et respectueux ! Tu m'as sans cesse béni dans tes prières, père ! Mère ! Venez à mon secours : Je veux un fils !... Un autre fils pour la vie de notre nom !... » (Chry : 77) L'homme demeura ainsi, psalmodiant sa soif, son obsession. *Créatrice* : Faiza, au cimetière lisant la fin du poème d'Eluard que Fayçal lui avait réclamé à leur retour de la plage et qu'elle avait refusé de réciter : « *Maintenant les mots ne lui faisaient plus peur car ils étaient en elle à jamais où qu'elle aille. Était-ce cela le bonheur ?* » (Chry : 276).

*Contestataire* : la prison, espace hétérotopique est un lieu de contestation pour les prisonniers, surtout les prisonniers de guerre. Dans *Ciel de porphyre*, la prison, ce lieu hétérotopique est fort présent. « *J'ai pensé à toi du fond de ma cellule en me sentant devenir fou...* » (CP:145). Le père d'Ali a « *failli plusieurs fois être emmené en prison...* ». (CP:27) quant à sa mère : « *est morte la semaine passée... alors que j'étais en prison pour l'affaire du contremaitre...* » (Ibid. : 28). Ali fut à son tour incarcéré à la prison de la Santé en France. Ensuite, ce fut le tour de Ramdane et de Youcef, cousin d'Ali, de contester avec force leur emprisonnement jusqu'à la mort.

*Après avoir été massacré de coups, Ramdane fut jeté dans un cagibi. Il gisait... le corps endolori, le visage tuméfié. Il avait résisté au-delà des limites. Son patriotisme inexorable l'avait aidé à renforcer sa volonté farouche... ils revinrent le chercher pour l'emmener dans une nouvelle cellule. Ils arrivèrent à des espèces de cachots souterrains que les musulmans appelaient en chuchotant avec horreur glacée : « Siloun », déformation de cellule... Combien d'hommes se désintégrèrent dans ces mystérieux couloirs de l'oubli... puis on le transféra au champ spécial de « Bhira » dans le sud du pays. Entassés comme des bêtes, ils succombaient sous les effets combinés de tuberculose ou de dysenterie et de la torture... (Ibid. : 157-158)*

Cet espace contestataire eut raison de la vie de Ramdane, des autres prisonniers et de Youcef :

*Les prisonniers conservaient un courage et une dignité désespérés mais solides... ils se soutenaient dans leurs souffrances physiques et morales... quand il fut allongé, Ramdane, ouvrit les yeux. Dans son regard fixe brillait une lumière surnaturelle. Dans le silence lourd, il entonna de sa voix grêle, affaiblie, le chant patriotique, le premier sorti des maquis... « Min djibalina... (De nos montagnes s'est élevée la voix des hommes libres, nous appelant à l'indépendance...)... aussitôt, les autres hommes se mirent à chanter... l'hymne jaillit en écho comme un roulement de tonnerre... il hurlait : chantez, bon Dieu ! Notre hymne ne doit pas se laisser couper dans son élan... il ne peut pas mourir sur nos lèvres ... ce fut le massacre ! Un coup de fusil éclata Youcef tomba... les prisonniers firent face aux mitraillettes... les coups de feu claquèrent. Les voix cessèrent pour n'être plus qu'un gargouillis de sang et de mort... (Ibid. : 159-160).*

*Enfin, le peuple entier, enfermé derrière les barreaux de la guerre apprenait le dur chemin taché de sang de l'héroïsme.*

Michel Foucault précise que les hétérotopies sont dotées d'un « système d'ouverture et de fermeture qui les voile et les rend pénétrable par rapport à l'espace environnant ». Les hammams et les maisons closes illustrent bien cette idée d'ouverture et de fermeture supposée de Foucault. Les hammams sont des hétérotopies consacrés à des activités de purification : *mi-hygiénique et mi-religieuse*.

*Après l'accouchement...et (après) quarante jour...il y avait tout un cérémonial le jour « des retrouvailles »...la femme se soumettait au hammam entre les mains de la laveuse pour le « djbir », consistant en une série de massages sur tout le corps, et, surtout le bassin et les jambes durement malmenés durant la grossesse et la délivrance. La laveuse professionnelle préposée à cette opération étirait, massait, frottait tous les membres de la femme. Celle-ci pouvait enfin reprendre la vie normale. Elle revenait du bain poncée, fraîche, parfumée et les yeux soigneusement soulignés de khôl. (Chry : 76)*

C'est le lieu de rencontre de toutes les femmes de la même communauté pour des bavardages incessants : « Elle se rend régulièrement au hammam. Juliette parle bien sûr l'arabe aussi bien que ma mère » (CP:90). Entre confidences ou commérages, les femmes se fréquentaient entre elles au hammam où « souvent elles tenaient « salon » dans la pièce froide attenante à la salle chaude. Entre rassoul et la pose du henné, elles se racontaient leurs soucis et leurs joies...faisant l'éloge ou la critique...les plus commères se spécialisent dans la destruction d'une réputation avec inévitablement des renseignements mystérieusement authentiques... » (Chry : 72)

Le hammam est un endroit stratégique où les langues frétilaient et les bavardages allaient bon train. C'est un lieu qui s'érige comme une *sphère d'intimité collective*, c'est l'univers *de sensualité et de réconciliation de la femme avec son corps*. Le hammam représente la libération de la corporalité féminine. En effet, la femme découvre, en lui, un *espace transactionnel* entre la sphère du privé et celle du public.

Un autre trait des hétérotopies rencontrées dans notre roman, ce sont les hétérotopies qui ont une fonction qui s'étend entre deux pôles extrêmes : un espace d'illusion, c'est-à-dire un emplacement à l'intérieur duquel la vie humaine est cloisonnée, ce sont *les maisons closes* qui ont toujours joué un grand rôle dans les guerres. Et un autre espace réel parfait, « *l'espace colonial* », aussi bien arrangé que l'espace indigène est désordonné, mal agencé et brouillon. On parlera dans ce deuxième pôle, non pas *d'hétérotopie d'illusion*, mais *d'hétérotopie de compensation*. En effet, la colonisation française, entre autres colonies, avait établi dans son espace colonial un fonctionnement existentiel réglé en chacun de ses points. Maisons closes et colonie, ce sont deux types extrêmes de l'hétérotopie.

Le quartier des « *Béni-ramassés* », l'espace indigène où habitait le compagnon d'Ali, Tahar.

*Un bidonville où, comme son nom l'indiquait, ses habitants étaient ramassés là comme des fourmis venant des mechtas brûlées, fuyant des douars désolés. On y rencontrait pêle-mêle des familles respectables, des voyous sans emploi ni parents, des mendiants, des femmes se prostituant pour faire vivre leurs enfants ou essayer de survivre elles-mêmes...un triste quartier réservé !...quelques maisons peintes à la chaux avoisinaient de sordides baraques en tôle. Des femmes voilées marchandaient les légumes empilés dans une charrette que traînait un adorable petit âne harnaché de cuir peint de toutes les couleurs...dans les rues, les gosses couraient pieds nus, d'autres avaient allumé un feu de bois et s'y réchauffaient... (CP : 37-38)*

Même au village, à « Dachra », la même description de désordre, de désolation est perçue

*Sur le bord des indigènes...se niche modestement notre maison avec son toit tordu semblant prêt à s'effondrer au moindre souffle. Au rez-de-chaussée, la boutique de mon père n'a pas meilleure mine...c'est plutôt un cagibi dans lequel mon père vend des boîtes de sardines, de la semoule, ainsi que des pots de smen... (CP:80)*

Le quartier des « Rosiers », espace colonial qui chatoyait sous les lampions scintillants.

*De chaque côté, s'élevaient des maisons blanches à deux étages, cet ensemble de style mauresque, bâti en 1952, devait permettre aux familles modestes d'avoir des logements confortables à des prix abordables, c'était l'époque du boom des H.L.M. Plus loin de ce groupement de logements, une « ceinture de protection » entourait les « Rosiers »...la vie semblait sereine. Dès le lever du soleil, les enfants s'égaillaient sur la grande place du centre du quartier. Ils jouaient au football, courant dans tous les sens avec des cris de joie. (CP:49)*

Le quartier des « Rosiers » est un coin paisible. Quelles belles maisons ! Certaines semblaient des jouets, blanches avec des balcons en fer forgé, habillées de verdure. Ces villas paraissaient des châteaux pour Ali, le contraste avec les baraques des « Béni-ramassés » était saisissant.

Pour M. Foucault, le corps est un enjeu politique. « *Comprendre que la sexualité est politique implique de reconnaître que la domination est implantée au cœur même du fantasme...* » [MOLINIER, Pascal, in Dorlin 2009 : 254]. Le corps est aussi un enjeu de l'ordre du colonial. De manière plus précise, *la colonisation a-t-elle un corps ?* Les représentations occidentales font du corps « oriental / indigène » un corps exotique par excellence. L'ordre colonial passe alors par un ordre des corps : le corps est politisé, « *la politique sexuelle est toujours une politique du corps. D'une part, c'est le corps qui manifeste, proteste, qui se bat. Et d'autre part, c'est le corps qui est l'enjeu de la lutte* » [Conférence de ERIBON, DIDIER, professeur à la faculté de philosophie, sciences humaines et sociales de l'université d'Amiens. Le corps politique. Quelques réflexions à propos du 40<sup>e</sup> anniversaire des émeutes de Stone Wall].

Cette notion du corps en lutte nous oblige à revenir un peu en arrière pour découvrir les éléments déclencheurs qui ont dévoilé que le corps féminin est un enjeu politique, lieu où se jouent des batailles politiques et idéologiques cruciales. *De l'orientalisme à l'iconographie coloniale, les femmes mauresques/ orientales étaient présentées, au début de la colonisation, voilées à travers les tableaux de peintures ou la photographie coloniale vers 1860 puis vers 1910, elles sont montrées nues.* [TARAUD, Christelle, 2003] On passe progressivement de l'idée de voilement à l'idée du dévoilement/ du nu. Les représentations symboliques sont omniprésentes, la question de la sexualité féminine l'est aussi.

Ce passage mènera à la naissance d'une vraie « économie du sexe » et à travers elle à *la prostitution coloniale* [TARAUD, Christelle, ibid. 2003]. Un processus de dégradation du corps de la femme orientale/indigène transparaît dans ce projet, l'objectif est de faire des femmes et de leurs corps des objets au service de l'ordre colonial. La femme devient un véritable enjeu dans la conquête et dans la révolution plus tard : c'est le territoire de combat par excellence. La femme et son corps sont symboliquement l'épicentre à partir duquel naît l'action révolutionnaire : ces deux entités seraient le moteur de toute révolution. Elle a été à la fois victime et actrice de grands mouvements révolutionnaires, elle occupe une place importante durant la période coloniale.

Comment la femme algérienne a-t-elle perçu, vécu, contribué à la révolution ? Comment a-t-elle participé à la lutte armée en utilisant son corps comme arme de combat ? Quelles violences sexuelles a-t-elle subi pour servir la bonne cause ? Comment la fiction lemsinienne traite-t-elle les actions de prostituées ? Et comment définit-elle l'équation Nationalisme = Prostitution en traitant cette collaboration corporelle et charnelle ? Autant de questions que nous nous sommes posées et que *Ciel de Porphyre* dévoile à travers deux types de prostituées et décrit à travers deux types de maisons closes.

Pour répondre à ce flot de questionnement, nous débuterons par le commencement, des orientalistes qui ont fantasmé sur le corps « oriental/indigène », au mouvement exotique qui a permis à ce fantasme de devenir réalité en s'appropriant et possédant, enfin, le corps lointain, interdit et caché tant désiré. Cette possession corporelle et sexuelle s'est transformée en enjeux politiques. Le corps des femmes est devenu un véritable champ de bataille et une politique sexuelle va voir le jour dès les premiers moments de la conquête. En effet, la colonisation a construit une image particulière des femmes du Maghreb, cette construction s'est effectuée par étapes, à mesure que l'expansion coloniale gagnait de plus en plus la terre algérienne.

Donc, la tentation de l'orient n'est pas seulement l'attrait des contrées lointaines à explorer et à découvrir, c'est aussi une véritable quête des plaisirs charnels. Les colonies apparaissent comme « *l'éden sexuel des occidentaux* » avec leurs harems : « *réprimant jour après jour leurs désirs, les européens se défoulaient dans les colonies imaginaires* » [TARAUD, Christelle, *ibid.* 2003]. Ce sont la peinture et la littérature qui vont propager et entretenir ce mirage. On citera, à titre d'exemple, Fromentin se rendant chez Haoua, courtisane blidéenne [FROMENTIN, Eugène, 1848], Ou encore l'extraordinaire description que fait Émile Masqueray de la danseuse Khamissa, (dans son livre *Souvenirs de vision d'Afrique* 1894). Cette idée largement véhiculée aboutit à une équation très simple, qui consiste à faire de chaque femme « orientale/ indigène » une femme aux mœurs légères, donc une prostituée potentielle, affirmait en 1912 Christian Houel dans *Mes aventures marocaines*.

La prostituée « *indigène* » est l'archétype de la femme fantasmée. Pour comprendre la vision coloniale et en quoi l'équation « *femmes indigènes = mœurs faciles = prostituées* », il faut comprendre que la sexualité est l'une des formes des plus pernicieuses de la domination : la colonisation sexuelle des femmes réelles ou symboliques est un facteur essentiel de contrôle de l'assujettissement.

C'est grâce au témoignage de Djamila Boupacha et au calvaire qu'elle avait subi en 1960 lors de sa torture, qu'un passé colonial mal assumé et refoulé remontait à la surface, dévoilant l'horreur et les souffrances vécus par les femmes durant la colonisation : *femmes violées ou femmes soumises, elles mettent à nu le passé d'une France « virile » qui liait sexualité et violence, domination masculine et domination coloniale* [BEAUGE, Florence, 11 octobre 2001].

Cette violence sexuelle est devenue structurée grâce à une politique d'exception (l'indigénat) activée pour créer un domaine prostitutionnel prospère. En effet, l'organisation de la prostitution en Afrique du Nord est apparue avec l'implantation d'un système répressif, entraînant avec elle une véritable « *économie du sexe* » d'une ampleur et d'une nature insolites et violentes de « *racialisme* » et de « *capitalisme* ».

Ceci dévoile une véritable *colonisation sexuelle* des femmes « indigènes » créant un réel réseau prostitutionnel maghrébin. En effet, c'est à l'aube de la colonisation qu'un contexte prostitutionnel spécifiquement Nord- africain est né. Cet univers prostitutionnel maghrébin antérieur à la colonisation n'existait pas. C'est une construction exclusivement coloniale, affirment les historiens de la décolonisation. *Pour d'autres, elle n'est pas seulement dérangeante mais fausse car des archives repérées ont montré qu'une sexualité vénale intercommunautaire à destination d'une population étrangère et conquérante, antérieur à la colonisation française existait déjà durant la*



*période ottomane, avant la conquête française en Algérie.* [TARAUD, Christelle, op. Cit. 2003]

Avec la conquête, l'arrivée massive des militaires à Alger accentue ce mouvement, en favorisant la destruction des medersas et des mosquées (en 1836, six mosquées avaient été détruites) pour loger les soldats car l'effectif de l'armée de l'Afrique est passé, pour lutter contre L'émir Abdelkader, de 37.000 hommes en 1830 à 100.000 hommes en 1847. [TARAUD, Christelle, op. Cit. 2003]. C'est dans ce flot incessant de migrants venant de toute l'Europe que se glissent les premières prostituées : italiennes, maltaises, françaises et espagnoles. C'est à partir de cette nouvelle arrivée que s'organisent les premiers trafics de prostitution.

Cette prostitution nouvelle, qui se répand rapidement, répond à une demande spécifique des européens. C'est dans les lieux bruisant et mélangés de la Médina que se pratiquent les jeux de hasard, l'alcoolisme et la prostitution avec des filles publiques. La réglementation coloniale met, alors, en adéquation « *sans distinction de nations* », la prostitution locale et traditionnelle « indigène » avec la prostitution « migrante / européenne ». [TARAUD, Christelle, *ibid.* 2003].

Il faut préciser que le fait prostitutionnel maghrébin à l'époque est né de la combinaison d'une insécurité familiale récurrente et d'une précarité économique qui est l'un des principaux vecteurs du passage à la prostitution. Il existe différents types de rencontre, dans ce contexte colonial. Dans un premier temps, celle des militaires français avec des prostituées européennes. Puis celle des militaires français avec des prostituées « indigènes ». Ces rencontres ne sont pas coupées de leur contexte de production : celui de la colonisation. Ces prostituées, surtout les « indigènes » se trouvent prises dans un entre-deux : entre soumission et émancipation, entre tradition et modernité, entre ordre et désordre. En 1898, un observateur note :

*La prostitution en Algérie est une plaie qui, depuis une quinzaine d'années, a pris des proportions telle qu'elle réserve dans avenir prochain un état de choses qu'il deviendra impossible d'enrayer. Quoi que colonie, l'Algérie est trop près de la France pour que les effets de la prostitution qui s'y exerce trop librement, ne produisant les résultats les plus désastreux... [Cité in TARAUD, Christelle, *ibid.* 2003].*

Ce n'est qu'en 1953 que la commission municipale achève d'imprimer un code légal à la prostitution publique restaurant un lieu d'exercice privilégié. Cette réglementation va permettre la création des premiers quartiers réservés exclusivement à des prostituées « indigènes ».

À Alger, en 1859, les quatorze maisons closes *publiques* répertoriées par le docteur Bertherand étaient toutes européennes ; en 1930, un siècle après la création de

la première maison close, l'Algérie compte seulement 68 établissements de plaisir européens. [TARAUD, Christelle, *ibid.* 2003]

Tableau 2. *État des lieux des maisons closes*

| <i>Années</i> | <i>Lieux</i>                            | <i>Maisons « européennes »</i> | <i>Maisons « indigènes »</i> |
|---------------|---|--------------------------------|------------------------------|
| 1859          | Alger                                   | 14 avec 189 prostituées        | /                            |
| 1905          | Alger                                   | 15                             | 17                           |
| 1930          | Alger                                   | 22 pour les deux               |                              |
| 1930          | Constantine                             | 28 pour les deux               |                              |
|               | Oran                                    | 18 pour les deux               |                              |
|               | Biskra                                  | 2 européennes                  |                              |
|               | Laghout                                 | 2 européennes                  |                              |
| 1935          | Alger<br>Quartier rouge de la<br>Casbah | 05 dont le légendaire sphinx   | 35                           |

C'est, en effet, dans les trois départements français d'Algérie où la présence coloniale est la plus abondante et la plus ancienne qu'on trouve le plus grand nombre de maisons closes de première et deuxième catégorie implantées surtout dans les grands boulevards avec une clientèle de prestige composée d'officiers, de grands commis, de chefs d'entreprises et de gros colons. Mais, c'est dans les quartiers chauds que les maisons closes sont les plus enracinées, pour une clientèle pauvre, de simples militaires.

Les tenancières européennes tentent de copier les maisons closes parisiennes, même les noms de ces établissements sont français comme « *le chat noir* » de Bône, le « *Sphinx* » de la Casbah (sont attachés à la métropole). Germaine Aziz décrit dans les années 1950, l'établissement le plus réputé d'Alger « *le Sphinx* » et sa tenancière madame Nana. Nous retrouvons ces nominations dans notre fiction *Ciel de Porphyre*.

« *C'est en 1956, la guerre secouait l'Algérie, à Baladia « ville portuaire » » (CP : 78)* où Ali eut sa première initiation sexuelle. Les jours de semaine, il étudiait mais les jours de sortie, il se rendait chez un ami de son père pour y déposer ses affaires et prendre ses repas. Il passait le plus grand temps avec ses amis qui le taquinaient souvent sur sa chasteté. Un jour, en gagnant « *un match mémorable, Slimane, son ami voulait lui faire un cadeau* » (CP:135). « *Lui offrir une femme, dans une grande maison* » (Ibid.). « *C'est ainsi que les quatre amis (Slimane, Mahmoud, Fernand et Ali) se rendent « au cheval blanc », lieu d'initiation aux plaisirs de la vie, connu pour être une maison spécialisée dans les femmes Arabes* » (CP:136).

« *Les femmes sont vêtues de longues gandouras à volant sur le bas et autour du buste, avec leur foulard noué coquettement autour de la tête et leurs yeux soulignés de Khôl, elles ressemblent à n'importe quelle mère, ou fille de famille* » (CP : 136). Ali eut soudain

envie de fuir car « *ces femmes avec leurs gandouras...me rappelèrent subitement ma mère...* » (CP: *ibid.*). Ali se dirigea vers la sortie, suivi de ses amis qui l'emmenèrent de force dans un autre établissement *La souris noire* (qui se rapproche par le nom au fameux *Chat noir* de Bône cité par AZIZ Germaine), maison close abritant des prostituées européennes. Le décor de *La souris noire* rappelle étrangement celui des salons parisiens « *ici, c'est différent ! Un grand salon avec au fond un bar impressionnant, les murs décorés avec des tableaux représentant des femmes dévêtues...* » (CP:138). « *La patronne, une grosse femme appelée madame Nini* » (CP:138) renvoie à madame Nana, tenancière du fameux *Sphinx* d'Alger vers les années 1950.

Les maisons closes sont, en effet, théoriquement tenues par une jurisprudence non officielle, de respecter une certaine ségrégation raciale et religieuse dans le choix de leur clientèle. Par exemple à Constantine, en 1930, la maison close le « *Belvédère* » se démarque par le fait qu'elle est rigoureusement interdite aux « *indigènes* ». Selon Roger Salardenne, cette interdiction « *permet aux français de ne pas utiliser les laissées pour compte des Arabes* » car « *il est assez humiliant et désagréable pour un blanc de songer qu'il a été précédé dans les bras d'une femme, même prostituée, par un Sidi à la santé douteuse et à l'hygiène plus ou moins relative.* » [SALARDENNE, Roger, 1930]

On interdisait aux femmes musulmanes de fréquenter des infidèles, les prostituées « *indigènes* » sont censées rejeter les relations intimes avec les chrétiens. Les maisons closes européennes sont concurrencées par certains établissements « *indigènes* » de bonne tenue qui possédaient une clientèle exclusivement européenne. La compétition se fait de plus en plus féroce dans ces lieux populaires. Cet écart entre les deux maisons s'explique sans doute par la capacité financière et par les fantasmes des soldats, mais aussi par le fait que les prostituées « *indigènes* » sont plus « *gentilles* » et plus « *soumises* » que les européennes.

En 1856, dans son tableau de la prostitution en Algérie, le docteur Bertherand explique que l'écrasante majorité des prostituées « *indigènes* » font partie d'une population traditionnelle mal intégrée à *la médina*, ce qui pousse ses femmes nouvellement arrivées, isolées ou déclassées, devant travailler pour vivre dans une situation économique fragile, à se prostituer. Le Docteur concède encore : « *Il faut bien le reconnaître, la position malheureuse dans laquelle se trouvent un grand nombre de familles indigènes, conduit presque fatalement les femmes à la misère, et au commerce du corps.* » [Bertherand, A, 1859 : 544]

Notre fiction évoque des moments cruciaux de la vie des algériens colonisés et les rôles des femmes. Quelle place les femmes occupent-elles au milieu de ces secousses révolutionnaires qui bouleversent l'univers algérien ? Comment la femme algérienne

perçoit-elle la révolution ? La femme algérienne et son corps deviennent un enjeu politique et révolutionnaire important, un champ de bataille prospère aux dirigeants (du FLN) de la guerre de libération. La violence et la guerre s'enracinent dans une sexualité mal vécue surtout du côté algérien, car elle relève de l'honneur des hommes :

*...Tout le monde a peur, ils marchent tous avec la trouille au ventre. Ces Arabes tellement fier de leur virilité, de leur courage, qu'ils n'ont jamais cessé de porter l'une et l'autre en bandoulière !... Ils se terrent chez eux comme des rats...mon père me battait, mes frères me battaient, mes oncles et ma mère...Les hommes, les femmes m'ont battue...Et puis un jour, je les ai battus à mon tour. Sur leur propre terrain : celui de l'honneur cher aux Arabes ! À présent ils tremblent à l'évocation de mon nom... (CP:60)*

— criait Dalila, prostituée algérienne au service du colonisateur, à Tahar et Ali vouant une grande haine à sa race et bafouant l'honneur ses siens. Considérées comme des constructions de l'occident, les maisons closes et les quartiers réservés « indigènes » sont vécus par les algériens comme lieux d'oppression et d'humiliation où, à travers les filles soumises, c'est l'ensemble de la communauté nationale qui est dégradée.

C'est la suppression des maisons closes en Métropole en 1946, par la loi (dite Marthes Richard) qui nourrit le sentiment d'une agression contre la famille nationale car cette loi a été jugée totalement inapplicable en Afrique du Nord, ce qui donne une connotation raciale au problème. Pourquoi l'Algérie, et tout le Maghreb, conservent-ils ces maisons closes, alors que la France les supprime ? Le FLN a commencé des actions de sabotage des maisons closes, des bombes ont explosé au seuil d'une maison close occupée par des prostituées « algériennes » car ces filles frayent avec les militaires et les civils européens (disaient des informations de l'époque).

En y adjoignant l'idée d'une collaboration active des prostituées au maintien de l'ordre colonial, la réglementation policière de son côté, fait souvent de ces prostituées des indicatrices de la police. Ces filles sont utilisées dans le cadre de la lutte contre les nationalistes. Fragilisées par leur condition, les prostituées résistent difficilement aux actions d'intimidations parfois musclées exercées contre elles. Des fois, c'est par désir de vengeance contre l'ordre traditionnel vécu auparavant dans leur maison parentale que ces filles se rallient à la colonisation. Mais certaines filles soumises « algériennes » se trouvent, soudain, durant cette période, écartelées entre la collaboration avec la France, ou la collaboration avec les nationalistes.

Le cas de Dalila, prostituée au service du colonisateur, illustre bien cette idée. Elle était la cause du massacre de centaines d'hommes « *des centaines d'hommes mutilés et tués par sa faute* » (CP:37). Dalila est une danseuse algérienne « *aux cheveux teints au henné, qui avaient des reflets pourpres, ils lui tombaient en cascade bouclée sur son dos*

*nu. Son visage, malgré le fard criard, conservait un air d'adolescence qui accentuait sa bouche enfantine et rieuse » (CP:56). C'est « une fille assez mystérieuse ; nul ne savait exactement d'où elle venait. Son vrai nom était parait-il Fatma. Un tatouage en forme d'étoile sur son menton dénotait son origine campagnarde » (Ibid.)*

Dalila représentait un danger. Surtout à l'époque où la purification des mœurs était l'un des principaux jalons de la lutte de libération. L'organisation prohibait aux musulmans de boire de l'alcool, de fumer et de se prostituer. *« Ce moyen était infailible pour une accélération de la prise de conscience politique chez les inconscients... » (CP:58). Le FLN avait mis sa tête à mort à cause de sa trahison : « depuis des mois, l'organisation cherchait à avoir cette précieuse mascotte du 2<sup>e</sup> bureau... » (CP:57). Aussi, « elle se déplaçait beaucoup, apparaissant tantôt dans le cabaret d'une grande ville, tantôt dans les fêtes de mess... Elle se faisait accompagner dans les jeeps militaires après une soirée passée dans quelques bouges de la ville » (CP:57). Elle fut tuée près du cimetière de Bou- H car, lui disait Tahar, l'égorgeur du FLN, avec colère : « Je t'ai emmenée ici pour que ceux qui furent tués par ta faute et qui reposent en ce lieu soient vengés et entendent tes hurlement de terreur... Ils sont enterrés là, ceux que tu as vendus. » (CP:71)*

Tahar tenait d'une main un grand couteau de boucherie et de l'autre son pistolet et dit au commissaire-adjoint Cantini : *« Nous n'égorgeons pas les soldats ou les policiers parce que vous faites ce que vous considérez être votre devoir... Si vous nous prenez, vous nous tuez, si nous vous attrapons, nous vous tuons. C'est la règle... Mais les musulmans qui trahissent leurs frères sont égorgés ! Femmes ou hommes ». (CP:70). Dalila face à la mort criait sa haine : « Sale race ! criait-elle, je serai vengée, vous crèverez ! Vous ne gagnerez pas la guerre, bande de pouilleux ! Ils sont plus forts que vous ! » (CP:71).*

Le contraire est vrai, on occulte au-delà du financement du FLN, surtout en Métropole, des filles de la rue qui aidaient les militantes algériennes à faire la collecte pour les cotisations au profit des nationalistes et de la guerre de libération. Elles passaient inaperçues car la police avait l'habitude de les voir dans les rues, dans les bars. Elles pouvaient circuler librement et parler à tous de manière normale. Elles étaient, aussi, pour les nationalistes de véritables sources de renseignements car elles avaient des contacts avec des policiers et des militaires français. Yacef Saadi évoque ainsi le rôle joué par certaines d'entre elles au moment de la bataille d'Alger :

*Les prostituées frissonnaient à la moindre bribe mettant en cause les Fidais, vibraient à la plus petite particule concernant des préparatifs de bouclages, de rafles ou d'opérations de ratissage imminentes, on ne peut imaginer le nombre de fois que des scoops de première importance nous sont parvenus grâce au double sacrifice de ces cloîtrées. [YACEF, Saadi. 1997 : 154]*

Certaines sont de belles figures de résistance, dont les actions ont permis de cacher, parfois de sauver des militants nationalistes blessés ou en cavale. Car le colonisateur s'est attaqué, en cette période, aux femmes algériennes (combattantes ou prostituées) par des moyens de répression, de torture perpétrant contre elles des violences physiques et sexuelles atroces : « *ma fiancée était infirmière... Elle avait vingt ans... Un jour qu'elle se trouvait auprès d'un blessé caché chez elle, les soldats firent irruption. Ils saccagèrent tout... Elle fut violée et rouée de coups jusqu'à en succomber.* » se confiait Tahar à Ali (CP:42), Ainsi que d'autres humiliations comme : « *le geste stupidement théâtral de Haïk de femmes mis en lambeaux par celles qui le portaient et dont on fait, tout le monde sait qu'il s'agit de pensionnaires de maisons closes...les pieds noirs exultaient* » (CP:187).

Ces actions des prostituées patriotes dont il est difficile de mesurer l'ampleur, ne remettent pas en cause l'habitus entre nationalisme et prostitution qui tourne essentiellement autour de la question de « *la collaboration corporelle* » des filles algériennes prostituées d'une part, avec les européens, jouant le rôle de passerelles, brouillant les frontières du pouvoir colonial, et d'autre part, avec les nationalistes algériens jouant le rôle de libératrices des pulsions accumulées par les Moudjahiddines ou Fidais.

Comme c'est le cas du personnage de Houria dans Ciel de Porphyre. Tahar et Ali « *sont arrivés devant une maison non loin de sa baraque (Tahar). Une vieille femme nous a ouvert la porte. Son visage s'est illuminé en reconnaissant Tahar. Il l'a prise tendrement par le cou, lui murmurant quelques mots auxquels la femme a répondu par un hochement affirmatif de tête* » (CP:223). « *Une jeune femme entre, elle porte un pantalon bleu, assez grande, avec quelque chose de sensuel dans sa démarche traînante. Son visage est nimbé d'un charme profond...Son visage est parfait. Elle est belle... Tout dans son attitude réservée et naturelle à la fois me paralyse. Là bas chez Nini, c'était plus facile !* », disait Ali (CP:224)

Son nom surprit Ali : « *... Quel étrange nom ! Houria... Hourie... Liberté... Ange... Oui en vérité, en ces temps de haine, de peur, et de mort, une femme comme elle était tout un symbole...* » (CP : 224). Il la compare aux prostituées européennes de chez Nini « *elle n'a rien de commun avec les femmes de là-bas, qui pour la plupart sont grasses et vulgaires. Chez Houria, tout est délié, racé et fin...* » (Ibid.). Il est « *curieux de la réaction de cette femme, pourquoi porte-t-elle cet air de tristesse sur son visage ?* » Il se demande aussi pour quoi Houria pratique ce métier. « *Pourquoi ne travailles-tu pas ?* » demande Ali. « *Je préfère aimer et consoler, c'est cela mon travail* » répondit Houria. « *Jusqu'à quand continueras-tu ces actes de consolations amoureuses comme tu dis ?* »

demande Ali. Elle répond « *jusqu’au jour où cette terre sera libre. Alors pour elle et pour moi finira le temps de la honte...* »

Houria lie son destin à celui de son pays, l’Algérie « *Et si un jour mon pays était encore floué une autre fois, alors je reprendrai le chemin de « consolations amoureuses », c’est ainsi que je porterai le deuil de la dignité.* » (CP:228). Houria par sa contribution généreuse procure à Ali abandon, tendresse, repos et partage : « *Je suis en train de découvrir la tolérance et la compréhension de l’autre.* » (CP:226)

La question nationale, durant la guerre de libération, était liée à des « enjeux de sexe » disait Elsa Dorlin [DORLIN, Elsa, 2009] Les prostituées étaient assignées de choisir leurs camps. Christelle Taraud résume bien cela « *par le métissage sexuelle, social, religieux et linguistique dans lesquelles elles se sont engagées, ces prostituées “indigènes”, ont dès lors constitué un groupe médian, faisant lien entre les différents “fronts communautaires”* » [TARAUD, Christelle, 2012].

Les prostituées du FLN n’ont jamais été considérées comme objets ou marchandises à consommer mais comme forces *disantes, pesantes, agissantes*. De véritables actrices auprès desquelles « Ali » découvre son humanité car elles étaient tolérantes et compréhensives faisant don de leurs corps, telle Houria, l’ange gardien des nationalistes algériens. Lemsine essaye de réhabiliter l’image de la femme – prostituée nationaliste.

Elle a essayé de faire revivre à travers *Ciel de Porphyre* ces hétérotopies sexuelles : « *ces maisons closes qui ont été enterrées dans le cimetière de l’oubli* ». Pour elle, « *c’est une forme d’exhumation mise en valeur par le refrain récurrent de l’oubli et de l’enterrement* », affirmait Suzanne IRELAND-GRINNELL [2001 : 91].

L’hétérotopie, est un concept qui nous éclaire pour comprendre le rôle joué par ces lieux *singuliers* qui participent au *devenir de soi* de nos personnages. Pour Foucault « *on ne vit pas dans un espace neutre et blanc* » [FOUCAULT. Michel, 2009 : 23-24] La valeur signifiante de certaines hétérotopies peuvent faire l’objet d’une (*ré*) *appropriation de soi*, c’est-à-dire que certains lieux façonnent d’une manière singulière le personnage rendant possible une expérience qui ouvre à des apprentissages. Faiza, au bord de la mer sur la plage avec Fayçal, a appris l’amour, le don total de soi, le changement radical. L’hétérotopie aurait aussi la particularité à nous faire investir l’espace d’une manière singulière en lui attribuant des rôles et des valeurs qui nous permettent d’exister différemment.

Elle joue le rôle *d’un prisme* à travers lequel les lieux permettent *d’être et/ou de faire*. *D’être* : c’est s’émanciper surtout lorsque l’hétérotopie permet de faire sien un

espace. La plage, lieu de plaisir : « *quelques fois quand il faisait beau, ils s'en allaient le dimanche à la plage...ils passaient la journée à se baigner et à jouer.* » (Chry : 216) de halte provisoire et de liberté « *leurs réunion à la plage avec Zoza...faisaient de la mer une liberté...* » (Chry : 230), a participé au changement radical de Faiza qui avait un nouvel accoutrement, un subtil changement se percevait en elle, ses cheveux lourds jouaient librement sur ses épaules au lieu d'être ramassés comme avant sur la nuque, le rire sonore, naguère modeste, les formes moulées dans une robe éclatantes de couleurs, une démarche qui avait goûté aux caresses et qui connaissait les étreintes de l'homme.

*De faire* : à travers l'appropriation de l'appartement de Mouloud et du balcon par Faiza, lui permettant d'accéder à la liberté, d'affirmer son soi. « *L'appartement de Mouloud ! Avant d'y arriver ...on s'élève dans les airs !* » (Chry : 173) Pour Ali, cet espace qu'est la plage lui a permis de faire corps avec la mer, de s'approprier ce lieu « *l'océan est à moi...je vole, bondis sur les vagues s'ouvrant pour m'étreindre, mais...je m'élève en touchant presque le ciel...* » (CP:133).

Le balcon revêt pour beaucoup d'auteurs une grande importance, c'est un lieu ouvert et haut, l'ascension sociale et la lumière. Il est ce lieu à partir duquel le monde s'offre à la vue et au sens. C'est le lieu de possession et de domination pour Faiza. La plage et le balcon sont des espaces *médiateurs, facilitateurs* de l'affirmation de soi de Faiza.

On pourrait décrire, par le faisceau de relations, d'autres lieux de haltes provisoires en plus de la plage, les cafés, les mosquées qui représentent une sorte d'hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'accumuler et se lier à l'espace. Ces lieux constituent dans notre société des lieux *de tous les temps qui sont eux même hors du temps, indéfinis du temps*. Ces lieux liés à l'accumulation du temps ou à des découpages du temps ouvrent sur ce qu'on appelle des *hétérochronies*. L'hétérotopie fonctionne totalement lorsque les êtres se trouvent en situation de rupture absolue avec le temps. En effet, ces trois lieux cités illustrent cette rupture absolue.

Dans notre société, hétérotopies et hétérochronies s'organisent de façon complexe : « *les hétérotopies sont des constructions de la réalité qui s'extraient de la trame du monde, ouvrant une parenthèse de temps et d'espace décorrélés du rythme mondain externe* » [KRAJEWSKI, Pascal, 11/2013].

Certains lieux ont la singulière propriété d'être en relation avec tous les autres lieux. La rue, lieu de l'errance, de l'ouverture et du danger est un lieu interdit pour les femmes et pour le colonisé, c'est un espace public qui fait peur : « *Ali marcha jusqu'au*



*coin de la rue et demanda l'heure à un passant : 8 heures ! Il accéléra le pas à travers le dédale des rues de quartier...Les rues désertes accentuent encore plus l'air de désolation...Une patrouille de soldats passait en marchant ...Dans ces parages vides et lugubres » (CP : 24). L'espace de l'agression : « Le geste stupidement théâtral de Haïk de femmes mis en lambeaux par celles qui le portaient et dont on fait, tout le monde sait qu'il s'agit de pensionnaires de maisons closes...les pieds noirs exultaient » (CP:187), de la violence « mon père fut tué... par un groupe de paras soûls un soir qu'il rentrait quelques minutes avant le couvre-feu » (CP : 27), de la vengeance*

*Où est le vieux Ramdane ?...Il défendait un pauvre misérable comme moi, battu par un policier... Tiens, celui-là, là-bas ! Celui qui tourne le bâton, el Kelb !...Ali savait à présent ce qui lui restait à faire...il s'approcha du policier...Ali serrait la main sur son arme dans la poche de sa veste...le rire (du policier) s'éteignit dans une explosion d'os et de chair transformés en bouillie sanguinolente. (CP. p.196)*

La rue est l'espace des couches populaires, il dévoile la pauvreté des colonisés, le quartier des *Béni-Ramassés*, quartier des indigènes : « dans les rues, les gosses couraient pieds nus... » (CP : 38). Cet espace d'en bas, de la misère, de la décadence « un bidonville où, comme son nom l'indiquait, des habitants étaient ramassés là comme des fourmis...on y rencontrait...des familles respectables, des voyous, des mendiants, des femmes se prostituant pour faire vivre leurs enfants. » (CP : 37), par rapport aux rues du quartier des *Rosiers*, espace d'en haut et lieu axiologique de la bourgeoisie.

Dans *Ciel de Porphyre* certains lieux réels sont cités telles Alger et la France, mais d'autres lieux restent purement fictifs, des lieux de nulle part sans repère géographique, ce sont des lieux affectifs dont le rapport avec le réel n'est pas toujours évident

*Je voudrais vous parler de notre village. Il n'est pas juché sur une colline, comme on peut l'imaginer, d'un petit bourg. Non, il est tout bêtement plat et situé entre deux points commerciaux. L'un à une centaine de kilomètres, c'est Baladia : ville portuaire, représentant « le pays de cocagne » pour nous les villageois que nous sommes. Et au sud, un très important village, deux fois plus grand que le nôtre célèbre pour ses fameux souks où se vendent des bêtes de trait, des moutons et aussi des chevaux de courses. Nous n'avons pas la mer, mais des plaines et des forêts épaisses alentour. (CP : 78-79)*

Beaucoup d'espaces étrangers réels sont cités dans nos romans. Dans *La Chrysalide*, Lemsine cite L'ex URSS lieu où le FLN a envoyé Mouloud. Dans *Ciel de Porphyre*, un autre espace étranger est cité, Paris où Ali fut emprisonné et où vivent Alain son ami, sa bien-aimée Amalia et Mounir, mari de Amalia et compagnon de guerre. Dans *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, les lieux cités sont étrangers et réels : l'Arabie Saoudite, le Yémen, le Koweït, l'Irak, le Soudan, l'Égypte, la Palestine, la Jordanie, la Syrie, le Bahreïn, le Liban, les Emirats Arabes Unis « Le lieu qui peut réunir des espaces purement imaginaires dont le statut fictif est revendiqué, et les espaces

*dits réels m'est venu à l'esprit récemment (...). Ceci dit, les lieux réels ont eux – même une dimension utopique. « La réalité » figée du lieu est révoquée en doute dans la mesure où celle-ci se construit à travers un cheminement littéraire ».* [SONGOSSAYE, M, 2005]

Ces espaces étrangers donnent forme à un « ailleurs stigmatisant ». Bernard Westphal disait aussi : « *L'espace transposé en littérature, influe sur la représentation de l'espace réel (référentiel), sur cet espace souche dont il activera certaines virtualités ignorées jusque-là où réorientera la lecture* ». [WESPHAL, Bernard, op. Cit. 2007 : 24]

Nous concluons comme suit : « *En effet, quand on prononce le mot espace, si mystérieusement spacieux, s'éveille l'image de l'immensité (sans dimension possible), de l'impensé (sans concept possible)* » [BAYLE, François, cité in Jean-Marc CHOUVEL et Makis SOLOMOS, 1998 : 365].

### **2.2.3. Mimésis entre histoire et espace. Consubstantialité de l'espace : voix du village / voix de la ville / (en) quête dans l'espace Arabe « pays du Machrek »**

*« L'histoire est d'abord celle d'un lieu, une maison. C'est le lieu qui détermine les protagonistes, leur relation les uns avec les autres, qui donne sens à leur action ».* [ALI BEN ALI, Zineb, cité in BURTSCHER-BECHTER, Beate, et MERTZ BAUMGATNER, Birgit, 2001 : 43]

La mimésis entre histoire et espace sera abordée à l'aune de la géohistoire braudélienne, notion qui fut inaugurée lors de conférences composées d'un public d'anciens détenus. Braudel essaye d'expliquer l'expérience de la clôture dans un espace carcéral. Il en donne les définitions suivantes : « *la géohistoire, c'est bien l'histoire que le milieu impose aux hommes par ses constantes* » [BRAUDEL, Ferdinand, 1999 : 102]

Pour lui, l'espace est ce qui demeure après que l'événement historique s'est produit. Nos deux romans racontent l'histoire de l'Algérie durant la période coloniale et après l'indépendance, dans les espaces villages/villes. « *La géohistoire est aussi l'histoire de l'homme aux prises avec son espace, luttant contre lui au long de sa dure vie de peines et d'efforts* ». [BRAUDEL, Ferdinand, 1999, Ibid.] La géohistoire va mobiliser l'événement en le reliant à son cadre spatial et aux relations des individus à ce cadre.

L'espace donne sens au roman. Pour Youri Lotman, les lieux reposent sur une relation binaire telle que la ville/ la campagne, le public/ le privé. Même critiquée, sa théorie fait *naître le sujet à partir du mouvement de la transgression spatiale et de la confrontation avec autrui*. Merleau-Ponty, quant à lui, montre que le sujet constitue le lieu. En effet, les lieux permettent au sujet de voyager à travers l'histoire et

permettent à l'histoire de situer le sujet, comme l'a montré Platon. C'est ce que ce rapport village/ ville va démontrer, sachant que *village et ville sont des espaces qui ne semblent pas pour autant contraires, ni oppositionnels mais plutôt complémentaires dans une insouciance qui semble naturelle.*

Nous dirons, à la suite de Kane : « *La ville et la campagne constituent les deux pôles de l'univers de [notre] roman* » [KANE, Mohamadou, 1982 : 164] La relation du village et de la ville repose sur un rapport de consubstantialité où s'entrelacent des identités dynamiques mouvantes, habiles, déconstruites et reconstruites dans le parcours narratif. Dans nos deux romans, *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre*, l'espace rural ou villageois côtoie l'espace citadin. En effet, le village et la ville sont présents en force. Ce sont deux espaces qui font avancer les événements et les actions des personnages dans des mouvements de va-et-vient incessants décrivant l'espace féminin entremêlé à l'espace masculin de manière très paradoxale. En effet, la dimension spatiale peut dépasser son cadre spatio-temporel pour servir comme toile de fond ou décors au déroulement des événements relatés. L'espace souscrit à l'apparition d'un phénomène de construction/ déconstruction de l'identité des personnages.

L'espace, qu'il soit *évoqué* ou *représenté*, est incorporé aux personnages, comme il l'est à l'action et au déroulement des événements. Cette dimension de l'espace occupe une place importante dans les œuvres de Lemsine qui prêtent une grande considération à l'espace, en transposant ses personnages d'un espace à un autre, *surplombant* des espaces divers et différents. Cette *errance spatiale* des personnages dans l'espace romanesque dévoile leur perpétuelle quête identitaire.

L'écrivaine nomadise, ainsi, ses personnages féminins ou masculins aspirant à rompre les liens qui les ligotent à des espaces aliénants, transgressant par-là les frontières en s'appropriant de nouveaux espaces libérateurs leur permettant d'un côté, de s'affirmer en tant qu'être, et d'un autre côté, d'affirmer leur identité en tant qu'algérien à part entière : les femmes vont s'approprier l'espace masculin et les hommes l'espace du colonisateur.

Cette errance et/ou ce nomadisme semblent être des moyens choisis par Lemsine en vue de se retrouver en tant qu'auteure-femme, mais aussi en tant qu'auteure-maghrébine. Cette errance est à l'origine de la mouvance de ses personnages entre village/ville, désert/mer. Ces espaces organisant la trame narrative, connotent l'errance et la liberté : « *Il est des lieux où meurt l'esprit pour que naisse la vérité qui est sa négation même* » disait Albert Camus dans *Le vent à Djemila*.

La présentation de l'espace sert tout autant à créer une illusion référentielle qu'à nous informer des enjeux du roman et à créer symboliquement la destinée des personnages. L'espace d'une œuvre est emblématique des oppositions et des partages binaires qui caractérisent la société : *clos/ouvert, intérieur/extérieur, ici/ailleurs, haut/bas, désert/mer, espace réel/espace rêvé, ville/village, dehors/dedans*. D'autres oppositions comme *espace privé/espace public, espace familial/espace social, espace de loisirs/espace de travail* apparaissent.

Dans *Ciel de Porphyre*, l'espace s'organise sur une distribution ; village/Dachra-forêt et ville/Baladia-Alger. Lemsine oppose un monde humain, familial, rassurant, hospitalier, lieu *fantasmé* par sa végétation et sa verdure, lieu de protection contre la peur, à un ailleurs terrifiant, sauvage, dangereux, tourmenté, lieu de missions diverses à accomplir pour Ali.

Le village, dans *Ciel de Porphyre*, a pour environnement la forêt, c'est un espace primordial qui relate les événements des *personnages-enfants* en quête de refuge ou d'un univers de quiétude. La forêt est non seulement un lieu de refuge mais un espace privilégié, devenant un véritable actant, opérant sur les personnages une transformation miraculeuse. Elle exprime l'innocence, la pureté : c'est un lieu chargé de connotations valorisantes qui font de lui un espace de plénitude, de déambulations et de promenades incessantes. C'est un espace d'initiation.

Le village est le lieu de réjouissances et de jouvences, c'est l'espace dans lequel Ali évolue en harmonie avec la nature dans la pureté et l'innocence : « *à nous les courses joyeuses dans les collines, les exercices de tir à la fronde...une ronde folle dans la clairière... faisait de nos journées de perpétuelles vacances...il y a la liberté de jouer n'importe où, n'importe comment...il y a bien l'oued ici, et avec les copains, on ne s'en prive pas...* » (CP:92)

Dachra est un village séparé en deux : côté européen et côté indigène. Il est tourné vers les montagnes et la forêt, vers l'intérieur. C'est un lieu présenté dans un décor euphorique, où est célébrée la vie dans *le ciel* familial et en rapport avec la communauté villageoise : « *La campagne offrait...un domaine où les rapports de l'individu, du groupe et de la nature étaient directement semblables.* » [CLAVAL, P, 1972 : 7-22] Lemsine y décrit avec soin tous les événements de la vie, à travers le journal intime d'Ali qui devient le moteur de la fiction à travers ses confessions et ses méditations, description du lieu, des faits et gestes quotidiens : la vie, la mort, le travail, le boire et le manger.

*Notre village semble être construit pour des voyageurs fatigués. Une grande rue le coupe en deux. D'un côté, quelques maisons lézardées par les ans, des boutiques çà et là*

*vendent n'importe quoi et le Mozabite Si Saïd, tenant la plus grande épicerie indigène du coin. De l'autre côté, sur le trottoir européen, tout en bas, se trouvent l'école, ensuite le dispensaire médical, puis l'épicerie selecte de monsieur Tagliota, fournissant légumes, fruits, fromages, vins et même des produits de parfumerie et de nettoyage... Et enfin la gendarmerie, flanquée de la mairie... Qu'elle est bien notre mairie ! Avec son toit ...pointu et ses tuiles rouges, on dirait un château. Son balcon est immense, ventru... je ne me lasse pas de l'admirer en passant devant pour aller à l'école... Il y a après le bureau de poste, le magasin de réparation de radios de poste de monsieur Lavigne... Au centre une placette... Se dresse l'église en haut d'un imposant escalier... En face du trottoir européen, sur le bord des indigènes, il y a le bar de monsieur Marcel, le père de Alain... En haut habite sa famille. Juste à côté se niche modestement notre maison avec un toit tordu semblant prêt à s'effondrer. Au rez-de-chaussée, la boutique de mon père n'a pas meilleure mine... (CP : 79-80)*

Ali, comme personnage principal, est présenté en situation dans sa maison, son école, à travers ses relations avec les membres de la communauté de son village, de ses amis et ses voisins. À Dachra, c'est l'épanouissement collectif, l'entraide, la solidarité, la conciliation, c'est l'entente entre l'espace et la société du village. Il s'agit de l'interaction de l'individu à son espace.

*Dans ma chambre-salle-à-manger, devant la lampe à pétrole sur notre meida familiale, j'ouvre mon cahier... mon père est sorti dans la cour bavarder... ma mère... avec son ouvrage... un drap blanc qu'elle s'applique à broder de multiples petits papillons... j'ai remarqué que pour une église créée dans un village il y a une mosquée non loin... Juliette personnifie la joie de vivre. il faut la voir danser lors des mariages ! ... elle se rend régulièrement au hammam... ah notre attente devant le tajine de ma mère cuisant le « matloue ». Accroupie devant elle, nous attendons patiemment en observant ses gestes pétrissant la pâte dans la « gassaâ »... elle prend la « kessra » sur sa cuisse et, abattant le tranchant de la main en son milieu, nous distribue notre part... ma mère... pousse devant son amie la cafetière déjà chaude et odorante. Les deux femmes partagent leur goût commun pour un bon café turc... préparé dans une cafetière spéciale en cuivre et ne tenant que deux parts... la fête de l'Aïd- El- Kébir est un grand jour. On sacrifie le mouton et c'est à qui aura le plus beau... nous crions "j'ai le ragadin !" un mot qu'on a inventé pour dire le plus dangereux... (CP : 81, 82, 90, 96)*

Cette harmonie paradisiaque d'Ali dans son village sera perturbée par le déclenchement de la guerre et par l'intrusion de l'armée française, matérialisée à travers les paras provoquant la mort de son père puis de sa mère. Pour Ali, le village n'est plus le cadre d'une vie idéale mais un espace de souffrance (surtout après la mort de ses parents et le départ de la famille d'Alain). Il quitte alors son village pour la ville qui devient le lieu adéquat à la réalisation de sa vengeance.

En ville, Ali mène dans un premier temps une vie de solitaire. Un retour à travers son imagination, ses souvenirs et son journal intime. Dans un second temps, il pense à venger ses parents en se ralliant à une cellule de frères combattants. À la question de Si Salah : pour quoi il tenait à prendre le maquis ? Ali répondit : « *Je pourrais te donner mille petites raisons ou plutôt un argument emphatique : la Patrie ! ...*

*mais la plus importante...c'est la douleur de la perte de mes parents, la conscience profonde de l'injustice de leur disparition due à la cruauté des barbares. » (CP:26)*

Dans *la Chrysalide*, le village est l'espace des traditions. Après l'indépendance, il devient un espace en mutation, de changement. C'est le lieu de la construction du futur. C'est l'abondance des fêtes et des cérémonies de mariage, des festins. Le boire et le manger acquièrent un caractère social de leur côté :

*Les invitées entraient, reçues avec des youlements tonitruants, lancés par les femmes préposées à cet effet sur le seuil de la maison. Puis, on les aspergeait d'eau de fleur d'orange et on les guidait vers le centre de la cour... Toutes ses femmes détaillaient avidement la toilette de la mariée ; la somptueuse gandoura couleur de feu, chargée de broderies, les anneaux de pieds en forme de serpent d'or... Et voilà que le défilé de toilettes commençait cinq gandouras brodées d'argent, cinq autres brodées de fils d'or...les corsages incrustés de louis d'or...les meidas furent dressées... Toute cette viande, ce couscous garni de raisins secs et de quartier d'œuf ! Les convives mangeaient avec leurs cinq doigts à la fois. (Chry : 173-175)*

Dans ses références de valeur, le village était un lieu d'autosubsistance plutôt que de consommation :

*À l'occasion de la préparation des provisions d'hiver, toute maison bien tenue devait avoir dans ses remises, des sacs en peau de chèvre gonflés de couscous fin et moyen, de pâte en forme de « petits plombs » ou en « langue d'oiseau » pour faire les soupes... ces denrées sont ainsi préparées durant les journées d'été avec le concours des voisins. (Chry : 134)*

L'espace villageois est différent de l'espace citadin car il entretient un état d'esprit communautaire.

*La chrysalide* s'ouvre sur la description du village, mais le lecteur n'est pas en mesure de le situer géographiquement. C'est un village kabyle, situé à deux heures d'Alger. Cet espace (le village) est le plus important du roman car c'est là où se passent la plupart des événements, où sont dits, commentés et jugés ses faits. Le village, cet espace vert et profond, est une œuvre fragile et grandiose à la fois (*Chry :11*). Cette profondeur, cette grandeur et cette fragilité offrent le spectacle moral de « majesté » de ce village blanc, porteur d'innocence et d'espoir pour tous ses habitants et pour tout le peuple.

Le village blanc entouré de verdure communique un sentiment de quiétude, de magnificence, capable de défier le temps. Cette force tranquille, calme qui assemble l'effort des hommes (bois, pierre et terre) « *Là, régnaient le bois, la pierre et la terre. Un village, un assemblage d'efforts âpres de l'homme sans moyens* » (*Chry. Ibid.*), véhicule le prestige, la noblesse, l'orgueil et l'héroïsme. Le monde du village devient alors

dépositaire de toutes les aspirations à la grandeur. Immuable, le village se dresse fièrement sur les collines. Il semble coupé du monde, il ignore le tourment des villes.

L'attachement et la croyance en cet espace vert pour les villageois sont grandioses pour ce petit village blanc d'un nombre réduit de gens, honnêtes, sérieux dotés d'une pureté d'âme qui leur permettra de défier les temps.. Cette nature décrite par Aicha Lemsine est en même temps « *en nous et en face de nous* », selon Alain Robbe-Grillet. Elle représente l'âme et le cœur de tous les villageois. Cette relation étroite entre la terre et l'homme est exprimée par l'attachement et l'amour que leur confère le *Blanc* pour combattre cette force gigantesque qu'est le colonialisme.

Témoignage d'un passé prestigieux, le village est le lieu d'une prise de conscience des hommes comme des femmes, d'une maturité politique qui les conduit tous à accepter l'idée de lutte et de s'y engager. Lutte d'un côté, pour se libérer du colonisateur. Et d'un autre côté, lutte pour se libérer de l'exploitation et de l'asservissement des hommes. C'est la préparation à la révolution qui s'est essentiellement faite à la campagne, et à laquelle est attribué un rôle moteur qui s'en trouve valorisé par rapport à la ville qui est souvent considérée comme espace du colonisateur. « *La plupart des hommes jeunes et forts avaient pris le maquis pour prendre part à l'aventure merveilleuse de la libération du pays.* » (Chry : 81)

Le village est l'espace maternel, celui des racines, et des traditions. Lieu où sont conservées les valeurs sûres du passé et leur transmission d'une génération à une autre (de Khadîdja à Mouloud, à Faiza puis au petit Fayçal). Le village appartient au passé des personnages : il est lié au passé de Mouloud et de Faiza : « *où que l'on aille, si différents et lointains que soient les lieux connus, dans son village on redevient l'enfant du pays sans transition. Aussi grandioses et brillants qu'aient été les horizons, notre enfance nous happe et nous fait tout oublier...je suis heureux à chaque retour dans notre village* » (Chry :192). Devenant lieu du changement à travers le déplacement incessant des personnages et marche vers l'avant, devenant ainsi le lieu où l'on rêve de construire le futur.

On comprend dès lors qu'il soit perçu comme lieu privilégié où sont concentrées à la fois valeurs du passé et celles de l'avenir qui est en train de se construire à travers ses enfants (la guerre aura permis en particulier de découvrir la véritable Fatma : femme combattante, la villageoise, symbole de courage). La guerre va transformer l'espace village, mais l'indépendance elle-même va accentuer le changement. En effet, elle contribue d'une certaine façon au dépeuplement du village après 1962, à un exode rural mais après 1965, on assiste à un retour au village (lieu protecteur où ceux qui sont partis reviennent inéluctablement).

Ce retour à la terre a été préparé tout au long de la seconde moitié du roman par le retour de Karim, enseignant et directeur de l'école du village, de Kamel, jeune et actif maire et enfin de Faiza, futur médecin. En somme, un instituteur, un médecin solidement épaulé par un politicien. L'histoire se termine par le retour au village d'un instituteur (Karim), d'un médecin (Faiza), future génération de jeunes algériens reprenant le flambeau et prenant la relève (exerçant des métiers qui représentent la base de toute société). Le village présente alors la garantie d'un monde équilibré et harmonieux où chacun a sa place.

Dans la construction spatiale de *La Chrysalide* et de *Ciel de Porphyre*, la majeure partie de l'histoire (la diègèse) se déroule au village. Faiza et Ali y ont passé leur enfance et leur adolescence. Cette localisation restreinte est atténuée par la présence récurrente de départ vers la ville, vers Baladia pour Ali, dans un premier temps pour poursuivre ses études dans un collège technique pour obtenir un C.A.P d'électricien en revenant à chaque congé de fin de semaine au village voir ses parents.

Après la mort de ses parents, le retour au village devient un retour spirituel, après son installation à Baladia. Baladia, c'est la ville des européens, c'est une ville portuaire qui regarde la mer, vers l'ailleurs. Elle est composée de deux espaces : l'espace des indigènes, les « *béni-ramassés* » et l'espace européen plus quelques notables algériens, « *celui des rosiers* ». Il y a une frontière infranchissable entre les deux quartiers, où la violence est latente.

Pour Faiza, le départ se fait vers Alger pour y poursuivre ses études. Ce départ vers la ville se fait sous forme d'aller-retour aussi. Elle retourne à chaque occasion vers le village (vacances scolaires, événements, fêtes...) « *...l'autorisation fut enfin arrachée. À condition que la jeune fille retourne à la maison à l'occasion de toutes les fêtes* » (*Chry* : 164). Devenant médecin, Faiza veut rester à Alger et quitter définitivement son village « *Je serai médecin ! Je vivrai à Alger...J'en ai eu le coup de foudre dès le premier instant de sa découverte. Ma vie est là-bas...Le village : c'est fini !... Je suis fier de mon village, des miens !...Mais j'aime les villes...* ». (*Chry* : 181-182). Cependant, la mort brutale de Fayçal et la naissance du petit Fayçal précipitent le retour définitif de Faiza au village.

Le contact avec la ville n'est pas aisé pour Ali qui rêvait de liberté dans son village. Le passage du village à la ville est douloureux pour lui, surtout privé de la protection de ses parents et de ses amis. Dans son village, ou son paradis d'enfance, Ali a passé ses plus belles années de loisir, à gambader à travers les champs et la forêt. Ce sont des moments qui lui procuraient du bonheur et de la joie. La nostalgie d'une



enfance que le rêve montre comme une enfance heureuse. Le village est l'espace perdu. Cette idéalisation du village, Mikhaïl Bakhtine lui donne un sens caractérisé par :

*L'adhésion organique, l'attachement d'une existence et des événements à un lieu (...) avec tous ses coins, ses montagnes, vallées, prairies, rivières et forêt natale, la maison natale. La vie idyllique et ses péripéties sont indétachables de ce « coin » concrètement situé dans l'espace, où vécurent pères et ancêtres, où vivront enfants et petits-enfants. Ce micro- monde limité dans l'espace se suffit à lui-même, il n'est pas lié à d'autres lieux, au reste de l'univers. [BAKHTINE, M, 1987 : 367- 368]*

« Par génie du lieu, il faut entendre le singulier pouvoir qu'exerce une ville ou un site sur l'esprit de ses habitants ou de ses visiteurs. » [BUTOR, Michel, 1958 : 3] Roland Barthes, quant à lui, constate que « la cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville [...] » [BARTHES, Roland, 1985 : 265]. Et le sémiologue poursuit que la ville est lisible, car elle se compose de beaucoup d'éléments signifiants tels les rues, les bâtiments, les quartiers, etc.

Michel Butor qualifie aussi la ville « d'œuvre littéraire, voire de roman, dont les personnages, la langue ou le style peuvent varier d'un quartier à l'autre ». [BUTOR, Michel, op. Cit. 1958 : 36-37]. La ville est comme la définit Pius Ngandu Nkashama, un espace à travers lequel : « tout est transformé : les hommes, les éléments, les mots et les choses (...), les soleils, les pluies, les femmes, (...) un lieu artificiel (où) le passage du colonisateur a produit une différenciation des cultures et des données sociales, amenant aussi des divisions entre les individus, distendant les relations interpersonnelles ». [NGANDU NKASHAMA, Pius, 1985 : 77]

Dans *Ciel de Porphyre*, la ville est le lieu du discours du colonisateur, c'est le lieu où s'exerce la violence coloniale. On comprend l'état d'âme d'Ali dans l'espace de la ville, *espace des laissés pour compte* où il acquiert des agissements violents, de vengeance. Pour les pauvres habitants de la ville, la seule manière de supporter une *vie historiquement donnée*, c'est de basculer vers les vices : la prostitution, l'alcool....

L'espace ville est caractérisé par l'hétérogénéité, la discontinuité, le déplacement. C'est un lieu mis en mouvement. Baladia est en guerre, ses rues non sécurisées grouillent de soldats Français, et ses habitants algériens sont sujets à des arrestations et des exécutions injustes. Après l'indépendance, Ali choisit de vivre à Alger, une autre ville plus grande, même s'il ne possède pas de chez lui. En plus d'avoir le statut de SNP, il acquiert un autre statut, celui de SDF. Ce qui l'installe dans *un nomadisme* le faisant passer de la maison de Tahar à celle de Monsieur Kimper puis à celle des parents de Si Salah.

De plus, la politique de l'époque le met dans une situation d'insécurité, ce qui le pousse à des voyages fréquents, faisant de lui *un être nomade* vivant entre paratopie spatiale et paratopie identitaire. Ali, « *dont l'appartenance à la société est problématique* » [MAINGUENEAU, Dominique, 1993 : 174] regroupe autour de lui des personnages répondant eux aussi à la description de la paratopie identitaire : Alain, Juliette, Tahar, Si Salah, Kimper, Amalia, Houria, Dalila...

Ces espaces correspondent à la paratopie spatiale définie par Maingueneau comme des « *lieux soustraits dans une certaine mesure aux contraintes de la société ordinaire* » [MAINGUENEAU, Dominique, Ibid. 1993: 145] Toutefois, la paratopie spatiale pour fonctionner doit s'inscrire dans une construction énonciative particulière de l'espace, auquel le personnage principal semble devoir s'échapper pour devenir soi-même. Faiza quitte le village parce qu'elle est ligotée par les traditions interdisant à la femme une certaine liberté et entravant son émancipation. Quant à Ali, le village, après la mort de ses parents et l'appropriation de leurs biens par des parents cupides, le pousse à aller vers Baladia pour se venger mais surtout pour affirmer son Soi.

D'autres figures de *la dissidence* et de *la marginalité littérale* ou *métaphorique*, appartenant à la paratopie sociale, entourent Ali. Ce sont ses amis d'enfance avec lesquels il avait eu une enfance heureuse et partagé les meilleurs moments de sa vie. Après l'indépendance, chacun a repris son chemin loin des anciennes valeurs qui les réunissaient courant derrière le profit et l'ascension sociale. Ali évitait de revoir ses anciens camarades, *il avait compris qu'il les gênait par sa présence, il les dérangeait comme un reproche muet,...* *La crainte faisait détourner tous ses amis : « mon groupe n'est pas mon groupe »* disait Maingueneau [MAINGUENEAU, Dominique, Ibid. 1993: 86]

Dans *La Chrysalide*, la ville représente la nouveauté, le progrès, de nouveaux modes de vie, l'émancipation, alors que le village symbolise le passé, un mode de vie ancien, les valeurs séculaires, une mentalité ancestrale sous le poids des traditions. La ville est cet espace vaste à intégrer et à s'approprier pour Faiza.

À l'opposé du village, se situait la ville qui conquiert Faiza dès son arrivée : paralysée de bonheur, elle se répétait : « *Oui ! Oui ! Je te sens...je savais que j'étais née pour toi ! Et ton vacarme, ta pierre, ton acier, le grondement de tes moteurs de voitures, le scintillement de tes lumières, tes trottoirs pavés, tes chaussées de macadam m'appelaient depuis si longtemps déjà...Me voici je suis à toi !* » (Chry : 175)

Le passage d'un espace à un autre, d'un temps à un autre marque le passage du passé au présent, chacun appartenant à un espace donné : le village, lieu du passé, des traditions, la ville espace du futur, de la modernité. «(...) *un lieu quelconque ne peut*

*être saisi qu'en le fixant par rapport à un lieu autre (...)*», écrit Greimas [GREIMAS, A-J, cité in BOUBA, Mohammedi Tabti, 2001] Mouloud et Faiza s'installent en ville après l'indépendance.

Ce passage s'avère difficile au début pour Faiza malgré son émerveillement à la vue de la ville pour la première fois, mais d'accès facile pour Mouloud déjà initié par sa vie en URSS (lieu de passage, pour l'Algérie, du stade de lutte à celui de contribution à la construction de l'avenir et de la nation). Ce pays est l'espace qui avait contribué à l'éducation sentimentale et sexuelle de Mouloud, impossible au pays à cause des multiples contraintes familiales et sociales. C'est aussi le lieu de sa formation intellectuelle ; en effet, Mouloud revient en Algérie, après l'indépendance, nanti d'un diplôme d'ingénieur :

*À cette époque, Mouloud avait vingt ans. Arrivé dans ce pays après le maquis, il entreprit ses études avec fierté... Il se rappelait Maria...La silhouette menue... Étrangement gracieuse... Avec ses cheveux roux et ses yeux verts. Elle lui proposa après la fête de l'accompagner chez elle... Elle l'entraîna vers une chambre... C'était la première fois qu'il tenait une femme dans ses bras... Plus rien n'existait que cette chair contre lui... Mouloud n'oublierait jamais ce moment de la découverte de l'amour... (Chry : 187-189)*

Pour Mouloud, la ville est un espace privilégié, puisqu'il occupe un poste de responsabilité enviable, habite un bel appartement équipé de tout, « *salon plein de chaises et de tables de toutes formes. Une grande table avec des fleurs dans un vase. Une autre plus petite semblable à une meida entourée de sièges ventrus...des étagères partout contre les murs chargées de livres...un réfrigérateur, une cuisinière...lits avec draps fins, blancs et frais* » (Chry : 173-174), symbole de sa réussite et de son ascension sociale : « *quant à l'appartement de Mouloud ! Avant d'y arriver...on s'élève dans les airs !* » (Chry : 173) et « *du vaste balcon, Faiza contemplait la ville s'étalant sous ses pieds, la mer bleue au fond, qu'elle voyait pour la première fois comme une immense tache détachée du ciel pour embrasser la ville* » (Chry : 174).

Le balcon est un lieu qui revêt une grande importance : c'est l'ouvert, le haut, l'ascension sociale et la lumière. Il est aussi ce lieu à partir duquel le monde s'offre à la vue, au sens : Faiza, du balcon de l'appartement de Mouloud, contemple l'immensité de la mer et la ville qui s'étend sous ses pieds. C'est le lieu de possession et de domination des autres. La ville, en elle-même, n'est pas vraiment décrite :

*Alger offrait toute sa splendeur aux yeux éblouis de la jeune fille comme si la ville coquette déployait tous ses charmes pour mieux la conquérir : « regarde-moi ! Semblait-elle lui murmurer, mes jardins verdoyants, mes maisons blanches de toutes les tailles, capricieuses et fières, mes collines amoureuses se dressent pour me garder des jaloux et ma mer couleur d'espoir. Dieu a réuni en moi toutes les beautés de l'univers ! (Chry. Ibid.)*

Mais certains lieux y sont privilégiés, c'est-à-dire ceux où les personnages vivent (appartement de Mouloud), étudient (l'hôpital), travaillent (ministère) et passent leurs loisirs comme le restaurant :

*Le restaurant était une sorte de grande cave restaurée, blanchie à la chaux avec de grosses poutres brunes au plafond. Le long de la rampe d'escalier menant à une autre salle à manger, on pouvait voir se déployer sur le mur des posters de Che Guevara, de Joan Baez et de la militante noire américaine Angéla Davis. Les tables recouvertes de nappes à carreaux rouges et blancs conféraient un air campagnard. (Chry : 224)*

Le cinéma et la mer :

*les femmes se rendaient le matin à la plage en costume de bain sous leur robe éponge, traînant le parasol, les sacs bourrés de tubes de crème solaire ainsi que de nombreuses autres choses indispensables au très « saint » bronzage...au cours de leurs fréquentes visites chez Fouad à la plage, Faiza finissait par trouver Zozo amusante...Faiza aimait le premier contact de l'eau, le frisson parcourant son corps... (Chry :208-211)*

« Personnage et décor en une sorte de « gymnastique » sémantique (...) entrent en redondance : le décor confirme, précise ou dévoile le personnage... » [HAMON, Philippe, op. Cit] Le lieu est en accord avec celui qui l'occupe ; en effet, Faiza est en parfaite symbiose avec la mer. Dès son entrée dans l'espace ville, elle est subjuguée et ensorcelée par l'immensité de la mer, lieu qu'elle visite en premier avec Mouloud et ses parents : « Ce furent des jours fantastiques pour les parents. Mouloud les amena sur les plages, ce n'était plus la saison des baignades mais elles purent toucher le sable fin...elles s'abreuèrent à l'eau de mer. » (Chry : 175)

Les plages, lieu de plaisir, adoptent dès lors Faiza et les autres femmes Yamina, Zozo et Nora « quelquefois, quand il faisait beau, ils s'en allaient le dimanche à la plage...ils passaient la journée à se baigner ou à jouer » (Chry : 216). « Leurs réunions à la plage avec Zoza... faisaient de la mer une arène de liberté insouciant » (Chry : 230). La mer, image de l'infini, « espace de liberté absolue », [MIQUET, A, 1981 : 138], à laquelle on attribue des vertus purificatrices, acquiert une fonction de perdition dans *La Chrysalide*. En effet, elle a envouté Faiza et l'a poussée à commettre un acte contre l'honneur. Faiza, produit de la terre se mélange à l'eau qui l'altère, la nourrit :

*C'est que ce mélange est toujours mariage. En effet, dès que deux substances élémentaires s'unissent, dès qu'elles se fondent l'une à l'autre dans l'eau, elles se sexualisent ... le mélange s'opère entre deux matières à tendance féminine, comme l'eau et la terre. Eh bien ! L'une d'elle se masculinise légèrement pour dominer sa partenaire. [BACHELARD, Gaston, 1942 : 112]*

La plage, lieu de désir, est l'espace du dialogue des corps, du dialogue des voix ou plus exactement de « métissage des voix », la voix de Fayçal qui se perd dans celle de Faiza : « dans la voiture, Fayçal récitait ces vers d'Eluard... Faiza enchaina à la gloire du poète et à son amour pour Fayçal ». (Chry : 225-226). Ce lieu institué pour célébrer

l'union des cœurs et des corps projette Faiza et Fayçal, « *tout autant que les lieux du corps, en effet, ceux du paysage sont investis par la rêverie érotique... le paysage métaphorise la sexualité qui ne saurait s'énoncer de façon explicite dans le récit... ces lieux du corps et du paysage sont en effets décrits selon une même logique, qui est à la fois celle du désir et celle de l'imaginaire.* » [COLLOT, Sylvie, 1992]

Nos personnages sont animés d'un désir de posséder la ville, de se l'approprier. Ce désir de possession est converti en un désir sexuel. La ville devient alors objet sexuel qu'il faut posséder (la relation sexuelle de Mouloud avec Maria en URSS et son mariage avec Yamina, fille de la ville : une vraie citadine en somme). Le fantasme de sexualisation de la ville date déjà de la période coloniale où le colonisé rêvait de posséder la ville et la femme du colon. F. Fanon remarquait : « *le regard que le colonisé jette sur la ville du colon est regard de luxure, un regard d'envie. Rêves de possession. Tous les modes de possession : s'asseoir à la table du colon, coucher dans le lit du colon, avec sa femme si possible !* » [FANON, Frantz, 1961 : 206]

Pour Faiza, cette quête de l'espace commence d'abord par une évasion de l'espace maison-village qui la cloîtrait et qui opprimait sa liberté. Ensuite, La ville, au contact de Faiza, se métamorphose en symbole féminin, sexuel portant en elle le désir de posséder. Devenant, alors, l'espace de son éducation sexuelle, la ville s'approprie de Faiza pour parfaire son éducation sexuelle et l'initier à l'amour, pour enfin s'offrir à Fayçal.

Alger « *offrait toute sa splendeur aux yeux éblouis de la jeune fille comme si la ville coquette déployait tous ses charmes pour mieux la conquérir* » (Chry : 174). « *Regarde-moi !... Ouvre bien tes sens, imprègne- toi de mes odeurs car jamais tu ne te lasseras de mes charmes...chaque jour, j'en inventerai de nouveaux pour toi...car je suis toutes les villes du monde...j'ai tout !* » (Chry. Ibid.) « *Me voici, je suis à toi !* » (Chry : 175). Pour Charles Bonn, la ville est aussi lieu maternel vers lequel les personnages retournent toujours afin de renouer avec la perte, pour les algériens, de ce premier lieu d'appropriation de la conquête coloniale. Il ne faut pas oublier que le problème de la colonisation s'est posé en termes d'espaces perdus par les uns (ville) et spoliés par les autres (terres du village).

La ville est appréciée dans le présent par Faiza. Elle s'ouvre à cet espace qui l'a accueillie à bras ouvert : c'est la cité qui envahit et supprime le règne des valeurs de l'ombre qui l'écrasaient de tout leur poids. En effet, le village était un espace fermé où les hommes se sont enfermés dans leurs mentalités et croyances révolues. Ce départ vers la ville est pris dans un devenir, dans un temps historique qui débouche sur un

changement et qui finit par introduire dans la modernité : Mouloud et Faiza aspirent à la clarté, au progrès, « à la civilisation ».

À un moment ou à un autre, ils se détachent de leurs racines pour regarder vers un ailleurs, mais sans pour autant rejeter ces racines : « *je suis heureux à chaque retour dans notre village...j’y puise mes forces pour retourner dans la ville...* » (Chry : 192) Ils gardent toujours contact avec leur village et chaque retour est une joie renouvelée. Tahar Djaout disait à ce propos : « *Cette sorte de réellement assumé mouvement (...) pendulaire, qui balance les personnages entre village jamais oublié et un extérieur (ville) jamais réellement assumé.* » [MAMMERRI, Mouloud, 1987 : 41-42. Publié 20 Février 2015] La ville, ce lieu d’attraction devient lieu de répulsion, l’espace citadin est blessure pour Faiza, c’est le lieu de séparation.

Le temps qu’elle a passé ailleurs (en ville) paraît à Faiza comme un rêve. Un rêve bon ou mauvais, mais la réalité, la vérité n’est présente, ne sont retrouvées que chez elle, dans sa maison, dans son village. Charles Bonn dit que retourner à la terre, c’est retrouver son identité perdue car quel que soit le temps qu’elle a passé dans la ville, qu’elle soit par ailleurs, sa réussite matérielle, sociale ou sentimentale, la ville devient irréaliste pour Faiza. Ce détournement du récit se termine par le retour de Faiza à son village, le lieu des origines. Village et ville sont deux univers complémentaires pour Mouloud, mais pour Faiza, toute tentative d’harmoniser, de réconcilier ces deux univers est vouée à l’échec.

La ville présente l’espace qui oscille entre des qualifications positives pour Mouloud et Faiza, « *Je serai médecin ! Je vivrai à Alger... j’en ai eu le coup de foudre dès le premier instant de sa découverte. Ma vie est là-bas... j’aime le bruit... le village : c’est fini !* » (Chry : 181-182), et négatives pour Tahar qui dévoile :

*Je me vois petit garçon là-bas, veillant avec les hommes et les femmes autour du feu, écoutant les légendes fantastiques de nos aïeux et les chansons tantôt mélancolique, tantôt gaies... Là-bas, les femmes sont libres, elles ne se cachent pas des hommes, vivent dans la paix comme dans la guerre... ma mère est une vigoureuse Chaouia, qui vit encore comme une amazone du bled. Née au milieu des “Nememcha”, ces cavaliers intrépides passionnés de chevaux et de contes poétiques... Sache qu’ils sont des forces authentiques de l’Algérie... (CP: 116-117)*

Et Ali qui aime non seulement son village, mais tombe amoureux de ses étoiles :

*Et les étoiles de mon village ? Qui pourrait dire combien elles sont fantastiques ! Qui pourrait dire combien elles sont fidèles et toujours présentes dans notre ciel !... je ne sais pas comment elles sont ailleurs, mais ce que je peux affirmer, c’est que chez nous, elles sont tellement grosses qu’on croirait qu’elles vont se détacher et vous tomber sur le visage comme une pluie de diamants... je ne raconte pas d’histoire au sujet de nos étoiles*

*villageoises, même Alain, quand il est parti une fois en Europe, m'a assuré qu'il n'a pas retrouvé les mêmes. Là-bas, m'a-t-il dit, les étoiles sont à peine visibles... (CP: 81)*

Il y a une description euphorique et dysphorique de l'espace urbain entre *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre*, et même de l'espace rural. Le couple Ali et Tahar a une vision positive du village et une autre négative de la ville « Baladia ». Pour Faiza et Mouloud, le village n'est que lieu d'injustices vécues pour Mouloud de la part de son père « *quand j'étais petit...j'avais haï de toutes mes forces notre père...Je l'avais détesté en silence parce qu'il s'était remarié. J'étais jeune à l'époque ! Pourtant je sentais le désespoir de ma mère...Il voulait un autre fils ! Je ne lui suffisais pas ! Il me trahissait ! ...Je souhaitais ardemment qu'il meure ; qu'il n'ait jamais d'autres fils !* » (Chry : 183). Pour Faiza, *il lui tardait de retourner à Alger* après chaque visite au village.

Dans *Ciel de Porphyre*, la relation entre l'espace dégradé de la ville et le personnage est tellement forte que les deux semblent *viscéralement liés* « *le milieu nous habite,...le corps et la ville s'entredévorent* » [GOURRAM, Z, 1996 : 24-25] Le quartier des *Béni- Ramassés* est le miroir des personnages de Tahar et d'Ali. Ce quartier et nos personnages sont tous deux victimes du système colonial qui les ravage, un système injuste. La détresse se reflète dans ce quartier vétuste, et nauséabond, laissé à l'abandon comme le destin des algériens marginalisés par la colonisation.

La ville durant la période coloniale décrit l'horreur et la désolation, c'est l'espace du colonisateur à travers les meurtres perpétrés, les explosions, les persécutions « *les attentats se succédaient dans la ville...* » (CP : 123), et les humiliations que tous subissaient « *...la masse des musulmans... affrontaient les arrestations, les tortures, les humiliations de toutes sortes. Le peuple entier, enfermé derrière les barreaux de la guerre* ». (CP : 124).

Mais c'est surtout la situation du personnage féminin qui était la plus dégradée, à travers les viols que les femmes subissaient « *...les soldats firent irruption. Ils saccagèrent tout, massacrèrent les femmes...elle fut violée et rouée de coup jusqu'à en succomber.* » (CP : 42), les humiliations « *le geste stupidement théâtral de Haïk, de femmes mis en lambeaux par celles qui le portaient et dont en fait, tout le monde sait qu'il s'agit de pensionnaires de maisons closes...les pieds noirs exultaient* » (CP:187), et la prostitution « *...des femmes se prostituant pour faire vivre leur enfants ou essayer de vivre elles-mêmes...* » (CP : 37)

Après la guerre, et durant la période de l'indépendance, la ville devient positive surtout pour le personnage féminin, elle traduit le sort et l'histoire des femmes et participe à leur émancipation et épanouissement sur tous les plans. Dans *Ciel de Porphyre*, et durant la période coloniale, Houria qui n'était qu'une prostituée au regard

voilé, femme au lointain, silencieuse pas bavarde, perdue dans un monde inconnu, entourée d'une muraille de solitude, devient après l'indépendance une belle femme élégante, dans un tailleur blanc avec de longs colliers dorés sur la poitrine signe d'une aisance matérielle. Une femme émancipée conduisant une 504 blanche.

La ville est aussi le lieu où Faiza a acquis cette liberté d'être et de penser autrement :

*... la jeune fille forgeait sa conception personnelle de l'art de vivre...elle était consciente d'un fait certain en elle : son refus d'être considérée physiquement ou intellectuellement comme inférieure à l'homme...la femme ayant désormais un rôle aussi important que celui de l'homme dans la vie du pays...l'indépendance du sexe dit faible se démocratisera dans tous les domaines...elle réfléchissait souvent à l'aventure de la femme depuis la création du monde...son émancipation est chose faite...partout elles exercent des métiers d'hommes, ont les mêmes prérogatives : avocates, médecins, magistrats, juges, ingénieurs, architectes, PDG,...l'homme et la femme ne seront plus que deux êtres égaux ayant décidé de vivre ensemble... (Chry. :213-214)*

— de s'habiller différemment : Faiza avait un nouvel accoutrement, un subtil changement se percevait en elle, ses cheveux lourds jouaient librement sur ses épaules au lieu d'être ramassés comme avant sur la nuque, le rire sonore, naguère modeste, les formes moulées dans une robe éclatantes de couleurs.

Et de choisir l'homme qu'elle aime : « Son regard refusait de se porter sur autre chose...Il demeurait accroché à celui de Fayçal...Leurs regards s'étaient croisés et arrêtés...ils se sourirent, soudain complices...Et la jeune fille savait que c'était lui qu'elle avait toujours attendu. Il arrivait sous les traits d'un Don Juan... » (Chry : 219) C'est l'expérience urbaine qui a forgé la personnalité de Faiza, jeune femme qui résistera aux traditions en gardant le bébé conçu en dehors des liens du mariage avec Fayçal, assumant ainsi son destin difficile en toute liberté. L'évolution de Faiza et de toutes les femmes est pareille à celle de la ville.

L'identité d'Ali et de Faiza s'exprime en fonction des *espaces physiques* qu'ils investissent. En effet, leur vécu oscille entre l'espace rural et l'espace urbain. Ainsi, leur identité se construit de manière différente suivant l'espace dans lequel ils évoluent. La *ruralité* et l'*urbanité* imprègnent de manière différente leurs marques sur les deux personnages. L'espace rural pour Ali exprime la liberté, l'insouciance, la joie de vivre, la camaraderie franche et honnête, c'est aussi le lieu sacré de la *mémoire parentale*. L'espace urbain, quant à lui, exprime la perte des parents, la haine, la vengeance, la solitude, l'injustice et la perte de l'amitié. Ali vit entre « *passé et présent [qui] se fondent dans une même sensation* » où « *le présent (...) édifie un univers extratemporel et extraspatial fait de souvenirs, sensations et rêves* » [CALIN, Françoise, 1976 : 147]



Pour Faiza, l'espace rural exprime l'enfermement, l'assujettissement aux traditions castratrices. L'espace urbain, représente pour Faiza, l'émancipation, la libération de soi, l'insouciance, le rêve et le don de soi et l'ascension sociale. Avec le retour de Faiza au village, cet espace devient vecteur de transmission des valeurs de la tradition. Ce retour implique pour Faiza, *un réinvestissement* de l'espace d'origine, des traditions. Ce retour, qui était au début quasiment impossible et sa réintégration à l'espace village vouée à l'échec, devient possible avec la mort de son bien-aimé Fayçal et la naissance du petit Fayçal.

L'espace est tout à la fois, l'étendue multidimensionnelle sans limite et l'étendue cernée de limites : « *un entre- deux* ». Ali essaye de sortir de cet *entre- deux*, en basculant dans un autre espace, celui de l'utopie *U- Topia*, un autre topo, un espace autre où il pourrait éventuellement réaliser sa récupération de soi : c'est Alger. Alger était pour Ali une découverte qui l'a émerveillé,

*Découvert avec merveilles Alger, son bruit, son éclat et son agitation de jeune fille turbulente...le soir, Alger se paraît de tous ses bijoux comme courtisane sûre de son pouvoir sur ses amants. Les lumières, les étoiles du ciel enveloppaient la ville dans une atmosphère irréaliste où chaque coin semblait créé par la baguette magique d'une fée. Ali était tombé amoureux de cette ville- lutin qui ne se livrait jamais d'un seul coup. De tous les côtés, Alger le surprenait...presque trois ans avaient passé où Ali s'était cru parvenu dans le pays fabuleux de ses rêves d'enfant, où tout était frémissant de chaleur humaine, délivré de toute contrainte... (CP : 276-292)*

Baladia est considérée comme un « *tiers-espace* », il s'agit en quelque sorte du centre de la périphérie, « le village », en d'autres termes une zone de contact entre *une périphérie qui se dissipe et un centre qui s'affirme*. Pour Ali, ce centre est Alger. Entre Dachra et Alger « *un entre- deux* », comme le souligne Michel Serres « ... *l'entre deux abrite un possible, « le fantôme d'un troisième homme », ce troisième homme vit à l'intersection des points de vue d'un espace « médian »*. La particularité de l'espace « Baladia » tient au fait qu'il est par nature, *un objet spatial de médiation* avec des personnages qui le façonnent, mais encore qui sont façonnés par lui [SERRES, M., 1997 : 29].

Baladia est « *cette localité paradoxale...Qui n'est pas absence de tout lieu, mais...Une localisation parasitaire qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser...De s'assigner une... "Place"* ». [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 52-53] Baladia est donc un espace de passage pour Ali, qu'il peut traverser, mais qu'il est impossible de s'approprier.

L'entre-deux est un lieu *interstitiel*, *un entre lieu d'un entre deux*, entre Dachra et Alger. *Interstice* du latin « *interstitium* » qui signifie *intervalle*, dérivé de « *interstare* » c'est-à-dire « *se trouver entre deux* ». C'est un lieu de passage : une *trans - localisation*,

c'est-à-dire *un lieu de passage non-maitrisable* selon Deleuze qui a créé la notion d'*interstice*, une notion philosophique issue de la théorie filmique qui se réfère au concept de *l'image-temps* désignant un *intervalle entre deux images qui ouvrent un espace de variante et de différence*.

Pour Deleuze, ce n'est pas *un espace d'association, mais de différenciation*. [DELEUZE, Gille, 1985 : 234] Partant du concept deleuzien de l'interstice comme *manifestation de la différence temporelle*, relevant du champ *cinématographique*, déplacée vers le champ de « *l'architecture spatiale* » d'un texte, on aboutit à la notion d'« *architecture textuelle* » qui signifie la construction visuelle de l'espace où l'action se déroule, c'est-à-dire l'espace urbain qu'est Baladia.

Dans ce lieu de passage *non maitrisable* se manifeste l'intervalle entre les souvenirs d'enfance, ou « *les peintures de la mémoire* » selon Deleuze, et *l'expérience physique* du présent, le vécu d'Ali à Alger. La vie d'Ali se dévoile dans une sphère interstitielle. En effet, sa présence à Baladia est dominée par deux endroits conflictuels par rapport à elle qui est un espace marqué par l'errance, la participation à la guerre et la vengeance. D'une part, un vécu ancré dans un lieu réel, dans le présent « Alger ». Et d'autre part, un espace de désillusion, ancien paradis de l'enfance « Dachra », qui se révélera être pour Ali un véritable « *labyrinthe de mémoire* ».

Cette notion d'interstice n'est pas un simple écart temporel, mais un seuil indépassable entre deux dimensions incompatibles : l'imaginaire de la mémoire et la perception actuelle. « *L'interstice est conçue comme l'espace d'une écriture sur "les frontières" en focalisant ainsi l'interstice comme lieu...ces espaces interstitiels peuvent contribuer à la défaite des stratégies d'exclusions pratiquées par l'eurocentrisme, par le nationalisme en Algérie.* » [SCHUCHARDT, Beatrice, cité in ASHOLT, Wolfgang, CALLE-GRUBER, Mireille, COMBE, Dominique, 2010 : VI] Le parcours spatial d'Ali constitue le support signifiant de son parcours historique et social entre un « ici » : la ville et un « là-bas » : le village.

Dans *Ciel de Porphyre*, le village et la ville (Baladia) ne sont pas nommés. Baladia est mentionnée implicitement comme ville portuaire. De plus, le toponyme *La souris noire* de la maison close de Baladia où Ali s'est rendu pour la première fois avec son ami Slimane renvoie implicitement au toponyme *Le chat noir*, d'une maison close réputée à Annaba (Bône) durant les années cinquante de la période coloniale. Et enfin, Ali mentionne à travers ses souvenirs de la fête de l'Aïd El-Kébir qu'on sacrifie généralement le plus beau et le plus fort des béliers dont les cornes sont longues, grosses, recourbées, nommé « le ragadin », c'est une appellation de l'Est de l'Algérie, mais surtout de la ville de Annaba.

La quête de la femme ne peut se faire que dans un espace autre « *Alger* », pour Ali aussi. *Alger* est un espace propice au dialogue entre l'homme et la femme, c'est un espace d'épousailles et de retrouvailles entre le Soi féminin et le Soi masculin. Alger, cette ville lumière, s'inscrit comme *la portion d'espace géographique dévolue à l'évolution des personnages*, selon Françoise Câlin [CALIN, Françoise, 1976 : 142]

La dimension de l'espace reflète les rapports hommes/ femmes. Beaucoup de lieux possèdent une fonction très importante dans l'organisation sociale : la maison, la cuisine, les champs, les cafés, les mosquées... Philosophe et homme de lettres, Bachelard est l'un des premiers à avoir analysé les images spatiales dans la littérature et la philosophie. Dans son ouvrage *La poétique de l'espace*, l'auteur examine les images de « *l'espace heureux* » en menant une étude de certaines figures spatiales qu'il nomme « *topo-analyse* ». [BACHELARD, Gaston, 1961 : 26] Il procède, selon Henri Mitterrand, à « *une psychologie systématique des sites de notre vie intime* ». [MITTERRAND, Henri, 1980 : 193]

Les lieux clos ou déclos, privés ou publics, sont des pôles susceptibles d'organiser l'espace de la fiction. À chaque personnage, un type d'espace lui est fixé à l'avance. Cette inscription dans l'espace nous donne une idée sur la fonction réelle de la progressivité de la parole féminine. L'espace est régi en fonction des statuts sociaux : les femmes occupent les lieux intérieurs, clos, à l'abri des regards par contre les hommes occupent les lieux extérieurs ouverts et publics. Mais dans l'univers intérieur et féminin, il y a des parties plus ouvertes et plus exposées que d'autres qui le sont moins : la cour intérieure est un lieu fermé par rapport à la rue, et en même temps un lieu ouvert pour le monde cloisonné de la maison. La cour est donc l'extérieur de l'intérieur par rapport à la maison, mais aussi l'intérieur de l'extérieur par rapport à l'espace public, espace spécifiquement masculin.

La représentation du dedans et du dehors par des êtres fictifs est un égarement et une errance oscillant entre espace clos et espace ouvert. Cet assemblage spatial peut-être élucidé à travers l'absence d'une continuité temporelle. L'espace sert de dehors à l'action, il est soumis au regard des personnages. Il est déterminé par la relation entre le paysage et l'état d'âme de celui qui le regarde, le perçoit, voire l'insouciance et l'émerveillement d'Ali à Dachra. L'espace transmet des perceptions implicites sur la manière d'habiter. Pour Norbert-Schulz, *l'essence des lieux de l'habiter relie la pensée et les sentiments à la question de l'habiter*.

Au niveau de la fiction narrative, l'espace est une représentation subjective : c'est une réélaboration de l'espace réel à partir de la perception d'un sujet. La vision de l'espace n'est pas tout à fait la même chez les écrivains, femmes ou hommes : « *dans*

*le roman maghrébin, l'espace est une catégorie narrative essentielle pour comprendre les rapports entre hommes et femmes, et notamment les relations de domination. L'écriture rend conscient d'une inégalité des deux sexes dans l'appropriation de l'espace* ». [MDARHI-ALAOUI, Abdallah, 1995 : 41-50]

Le village et la ville : chacun d'eux possède ses lieux fermés et ouverts. Nous constaterons que la campagne et surtout le village natal, par opposition à la ville, est parfois considéré comme un espace clos se prêtant plus aux contraintes. Il s'avère opprimant pour certains personnages, surtout pour les femmes. Ainsi, toute femme désirent quitter le statut de personne soumise se heurte à la rigidité du groupe : sa tribu. Mériem, la cousine d'Ali, se révolte contre son enfermement à Dachra, et contre ses parents qui la maintiennent prisonnière : « ...*Elle se cabre contre l'injustice qui lui fait mener une vie de prisonnière chez ses parents. Ce sont les mots qu'elle prononce souvent : leur cour, c'est la prison, le ménage, les travaux forcés !* » (CP : 112). Le village est l'espace de l'aliénation féminine, par contre la ville est l'espace de l'émancipation, de la libération.

Dans *La Chrysalide*, la ville est vue à partir d'une vision féminine, celle de Faiza. Alors que dans *Ciel de Porphyre* la ville est vue à partir d'un vécu masculin celui de Ali et de Tahar. Durant la période coloniale, les femmes subissaient un double cloisonnement dans l'espace de leur vécu : Leur liberté extérieure leur est confisquée, d'un côté à cause du colonisateur et d'un autre côté, à cause des hommes de leur pays.

Dans les romans maghrébins, l'espace est considéré comme *une catégorie narrative* primordiale pour appréhender les rapports hommes/femmes. L'appropriation de l'espace rend conscience d'une inégalité entre les deux. En effet, dans *La Chrysalide*, la femme ne dispose que de l'espace maison et du hammam alors que tous les autres espaces sont appropriés par les hommes : la rue, les cafés, les mosquées, les champs, les marchés, le cimetière... La description de certains espaces dévoile une nouvelle conscience féminine, le balcon, l'appartement de Mouloud et la plage pour Faiza.

L'espace pour la femme maghrébine dévoile le contraste entre le vécu féminin dans la maison, lieu d'enfermement et de tensions familiales « *là-bas, derrière...ces portes closes, une femme était assise... agitée par la bise douloureuse du désespoir...la femme pensive s'arracha à son rêve pour disparaître dans l'ombre d'une des pièces qui s'alignaient en spectatrices figées de l'univers : enclos de femmes voilées par les siècles* » (Chry : 10). « *Khadîdja, plus qu'une autre ne pouvait échapper à ce climat de suspicion et de jalousie...dans la maison, les chuchotements se firent grondements et les questions*

*pleines de sous-entendus malins.* » (Chry : 18), et l'espace du dehors, lieu de liberté et d'évasion

*Khadîdja était du voyage aussi, elle tenait, disait-elle, à voir la ville...ils allèrent avec la jeune fille émue d'aborder une nouvelle existence...les voitures, les grandes maisons blanches semblaient vouloir toucher le ciel...et les magasins comme des offrandes gratuites...oh ! Quelle ville immense ! Faiza comme Khadîdja avait le vertige de la découverte...comme il devait être facile d'être heureux dans un univers pareil ...avec la douce illusion du rêve. (Chry :164-165)*

Dans *Ciel de Porphyre*, l'espace du dedans est en continuité avec l'espace du dehors. Le hammam, endroit stratégique et lieu de rencontre des femmes, même si c'est un lieu clos, libère les femmes et leur permet une parole libérée. Ana Soler introduit, à propos de ces lieux (la cour et le hammam), un nouveau concept, celui « *d'espaces transactionnels* », c'est-à-dire des espaces permettant à la femme d'exercer une intimité même s'ils sont collectifs. Ces espaces transactionnels sont « *propices à la conversation, à l'échange de secret, à la complicité sororale...le voilement sous toutes ses formes représente précisément un rempart permettant aux femmes de jouir d'une certaine liberté de soi à l'extérieur du foyer* » [SOLER, Anna, cité in EL BAZ, Robert, SAQUER SABIN, Françoise, 2014].

Les hommes soumis à la colonisation (et au niveau de l'espace colonial) subissent eux aussi l'enfermement même s'ils peuvent circuler librement dans tout le village ou la ville. Au village, « *...l'angoisse et l'insécurité emplissaient les ruelles et les réunions dans la mosquée furent interdites, l'unique café du village était rempli de soldats et d'indicateurs...* » (Chry : 81) En ville, « *dans les cafés maures, les garçons s'affairaient, débarrassaient les tables vides sous le regard morne de quelques attardés...les rues désertes accentuaient encore l'air de désolation de la ville... des soldats marchant d'un air ridiculement solennel dans ces parages vides et lugubres.* » (CP : 24)

Les femmes, elles, sont condamnées aux espaces clos. Différents moyens sont utilisés pour surmonter et supporter leur claustration et rendre leur espace tolérant. Elles observent des marques artistiques et culturelles du patrimoine algérien ainsi que des occupations domestiques (broderies, tissage de burnous lors de la Touiza, narration de conte, danse, confection de gâteaux ...),

*... Celle qui vivent cloîtrées dans leur cour...S'inventent des loisirs dans la confection de pâtisseries, la couture...On lui avait appris à faire le ménage, à broder, à coudre, filer, tisser, etc....Fabriquer ces objets folkloriques...Paniers, sacs en raphia, couvertures, coussins, tapis aux couleurs chatoyantes... (Chry : 71-72).*

Les femmes développent ces occupations diverses qui se font dans une ambiance de joie, de convivialité, d'humour :

*C'était jour de Touiza chez tante Aicha pour préparer la laine qui servirait à tisser les burnous et les couvertures dont elle était la spécialiste...toutes les femmes disponibles venaient l'aider et c'était comme un jour de fête au milieu des rires et des plaisanteries...on trouvait des diseuses de poèmes, celles qui racontaient les légendes des aïeux et les spécialistes des proverbes. Un vrai club où tous les talents divers se côtoyaient... ». (Chry:133-134)*

Dans Ciel de Porphyre, « *Juliette a pris l'habitude de venir chez ma mère...pour apprendre à tisser la laine...lorsque ma mère ou ses sœurs lui rendent visite, il faut voir la fête que c'est avec les derboukas marquant, pendant des heures durant, les mesures de zendali effréné.* » (CP:90). « *Pendant les veillées de Ramadan ou de l'Aïd, nous nous réunissons, filles et garçons, chantant, dansant ou écoutant les contes merveilleux des grands- mères* » (CP:112). Les femmes sont actives dans des espaces clos oubliant leur ennui et frustration tandis que les hommes, même en s'appropriant un espace ouvert, sont inactifs passant leur temps dans les cafés, « *l'homme passait ses loisirs au café ou à la mosquée après le travail.* » (Ibid. :72) L'imagination des femmes leur permet de s'évader de leur enfermement : « *ces femmes, vivant continuellement entre elles, dans des cours fermées, n'ayant comme passe-temps après le ménage que leurs histoires sans cesse ressassées...* » (Chry: 16)

Les romans de Lemsine, à l'image de la littérature maghrébine, traitent des espaces intimes féminins par rapport à l'espace masculin. Il s'agit d'une *conception dialectique* développée par Muriel Lucie qui oppose *l'intime* à *l'extime* à travers une approche adéquate de *l'intériorisation de l'espace* : « *[ces] romans [sont] avant tout [ceux] de plusieurs espaces divergents, entremêlés et générateurs d'émotions diverses...* ». [CLEMENT, M-L, cité in EL BAZ, Robert, SAQUER SABIN, Françoise, 2014 : 219-229]

Ces espaces entremêlés ont permis à nos personnages d'affirmer leur nouvelle identité et d'accéder à leur liberté ; en allant à Alger, ce lieu conquis par Faiza, participe à l'émancipation de *son Soi*. Faiza transgresse les croyances et surtout les pratiques ancestrales de sa société rurale dans laquelle elle était réduite aux espaces de la maison, de la chambre et de la cuisine ...*elle prépara le diner, s'affaira comme à l'accoutumée dans la maison...* La rue, les cafés, les mosquées et tout ce qui relève du monde extérieur, quant à eux, demeurent le domaine exclusif des hommes.

Pour dépasser son cloisonnement, la femme use d'activités créatrices et recourt au rêve en même temps. La femme algérienne vit, en effet, entre un espace vécu et un espace rêvé.

Figure 1. Imaginaire de l'espace vécu

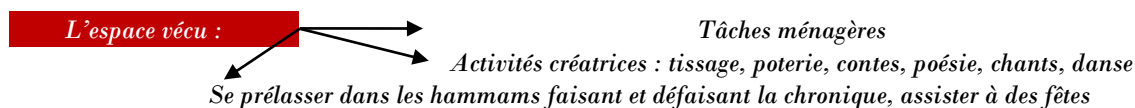
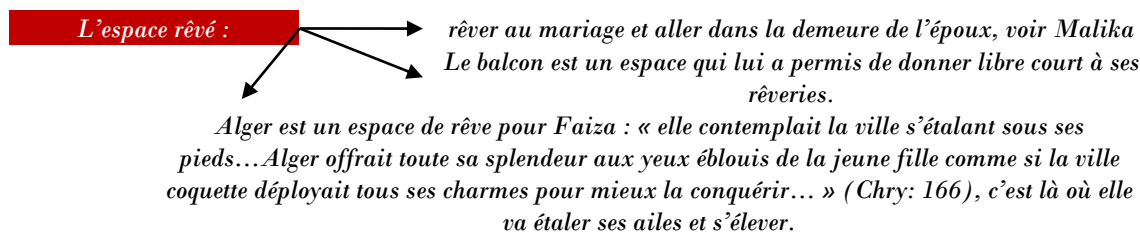


Figure 2. Réalité de l'espace rêvé



L'espace féminin est un espace clos gravitant autour de tout un système de signes spatiaux regroupés en éléments oppositionnels. En effet, cet espace scénique est organisé selon une *bipolarité* de proximité et de distance, d'espace intérieur et d'espace extérieur, d'espace conjugal intime. La maison est un espace privé, familial et féminin par excellence. Le village est un espace public, social et masculin. Le champ est l'espace de la vie professionnelle de Mokrane. Ces trois espaces coexistent ensemble.

Certains espaces, du village surtout, sont plus décrits que d'autres. Les espaces féminins contrairement à ceux des hommes ont une place privilégiée dans l'œuvre, telles les maisons, les chambres et la cour de certaines maisons traditionnelles, qui est un lieu d'ouverture renfermant les jeux d'enfants : « elle regarda le peuplier de la cour, haut et fort. Son fils jouait sur la natte... » Et les fêtes des femmes « les invitées entraînent, reçues avec des youlements tonitruants, lancés par des femmes proposées à cet effet sur le seuil de la maison. Puis on les aspergeait d'eau de fleur d'oranger et on les guidait vers le centre de la cour... » (Chry : 172)

« Chambres et maisons sont des diagrammes de psychologie qui guident les écrivains et les poètes dans l'analyse de l'intimité. » [BACHELARD, Gaston, 2012 : 51] Considérée comme un espace fermé qui assure la sécurité physique de l'individu, la maison participe à la construction de son identité. Elle constitue un « lieu structuré, centré et concentré » [SERFATY-GARZON, Perla, 1999 : 55].

François Vigouroux maintient que la maison natale est un « [a]vatar de l'espace où se fonde notre existence, la maison représente d'abord le ventre originel. Elle est le moi, avec son dedans et son dehors. Elle renvoie aux émotions les plus archaïques et en même

*temps les plus socialisées. Elle est le refuge qui permet aussi bien de s'étioler que de s'accomplir* ». [VIGOUROUX, François, 2006, consulté le 07 janvier 2012]

La maison est l'espace dominant de la privation de la liberté féminine. C'est l'espace réservé aux femmes, ce lieu de *séquestration* et de *claustration* libère les énergies créatives qui permettent aux femmes de dépasser leur conditions d'aliénation (scène de la Touiza, la broderie pour la mère d'Ali). C'est un espace consacré à la femme, c'est le lieu où se construit la sociabilité en même temps que se forge l'identité. Dans toutes les sociétés, la maison demeure le lieu/ territoire qui circonscrit le mieux les rapports entre les êtres. Tous les secrets s'y tissent et s'y dissimulent. C'est dans ce lieu frontière entre dedans et dehors, entre privé et public que nos personnages se sentent protégés (Ali) ou enfermé (Faiza), écouté ou délaissé (Mouloud), aimé (Ali) ou rejeté (Mouloud).

La maison comme espace privé, personnel et intime permet de maintenir ensemble les membres de la famille, ce qui fera dire à Bachelard que ces espaces sont des : « [...] *espaces de possession, espaces défendus contre des forces adverses, espaces aimés* » [BACHELARD, G, op.cit. 2012 : 17] « *Il ne resta plus dans cette maison que Khadîdja et son mari. Cette maison aux cinq pièces abritait jadis plus d'une dizaine de personnes* ». (Chry : 32)

Ce sont les traditions qui maintiennent les femmes dans cet univers clos, espace de retrait « ...*un milieu aussi fermé par les lourdes murailles des coutumes, dont peu d'étrangers avaient violé l'intimité* » (Chry : 42). La clôture de ce lieu fait de lui, un univers privé par excellence à l'opposé des cafés, qui sont des lieux communs, collectifs, publics et impersonnels, consacrés pour les hommes.

La maison était pour Faiza, lors de son enfance, un lieu heureux, auquel sont associés les contes, les soirées chaleureuses avec Khadîdja. Mais, il devint par la suite lieu d'enfermement qu'il fallait quitter pour d'autres horizons plus vastes et plus libres. La maison familiale fut lieu de malheur, de tristesse et d'humiliation pour Mouloud à cause de l'indifférence et de l'injustice de son père. « *Il ne semblait nulle part à sa place. À la maison, il vivait comme une ombre...quant à son père...il ne se sentait pas d'affinité avec lui et se bornait à de rares échanges de politesses...* » (Chry : 85)

La maison, la cuisine et la chambre sont des espaces destinés à l'aveu, au secret et à l'intimité. La cuisine est la pièce maîtresse de la maison, elle connote *l'image nourricière de la mère, de la famille* « *les espaces propices à l'intimité de la femme demeure la cuisine, qui perpétue l'asservissement de la femme puisque c'est dans cet espace que se fait l'éducation des filles qui doivent prendre la relève et transmettre à leur tour les coutumes*



du clan » [SALLAH, Sabah, cité in EL BAR, Robert et SAQUER-SABIN, Françoise, op.cit. 2012].

« ... Tu vas leur montrer tes talents de cuisinière ! Faiza goûta la chorba rouge au frik et au poulet, dans une autre marmite mijotait un tajine de viande baignant dans une succulente sauce amandes safranées. Tant de bonnes choses qu'elle s'évertuait à réussir... » (Chry : 193) La chambre, quant à elle, représente le lieu de la sphère intime et sexuelle. C'est l'espace où se joue et se dénoue l'intime, c'est aussi le repli sur soi, lieu clos permettant d'exprimer la singularité. C'est un lieu favorable au dire car il invite l'être à se dire, à se dévoiler.

*Je suis assis devant la table de ma chambre...j'ai décidé de ne pas bouger de ma tanière jusqu'à ce que j'ai fini d'écrire. J'aime ces moments où il n'y a plus que toi et moi, et mes pensées secrètes...Un grattement sur ma porte...j'ouvre et je me trouve devant Amalia, toute blanche dans sa longue chemise de nuit...Elle a vite pénétré dans la chambre. Je ne sais comment interpréter cette visite nocturne...La lune éclairait ma chambre, nous n'avons pas eu besoin d'allumer...Nous nous sommes remis à nous raconter notre enfance...nous sommes restés jusqu'à l'aube. Et l'amour a pris d'autres atours pour moi, d'autres messages faits de vie, de lumière. (CP : 228-229-244)*

La chambre verte des Mokrane représente le lieu d'intimité et de sexualité, elle a vu défiler toutes les épouses de Mokrane : Khadidja, Ouarda et Akila

*Ouarda faisait sa sieste encore. Mokrane était sorti. Elle évoqua mentalement le temps où elle partageait la chambre verte aux matelas soyeux...une ombre de tristesse et de regrets passa dans ses yeux ...Ouarda avait pris possession des lieux avec un naturel gracieux, comme un du...et un mariage eut lieu encore une fois dans la maison de Khadidja...c'était ainsi que Akila se succéda à sa cousine dans la chambre verte... (Chry : 38- 66)*

Virginia WOOLF [1992] disait à propos de la possession d'une chambre à soi : « Avoir une chambre à soi est pour une femme une des conditions primordiales de liberté et de création. » La Chrysalide symbolise le lieu où s'effectuent les transformations en relation et en rapport avec la chambre secrète où les rites d'initiation sont effectués en transformant l'utérus en tunnel menant à une chambre secrète. *La Chrysalide* représente un état préliminaire entre deux stades d'existence, c'est-à-dire deux étapes d'être : la renonciation au passé et l'acceptation d'un nouvel état comme condition de développement.

Les espaces sont porteurs de sens pour ceux qui les habitent, les occupent. Cette partition spatiale façonne l'existence des personnages lemsinien. Ces espaces de dedans/ dehors concèdent aux personnages masculins et féminins des rôles bien distincts. Le lieu féminin se délimite à la maison et aux espaces cuisine et chambre, tandis que celui de l'homme se borne au dehors. Il n'en demeure pas moins que l'espace du dehors ne doit plus être considéré comme un espace exclusif à l'homme, c'est un

espace de sociabilité qui peut faire intégrer aussi bien la femme que l'homme. Parmi ces espaces nous citerons, l'école/instruction, la plage/mer et le sable/ désert.

L'école est l'espace de l'instruction, c'est un espace qui est très présent dans nos œuvres. L'école dans *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre* est décrite dans l'espace village. À Dachra, l'école représente l'injustice, la ségrégation entre indigènes/pauvres et français/ fils de naturalisés et fils de notables,

*Comment se peut-il que Ali qui est arabe soit meilleur élève que toi qui es français !... On arrive en même temps au cours moyen deuxième année, et que décident le maître et le directeur ? De faire présenter à l'examen tous les européens. Quant aux musulmans, les plus jeunes redoublèrent d'office le CM2 malgré de bonnes notes ; les autres, les plus de quatorze ans, passèrent évidemment dans la classe de fin d'études primaires. Mais j'étais conscient de l'injustice scolaire, moi qui tenais tant à aller au lycée!... Alain lui-même se rendait compte de la partialité des maîtres... Je ne comprends pas, mon vieux ! Toi tu es toujours le premier et ils te foutent redoublant, et moi avec les autres, surtout cet abruti de Pierre, on nous envoie au lycée... A treize ans, je me suis donc trouvé pour la deuxième année dans la même classe et Alain a suivi ses cours au lycée... les salauds ! C'est parce que je suis un indigène qu'ils ne me laissent pas ma chance ! ... Tu sais dans mon lycée, il y a pas mal d'arabes ! Ça doit-être des fils de naturalisés, voilà. (CP:77-78)*

Malgré l'amour d'Ali pour l'école,

*...L'école me manque. C'est drôle peut-être, mais quand je suis dans la classe, devant mon pupitre et le maître debout près du tableau noir, je deviens un oiseau sur la terre. Il n'y a plus de pesanteur, sinon cette ouverture sur le monde qui me permet d'apprendre, de connaître et d'imaginer... chaque heure passée à l'école et c'est un peu de liberté future conquise... (CP:93)*

Il ressent et subit l'injustice et les humiliations du maître et plutard du directeur.

*À la rentrée scolaire, je passe dans la classe de fin d'études. Nous ne serons plus avec l'irascible monsieur Durand, c'est ma seule compensation. Nous aurons le directeur de l'école comme maître... il est moqueur et froid, avec la manie de pincer à mort les oreilles des élèves dissipés ... jusqu'à ce que l'enfant devienne violet ! Un jour le maître nous a donné comme sujet de rédaction : « quel métier aimeriez-vous exercer plus tard ? » J'ai passé la nuit à écrire... j'ai écrit que je voulais être journaliste, consacrer ma vie à dire la vérité... le lendemain, le maître s'est approché de moi. Il a eu son air sarcastique des mauvais jours, il m'a livré aux sarcasmes des gamins... cela satisfaisait le maître de me ridiculiser. Il a tourné en dérision mes prétentions littéraires. « Voyez-vous ça ! Il veut devenir journaliste, ce morveux, écrire la vérité... la vérité sur tes poux, oui ! » (CP:128)*

Les enfants de Dachra fréquentent *la Medersa*, en dehors de l'école pour apprendre à réciter les versets du Coran, c'est la rigolade, la bousculade, dans ce lieu, les enfants lisent les versets du Coran en énonçant entre les dents et en se bousculant

comme *des Tolbas*, mais le cheikh n'était pas dupe de leur manège, il leur infligeait la *Falaka*.

Dans *La Chrysalide*, l'école est le lieu d'apprentissage, de formation et surtout de rencontre avec l'Autre. L'émancipation et le développement intellectuel des enfants du village (Faiza, Mouloud, Karim et Kamel) commencent avec un couple d'instituteurs Français, dirigeant la seule école du village. L'école est un lieu fortement valorisé par notre auteur, c'est un lieu magique, de rêves, qui a permis l'ascension sociale de Mouloud :

*Mouloud grandissait, plongé dans ses livres. Il avait réussi son certificat d'études primaires. Son père refusa de le laisser aller en ville étudier dans une grande école. Comme il était élève intelligent, ses maîtres, un couple d'instituteurs sympathiques...s'occupaient de lui. Mouloud aidait à faire la classe aux petits. En échange, ses maîtres le faisait travailler dans les matières qui le passionnaient : les mathématiques surtout...souvent les dimanches et jeudis, il passait d'interminables heures dans leur petit appartement de l'école. Les instituteurs menaient à leur manière un combat en n'abandonnant pas les enfants du village. (Chry : 83)*

Et de Faiza :

*Faiza, l'aînée des filles de Akila, adorait ce grand frère qui lui avait appris à lire...Grâce à lui, elle fut la première fillette à franchir le seuil de l'école ! Toute la famille s'y était opposée au début...on n'avait pas l'habitude d'instruire les filles dans le village...maintenant, elle est la meilleure élève de sa classe, faisant dire à la maîtresse « Faiza prend dignement la relève de son frère... Elle deviendra quelqu'un si on la laissait poursuivre ses études... ». (Chry : 87)*

Ce lieu de savoirs va briser, rompre la clôture et l'enfermement de la femme surtout, permettant ainsi l'accès au dehors, à l'éclatement des frontières que tentent d'instaurer les murs de la maison familiale, initiant ainsi Mouloud et Faiza à l'amour des livres, les poussant à l'instruction. Un couple de médecins Français a lui aussi aidé à la naissance d'un futur intellectuel (Mouloud) et d'un jeune homme juste, instaurant par sa naissance l'équilibre familial rompu par la polygamie du père (Adil), de Karim, jeune instituteur du village, de Kamel jeune maire qui va apporter un souffle nouveau au village et enfin et surtout de Faiza, future médecin qui finira par revenir au village et travailler dans son dispensaire.

Aicha Lemsine, comme grande voyageuse et adepte de grands espaces, nomadise ses personnages dans l'immensité de la mer et du désert. En effet, dans les deux romans, les personnages principaux masculin et féminin appartiennent à ce grand espace qu'est le désert. Le père d'Ali, Si Abdelkader, dans *Ciel de Porphyre*, est originaire du sud, de Ouargla, « *cette ville paisible et bercée par le murmure des palmiers* » (CP:82), c'est un enfant du désert, « *il me semble que mon père est né du sable du désert...* » (Ibid.). Khadîdja, dans *La Chrysalide*, est aussi fille du désert, descendante

d'une illustre et plus vieille et farouche tribu du sud du pays, « *Khadîdja avait quitté la maison paternelle dans le sud du pays...* » (Chry : 14)

Lemsine les fait évoluer allant du désert vers la mer. Si Abdelkader, « *tel un ange a pris forme de l'écume d'une vague de cette mer qu'il aime tant...c'était un ancien marin, il avait navigué de par le monde. Il avait travaillé à Baladia, [ville portuaire], comme docker...* » (CP:27). En allant à Alger, avec Mouloud et Faiza, les parents Mokrane et Khadîdja passèrent des jours fantastiques, « *Mouloud les amena sur les plages...elles s'abreuèrent à l'eau de mer...* » (Chry : 167). Le désert et la mer sont des espaces jumeaux par leur immensité. Ils permettent l'éclatement identitaire, à l'image de cet éclatement qui a permis à nos personnages de s'ouvrir sur l'Autre et de se faufiler dans le monde masculin.

Cette grandeur de la mer, rejointe par la grandeur du désert, permet à ces espaces sans frontières d'aller au carrefour des identités et des cultures. La mer permet de tisser des liens entre passé et présent, elle est perçue comme un espace de liberté et d'errance. Par sa géographie, la méditerranée est liée à une culturalité multiple. Elle est, aussi, propice à la récupération/formation d'un passé et d'une identité métissée. C'est l'espace où Faiza se sent elle-même, la mer s'établit pour elle, comme espace de sérénité et de bien-être sans contraintes, ni obstacles : elle fait partie de son être. Pour Ali, cette immensité sans frontière, ni limite devient lieu de son errance et de son nomadisme. Cette ville portuaire, qu'est Baladia, porte en elle la diversité et l'identité métisse à travers tous les personnages qui ont partagé son vécu : M. Kimper, Amalia, Rosy...

Le désert, quant à lui, est perçu comme un espace de paix de l'être et de l'âme, il symbolise le recueillement. C'est un espace féminin, à travers « Khadîdja », qui se situe au seuil de l'espace masculin à travers « Si Abdelkader ». Le désert agit comme une sorte de frontière, entre la fermeture sur soi, et l'ouverture sur l'autre monde. C'est un espace de liberté sans limite : « *L'imaginaire est convoqué au désert (...) pour rendre possible des conduites.* » [WUNENGURGER, J-J, cité in BOUBA, Mohammedi Tabti, Op. Cit] Khadîdja, du sud, espace nomade, joue le rôle de gardienne de cette tradition éthique, nomade la transmettant à ses descendants.

Cet esprit de révolte, de lutte, Khadîdja l'a hérité de son appartenance à la grandeur du sud et à l'immensité du désert, lieu où se réfugie l'authenticité et où naissent des révélations. En effet, cet espace uniforme : « *est l'occasion d' (...) une découverte intermédiaire du « tout autre » (et) devient un partenaire essentiel d'une traversée du miroir où l'on atteint les limites de soi-même* » [DELEUZE et PARNET, cité in BOUBA, Mohammedi Tabti, op. Cit] Certes, le désert est un miroir brillant par

sa luminosité qui symbolise l'être pur, régénéré qu'est Khadîdja, sorti des « *ténèbres* » mais qui n'a pas de limites sur elle, sur ses actions, ni sur les autres, « *cette femme vit depuis vingt-trois ans auprès de moi, et, je découvre aujourd'hui qu'elle sait parler comme un homme de loi, avec les mots qu'il faut, des mots justes ! Dans toutes les maisons, il ne fut question que de l'aventure de Khadîdja... Cette fois son étoile brillait de mille feux... Une femme avait agi seule !* » (Chry : 113-115).

Beaucoup d'autres emplacements décrits dans *Ciel de Porphyre*, créent un ensemble de relations qui les définissent : les rues/le train. Ce dernier est un extraordinaire faisceau de relations puisque c'est à travers lui qu'on passe d'un lieu à un autre. C'est un moyen par lequel, on peut passer d'un point à un autre et encore, c'est quelque chose qui passe. Ali, qui a été renvoyé du chemin de fer du village, connaît bien la gare et le fonctionnement des trains. La connaissance de ces lieux va aider l'organisation militante à saboter la gare et le train d'approvisionnement des militaires en armes et autres provisions. « *La gare est un point important du passage des wagons de ravitaillement et d'armes* » (CP : 171). « *...Ils arrivèrent aux abords du prolongement des voies de chemin de fer... après le départ du dernier train vers la vallée.* » (Ibid.).

Dans notre analyse, nous nous sommes intéressées plus à l'étude de l'espace dans nos romans qu'à la notion de temps parce que l'écrivaine est femme et féministe ! Donc nous dirons, comme HALL, que « *le cercle féminin combat la ligne masculine. L'écriture féminine, guérillère, a souvent parcouru la voie de la re-localisation, dès lors que la continuité linéaire représentait pour elle une manifestation phallocratique* » [HALL, M-C, citant WITTIG, Monique, 1969].

Tableau 3 : Évolution des personnages, entre espaces et histoire

| <b>CIEL DE PORPHYRE</b>  |   |   |
|--|---|---|
| Être   |   | Devenir   |
| Village : Dachra   |   | Baladia/Alger   |
| Avant la colonisation  | Durant la colonisation  | Durant et après la colonisation   |
| Ali et ses amis  | Ali et ses amis   | Ali et ses amis   |
| <p><i>Abbas</i><br/>est réservé, sournois, bizarre, instable et frénétique, il n'a pas vraiment d'amis, ses coups bas sont connus, type compliqué, susceptibilité malade, tendu, agressif, toujours en garde, mauvaises pensées mais sensible</p>  | <p>Il a eu son certificat d'études primaires, son père le garde au village pour lui faire les comptes du café de si Hafid, s'intéresse à la politique, plus mûr et moins tendu. A rejoint le maquis depuis quelques mois, du déclenchement de la guerre</p>   | <p><i>Abbas</i> « dans la ville louvoie ! »<br/>Il vit à Alger et devient député. C'est un autre homme qui a acquis une aisance mielleuse. Il est devenu un être retors et calculateur. Il évite les anciens du village, il avait trouvé en Abdi « cet homme-grenouille » un futur serviteur en lui assurant une situation. Son regard brûle d'une flamme d'orgueil et d'une ambition démesurée qui le rendent méfiant, dur et impitoyable, égoïste et obsédé par sa personne. Il refuse d'aider Ali, quand Si Salah fut arrêté et emprisonné. Il fait à Ali une sorte de discours sur le complot et la contre-révolution, puis il vient conseiller à ce dernier de se tenir tranquille sinon, il aurait des ennuis</p> |
| <p><i>Abdi</i><br/>« Le grand dadais », le meneur de bande du village de Dachra, il est l'organisateur de toutes sortes de jeu malin. C'est le cancre de la classe. Il prévient les besoins du maître, il ramasse les cahiers,</p>   | <p>Il a trouvé sa place au café du village, il est au courant de tous les cancans de Dachra ; un véritable concierge local. Il s'est marié avec la sœur de Meriem. Il était le gérant du café de Si Hafid. Ce dernier, tué par les moudjahidines car il refusait de cotiser. Abdi rachète le café pour une bouchée d'argent</p> | <p>« C'est un poussah qui guerroye et festoie ! ».<br/>Il devient le serviteur de Abbas qui lui trouvera une place dans la gendarmerie ou la police. Il a pris du poids sous sa ceinture, du grade dans l'uniforme et même une seconde épouse jeune et citadine (la première, n'est pas répudiée mais envoyée au village chez ses parents</p>   |
| <p><i>Rachid</i><br/>Joueur de flûte, garçon étrange. Il aime s'installer dans un coin de la clairière, derrière le petit champ de son père en jouant des heures durant sans se lasser de sa musique douce. Boudeur, taciturne ou « le Mchanef », il sait rire avec ses amis, mais il ne</p> | <p>Un matin de septembre 1954, il y a eu le départ de Rachid, le taciturne. Son père apprend à ses amis qu'il l'a envoyé étudier à la Zitouna, la célèbre université de Tunis. Un cousin demeurant là-bas se chargera de son éducation. Il deviendra plus tard Cadi ou professeur à la medersa de la grande ville.</p>          | <p>Rachid enseignait à la faculté de lettres. il est professeur agrégé de littérature arabe, il est à présent doyen, on ne voit plus que lui sur le petit écran de télévision. Il est étranger avec son costume bien coupé et cheveux courts bien nets, un vrai professeur ! Il a conservé le même air attentif et concentré. À chaque table ronde organisée autour de divers thèmes culturels,</p>   |

|   |   |   |
|---|---|---|
| <p><i>parle pas beaucoup. Il est plus âgé qu'eux. Il est le meilleur lecteur de coran de Dachra</i></p>   |   | <p><i>il est là pompeux, pérorant sans jamais regarder les gens en face, le regard toujours lointain. Il y a quelque chose de pétrifié dans ses traits. Un air contraint et glacé dans le dessin de sa bouche. Il est flatté par sa nouvelle société et devient égocentrique et influençable, il se laisse séduire par les bonnes manières et les flatteries. Pour lui, les belles valeurs acquises dans le berceau modeste et authentique du village se sont usées dans le confort.</i></p>                              |
| <p><i>Slimane</i><br/> <i>Fils de cordonnier C'est un gros garçon, qui adore rire et prendre la vie à pleines dents. D'une bonne humeur constante. Il n'arrête pas de manger. Il est bon élève, aimé de tous, il est toujours prêt à rendre service. Spécialiste dans les calambours et les histoires drôles. Il est le seul à avoir eu des relations amoureuses tôt. Il a 12 ans, mais sa taille lui en donne plus.</i></p>  | <p><i>Etudie à Baladia en section commerciale. Il est déjà populaire, les garçons du collège l'entourent en rigolant de ses bonnes histoires. Il est fervent supporter de l'équipe de foot de son collège, pariant sur les matchs pour gagner des sous, mais il est généreux car il les partage avec ses amis. Il est plus mince, mais toujours gourmand et de bonne humeur. Il mène la belle vie dans les maisons spécialisées du plaisir. C'est un jeune à femme et aux initiations aux plaisirs de la vie. Un jour, il disparaît du collège et rejoint le maquis</i></p> | <p><i>Vit à Alger, il est député. Toujours généreux envers ses amis et serviable, il donne facilement ce qu'il possède. Son exubérance de l'enfance, s'est muée en ironie blasée et mordante. Il fuit la solitude en invitant souvent ses amis dans sa villa aux abords de Chéraga, mais la sécurité lui manque. toujours paresseux et blasé, il refuse d'aider Ali lorsque Si Salah est emprisonné. Il se retire de la vie politique en choisissant les affaires. Il épouse Fella et a quatre enfants avec elle.</i></p> |
| <p><i>Alain</i><br/> <i>Ami d'enfance d'Ali et un frère de plus pour lui. Son père est un catholique Français, c'est barman du village et sa mère est une juive. Il est né le même jour que Ali. C'est un rêveur, il a toujours l'air ailleurs. Il est le seul européen à se mêler aux jeux de ses amis arabes faisant partie de leur univers. En plus de ses parents, il est très apprécié par la communauté musulmane algérienne. Il se donne des airs d'homme pour être pris au sérieux. Il est élève moyen, mais est envoyé au collège avant Ali.</i></p> | <p><i>Il a muri en ville. Au déclenchement de la guerre ses parents et lui quittent le village. Il prépare son bac à Baladia et son père veut partir en France, mais sa mère refuse. Il quitte Baladia pour la France, après avoir demandé à Ali de partir avec eux. Alain est comme un nomade cherchant sa tente, tantôt dans le monde de sa mère, tantôt dans le monde de son père ou celui de sa naissance.</i></p>  | <p><i>Il devient journaliste en étudiant le journalisme à Paris où il rencontre Ali après sa sortie de prison mors de l'annonce de l'indépendance. On apprend qu'il a milité avec un groupe d'étudiants français pour la cause algérienne. Il a raconté son pays l'Algérie et poursuit partout la vérité, traquant l'injustice et le mensonge. Chaque année, il vient passer ses vacances en Algérie avec sa femme et ses enfants et sa mère Juliette chez Ali.</i></p>   |

|   |  |   |
|---|--|---|
| <p style="text-align: center;"><i>Ali</i></p> <p><i>Est un jeune garçon rêveur et insouciant, bagarreur, sans cesse en mouvement. Il déteste les polémiques et aspire à la paix et au bonheur. Il passe son temps à courir et à jouer dans la forêt et se baigner dans l'oued. Il aime l'école et surtout lire, et noircir son cahier journal offert par Juliette, mère de son ami Alain, pour son treizième anniversaire. Il aime ses parents. Puis il va étudier au collège à Baladia. Ses années de collège sont inoubliables de chaude ambiance et de franche camaraderie. Il devient joueur de foot dans l'équipe du collège. Le foot renforce ses liens d'amitié avec des camarades et leur fait découvrir la solidarité et la fraternité. Il a aussi goûté au plaisir de l'amour et à la découverte de ses possibilités sexuelles.</i></p> | <p><i>Son père meurt, tué par un groupe de paras saoul, il quitte le collège et revient à Dachra pour travailler et subvenir aux besoins de sa mère. Il bat le contremaitre des chemins de fer, lieu de son travail pour l'avoir traité de sale bicot, et sera emprisonné. Après la mort de sa mère, il rejoint une cellule de la révolution à Baladia, mais c'est surtout à la recherche de la liberté et pour défendre son idée de l'honneur. Il combattra aux côtés de Si Salah, de Tahar, de Mounir, de Ramdane et de M. Kimper. Il sera fidaï, et finira par être arrêté et emprisonné en France.</i></p> | <p><i>À la fin de la guerre, il sera libre. Il rejoint Alger où il sera accueilli par Si Salah et hébergé chez lui. Si Salah se chargera de son instruction et de veiller sur lui. Il deviendra un homme d'affaire voyageant dans le monde entier, sans amour, toujours Célibataire. Chaque année, il reçoit son ami Alain et sa mère Juliette en vacances.</i></p> |
| <p style="text-align: center;"><i>Youssef</i></p> <p><i>Est un garçon solitaire et grossier, il ne dit que de gros mots. C'est un élève moyen, assez intelligent mais d'une fainéantise imperturbable, très orgueilleux. A 14 ans, il est trop grand. Il est souvent accroupi devant des illustrés de bandes dessinées. En insultant le maître de l'école, il est envoyé en maison de correction où il rencontre Francis.</i></p>   | <p><i>Il rencontre Francis à la maison de redressement de Baladia et deviennent des amis. Il s'enfuit en compagnie de Francis, mais il est arrêté et jeté dans un camp de torture où il subit la faim, les coups, la torture et l'isolement depuis 2 ans. Il rencontre Ramdane dans ce camp et le pousse ainsi que tous les autres détenus à se révolter et ils finiront tous tués par balles.</i></p>   |   |
| <p style="text-align: center;"><i>Francis</i></p> <p><i>Après la mort de sa mère, il vit sous les coups de sa belle-mère et les réprimandes de son père. Il demeure tout le temps au balcon derrière les barreaux de fer comme un prisonnier. Il a volé la paire de candélabres de l'église où il est garçon de chœur. Il est mis dans une maison de redressement.</i></p>  | <p><i>Après avoir terminé ses années de classe dans la maison de redressement, il est gardé dans l'établissement comme surveillant supportant la dureté de la rigueur dans ce genre d'école spéciale. Il reste pour acquérir un diplôme d'éducateur. Il n'abuse jamais de son autorité et essaye d'adoucir la vie de ses camarades. Il devient l'ami de Youssef. Lorsque la guerre éclate, il s'enfuit de la maison de redressement avec Youssef pour gagner le maquis aidé par le concierge de l'établissement membre actif</i></p>   | <p><i>Il quitte l'Algérie pour l'Amérique Latine où d'autres combats l'attendent.</i></p>   |



|   |   |   |
|---|---|---|
|   | <i>d'une cellule d'organisation. Il a enfin rejoint le maquis.</i>  |   |
| <p><i>Juliette</i></p> <p><i>Est la mère d'Alain, elle a ses entrées dans les maisons arabes. Elle se rend souvent au hammam avec Chérifa, mère d'Ali. Elle vit toujours en gandoura, faisant la fête avec sa mère et ses sœurs.</i></p> <p><i>Elle est belle, d'une gaieté perpétuelle. Elle personnifie la joie de vivre. Elle danse dans les mariages, lançant des youyous comme une déesse de beauté et de sensualité. Elle est le plus bel ornement dans les fêtes.</i></p>  | <p><i>Elle est devenue très sentimentale et n'arrête pas de pleurer et renifler en évoquant le village. Son mari veut quitter l'Algérie pour la France. Elle refuse de quitter son pays pour aller dans un pays qu'elle ne connaît pas. Elle invite Ali à aller avec eux, mais ce dernier refuse. Elle devient nostalgique et évoque la condition des juifs du monde. La ville l'a changé, elle acquiert une flamme oratoire.</i></p>   | <p><i>Elle retourne chaque été en Algérie avec son fils Alain et sa petite famille pour passer ses vacances avec Ali.</i></p> |
| <p><i>Meriem</i></p> <p><i>Cousine d'Ali est différente de ses autres cousines car elle est imprévisible et déconcerte toujours par son caractère. Elle est attirée et fascinée par l'école, lieu qui lui est interdit. Elle a des pensées fortes de ressentiments, de regrets et de révoltes car est voilée et gardée à la maison et préparée à sa destinée d'épouse et de l'injustice qui lui fait mener une vie de prisonnière chez ses parents. Malgré cela, elle est téméraire et réfléchie. Même si des jours, elle est effrontée, indisciplinée et un vrai feu follet. Elle refuse de se marier, renvoyant tous les prétendants.</i></p> | <p><i>Lorsque la guerre est déclenchée, elle fuit de chez elle pour rejoindre le maquis, bravant le couvre-feu. Elle se faufile dans la forêt avoisinante, avec une simple rose fleurie. Elle pense qu'il est temps pour eux les filles de mourir pour l'amour de leur pays, pensant à devenir une femme libre.</i></p> <p><i>Durant plusieurs jours, elle erre à travers la forêt, se terrant dans les buissons au moindre bruit. Elle se nourrit d'herbes et d'oiseaux capturés à la fronde et avec son canif prépare son gibier. Grimant sur un arbre, elle assiste deux journées de suite à un campement de troupes de armée. Les soldats quittant la clairière, elle se laisse tomber, écorchée sur le bas de l'arbre et c'est ainsi qu'un commando de maquisards la trouve et la ramène à leur refuge. Après l'indépendance, elle est toujours en réunion avec des hommes et des femmes du parti. Puis elle s'est mariée avec le commandant Achour, choisi par ses parents et habite quelque part en Algérie. Elle a fini par devenir malgré elle un monument. Elle a lutté pour briser une certaine loi, mais n'a pas réussi à trouver sa loi.</i></p> |   |

| LA CHRYSALIDE  |   |   |
|--|---|---|
| Être   |   | Devenir   |
| Village  | Ville : Alger   | Village   |
| Durant la colonisation   | après la colonisation   | après la colonisation   |
| Mouloud/Faiza  | Mouloud/ Faiza  | Faiza/Kamel/Karim   |
| <p style="text-align: center;"><i>Mouloud</i></p> <p><i>est chétif, mou, fragile, élancé, d'une minceur excessive, aux traits trop fins, trop beau (comme une fille), aux cheveux étonnamment noirs et bouclés, aux grands yeux verts, craintifs. De santé précaire, il est un enfant bizarre, de personnalité étrange. Étranger à tout ce qui l'entoure, il a un regard blessé, une démarche nonchalante, il a le goût de la solitude, toujours plongé dans ses livres, coupé de la réalité mais il est élève intelligent qui dévore les livres fiévreusement, doté d'une mémoire surprenante. Il est rêveur, il a quelque chose de brûlant (dans le regard) qui le consume. On sent chez lui comme une grande colère perpétuelle et refoulée. Il ne semble nulle part à sa place. Il vit comme une ombre à la maison, il est trop calme et secret pour son âge</i></p> | <p style="text-align: center;"><i>Mouloud/ Faiza</i></p> <p><i>Après la guerre, Mouloud parle calmement avec assurance, il possède plus de force sereine dans ses gestes. Maintenant, c'est un homme qui a trouvé toutes les réponses à ses questions et croit savoir... Il a acquis des valeurs nobles le mettant en harmonie avec lui-même et surtout avec les autres, en particulier avec sa sœur Faiza.</i></p> <p><i>Il est devenu ingénieur et occupe un poste important. Il habite Alger dans un grand appartement bien meublé, avec balcon. Il emmène Faiza avec lui à Alger pour qu'elle poursuive ses études. Il se marie avec Yamina, tout en s'occupant de sa sœur Faiza.</i></p> | <p style="text-align: center;"><i>Faiza/Kamel/Karim</i></p> <p><i>Il retourne lors des vacances au village pour rendre visite à sa mère, son père et le reste de la famille.</i></p>  |
| <p style="text-align: center;"><i>Faiza</i></p> <p><i>Elle est obstinée, fière, d'un caractère impulsif. Quelque chose d'indéfinissable, d'insaisissable se dégage de tout son être. Elle est ensevelie dans les rêves où les réalités du monde ne l'affectent pas ; ses idées demeurent son unique existence. Curieuse, elle pose trop de questions, elle a les mêmes goûts, la même manie du transistor et des livres que son frère Mouloud. Elle a soif de Savoir et d'information, ce qui fait d'elle une personne très cultivée et avancée dans ses études.</i></p>   | <p style="text-align: center;"><i>Faiza</i></p> <p><i>Devenue grande, Faiza acquiert plus d'assurance, de manière et de raffinement. Au contact de la ville, elle devint une femme authentique : modeste, prévenante, silencieuse et présente à la fois. Faiza n'était-elle pas la parfaite musulmane recevant chez elle ? (Chry p 204), l'archétype de la femme Arabe et la parfaite algérienne défendant comme sa consœur jadis « sa liberté » et celle de toutes les femmes ?</i></p>  | <p style="text-align: center;"><i>Faiza/Kamel/Karim</i></p> <p><i>Après la mort de son amoureux et la naissance de son petit-fils Fayçal, Faiza retourne définitivement au village, après le pardon de son père, mais surtout pour apprendre à son fils les valeurs ancestrales.</i></p> <p><i>Elle sera le médecin du village habitant la villa blanche, habitée jadis par Marielle. Khadidja sera toujours à côté d'elle. Elle est acceptée et aimée par les villageois. La fiancée du mort, comme l'appellent les villageois prend un livre des poèmes d'Eluard et son fils en se dirigeant vers le cimetière pour les lire à son amoureux Fayçal enterré dans cette terre du village.</i></p> |

|  |   |   |
|--|---|---|
|  | <i>Elle devient médecin, puis rencontre l'amour qui lui change sa manière d'être.</i> |   |
| <p style="text-align: center;"><i>Kamel</i></p> <p><i>Fils de Rabah modeste cordonnier qui tenait entre ses mains toutes les semelles usées des villageois et la vieille Kheira qui jadis tissait les paniers et les nattes. Ils ont perdu un fils miné par la tuberculose dans les hôpitaux étrangers. Mais, voient revenir du maquis l'autre fils Kamel, qui était avant de partir au maquis le meilleur ami de Mouloud.</i></p>   |   | <p><i>Kamel est revenu du maquis et est devenu le maire du village. Avec sa famille, il habite la villa blanche de la mairie. Ce jeune homme sympathique et intelligent d'active à redonner un autre visage à son village qu'il aime tant. Il a rouvert l'école et les enfants garçons et filles se bousculent dans sa cour. La majorité du village se réjouit de la nouvelle situation de la famille de Rabah. Il va se marier avec Malika, la fille de Mokrane et Akila en célébrant un mariage grandiose.</i></p> <p><i>Kamel emporté dans la foulée de ses idées de promotion du village, a libéré son épouse Malika du haïk, et Malika ne se voile plus.</i></p> <p><i>C'est un garçon d'une honnêteté foncière et d'un sens du travail exemplaire, ce qui vaut d'être réélu à la tête de la mairie car il a permis la réalisation d'un centre PMI, une deuxième école, de nouveaux logements, et l'installation de l'électricité. Il ne rate pas une occasion de remplir son devoir de militant et de commissaire politique vigilant parlant toujours avec ferveur du pays.</i></p> |
| <p style="text-align: center;"><i>Karim</i></p> <p><i>En ce temps, Karim fait son apparition dans le village. Il est la fierté de sa famille, il revient nanti de diplômes. Il a fini ses études secondaires tant bien que mal dans la tempête de folie de la grande ville. Son père est dans les geôles militaires. Ainsi, il se trouve le seul homme au milieu de sa mère, ses sœurs et les deux femmes de son père. Il vient souvent chez son oncle Mokrane passer la plupart de ses loisirs. Les deux hommes s'aiment bien car Karim est posé, sérieux, sans excessive gravité, il a conservé sa franche gaieté et ses études ne semblent pas avoir changé quelque chose en lui. Il a en lui un sens de la mesure profond, commun aux paysans. Il est ouvert à toutes les communications et abordait librement</i></p> |   | <p><i>L'oncle Salah est mort et Karim devient le chef de famille. Il mène une vie paisible entre l'école et la présence efficace et tendre de sa mère. Ses sœurs sont mariées, mais lui persiste à trouver la tranquillité dans son célibat. Son amitié avec S- Mokrane a grandi depuis son retour de la ville à la fin de la guerre et son oncle aime lui demander son avis sur toute chose, il se confie volontiers à son neveu Karim qu'à son fils Mouloud. Il ressemble étrangement à son grand-père Cheikh – Mouloud dont il a le nez aquilin, les sourcils broussailleux couleur de charbon et les yeux étonnamment verts. Les mêmes similitudes frappantes dans la démarche et les attitudes nonchalantes empreintes de dignité. Si Mokrane ne peut que tressaillir intérieurement quand il rencontre Karim et il se dit « comme si père s'est réincarné en son petit-fils ». il est sincère avec les autres et avec lui-même, il n'a pas l'esprit divisé, n'ayant</i></p>   |

*tous les sujets avec son oncle en lui faisant part de ses projets : il désire rester ici après la guerre et enseigner à l'école du village, car il ne peut vivre ailleurs, son expérience au-delà de la clôture du lieu où il est né ne l'a pas convaincu. Ce qui conquiert son oncle car il voit en lui un garçon sage, un vrai fils de leurs aïeux.*

*jamais considéré l'émancipation des femmes comme un problème, sa fierté pour la marche de son pays est plus importante à ses yeux que toutes ces révoltes pathétiques. Il pense que la religion doit-être adaptée au développement de son pays ce qui serait l'aboutissement pour une entité et un monde meilleur.*

**CHAPITRE 3. Créations  
littéraires,  
féminisme/symbolisme : entre  
posture et imposture**

### 3. 1. Symbolisme : révélation de l'imposture

#### 3.1.1. Personnages et onomastique : anthroponymie, sons arabes et toponymie

*Il est vrai que j'ai avec les noms propres un rapport qui m'est énigmatique, qui est de l'ordre de la signifiante, du désir, peut-être même de la jouissance. La psychanalyse s'est beaucoup occupée de ces problèmes et l'on sait très bien que le nom propre est, si je puis dire, une avenue royale du sujet et du désir. [BARTHES, Roland, 1975 : 321]*

L'onomastique donne à lire tout ce que le discours explicite ignore et/ou omet et/ou refuse de dire. L'étude des noms de lieux et de personnes constitue une partie de l'onomastique, du grec « *onoma* » qui veut dire « *nom propre* », c'est-à-dire science des noms propres. Pour Brunot, l'onomastique est réduite aux noms de personnes. [BAYLON, C, FABRE, P, 1982 : 20]. Marouzeau, quant à lui, rattache l'étude des noms de personnes à l'anthroponymie (du grec « *Anthropos* » : *homme* et « *onome* » : *nom*) et à la toponymie, l'étude des noms de lieux (du grec « *topo* » : *lieu* et « *onome* » : *nom*). (Lexique de la terminologie linguistique, *ibid.*) Donc l'anthroponymie s'occupe des prénoms, noms de famille et pseudonymes, et la toponymie prend en charge l'étude des noms de lieux.

L'onomastique est *une science objective*, qui nous permet d'incorporer l'histoire dans notre être et notre devenir, c'est-à-dire que notre présent est fait de notre passé et que notre passé s'est accommodé à notre présent. En effet, notre présent doit admettre et glorifier notre passé tout comme notre passé doit accepter et s'intégrer à notre présent. L'onomastique est assurément une discipline des sciences humaines les plus humaines, ce qui explique le goût que manifeste pour elle le grand public. Cette science est en étroite relation avec l'histoire, et pourtant elle n'est pas une science historique. Elle est aussi en rapport étroit avec la sociologie car l'usage des noms propres étant rarement gratuit à l'égard de la société : les causes qui font naître tel ou tel anthroponyme sont toujours des causes sociales, et par conséquent historiques. Ainsi, *le nom surgit de la société pour la société.*

L'onomastique, en tant que science, est de date récente ; on ne sait à quelle partie de la linguistique la rattacher, car elle a un rapport avec tous les aspects de la linguistique. Elle a aussi quelque rapport avec « *les racines* » de l'homme. Notre époque a redécouvert pour l'homme la nécessité de *se retremper* dans les sources de son passé ; par ailleurs ceci le pousse à se tourner vers « *le mystère* ». Certaines recherches ont ajouté à l'étude des noms proprement dite, des connaissances historiques puisées aux meilleures *sources*.

Définir l'onomastique, c'est se situer dans la linguistique, sous tous ses aspects : la sémantique, la poétique, la stylistique, la lexicologie, la sémiotique, etc. Et en puisant sa matière dans ces disciplines hétéroclites, l'onomastique se veut une science interdisciplinaire. Généralement scindée en deux grandes branches, à savoir l'anthroponymie et la toponymie, respectivement l'étude des noms des personnes et celle des noms des lieux, elle se propose comme une approche au texte littéraire dans le but de l'enrichir.

Ainsi, c'est l'onomastique littéraire qui use le plus de noms propres de personnes et de lieux. Le rôle de ces noms va d'un emploi symbolique à un emploi réaliste. *Le nom-clé* est à mi-chemin du symbolisme et du réel. L'étude et l'explication des noms propres de lieux et de personnes font partie de *l'étymologie*. Celle-ci a été conçue par les grecs comme « *une étude de la nature des choses par l'interprétation du langage* ». [BAYLON, C, FABRE, P, 1982, *ibid.*] Ce qui avait poussé Platon à rechercher la nature profonde et véritable des choses et des êtres dans le mot.

L'onomastique s'attache à l'étude des noms propres dans les œuvres littéraires et s'intéresse spécialement à la découverte du « *sens caché* » des noms de personnages ou des noms de lieux car la détermination référentielle des noms s'interprète par les frontières des cultures, de l'espace et du temps. Leur dimension historique dévoile que tout nom propre est inscrit dans une civilisation, une langue, une culture nationale et donc un signe linguistique fortement identitaire, chargé d'une pesante puissance référentielle.

Le propos de l'onomastique, nous dit Eugène Nicole, « *a pour tâche de préciser les conditions spécifiques du fonctionnement de son objet dans le champ qui lui est propre* » (celui du texte de fiction). Car le nom propre est « *devenu un signe à part entière dans l'étude du texte, et en particulier du texte romanesque* » et est considéré comme « *élément central de la sémiotique du personnage et de la typologie narrative en général* » [EUGÈNE. Nicole, 1983 : 235].

En effet, « *les noms de personnages sont ainsi écartelés entre l'univers référentiel et l'univers fictionnel, et forcément affectés, par l'irréductible distance qui sépare le monde du texte du monde du lecteur* », selon Yves Baudelle [BAUDELLE, Yves, 1995 : 27]. Baudelle constate une opposition entre l'onomastique réelle où la signification des patronymes est opaque et arbitraire et l'onomastique littéraire, « *la fiction soumettant les noms propres à un double processus de sémantisation et de motivation qui instaure une relation de redondance entre les signifiés du nom et les signifiés textuels du personnage qui le porte* » [BAUDELLE, Yves, *ibid.*].

Les formalistes russes, considérés comme les concepteurs de la narratologie, ont préparé les fondements d'une approche nouvelle de l'onomastique littéraire. C'est en présentant pour la première fois le fonctionnement narratif et la motivation des noms de personnages que des précurseurs comme Tynianov, B. Tomachevski, V. Propp ou B. Uspenski, ont permis de dépasser la vieille méthode universitaire qui prédominait avant eux (et qui leur survivra d'ailleurs jusqu'aux années 60). Celle de la critique des sources, fondée sur une double enquête, à la fois philologique concentrée sur *les emprunts intertextuels* et *le biographique*, où la ressemblance des noms servait d'indice à la découverte de « modèles » réels de personnages.

D'outre-Atlantique les *literary onomastics* se sont progressivement constitués en discipline à part entière, mais nulle part l'étude des noms fictionnels ne connut plus de succès qu'en France. C'est, en effet, dans les années 1960 et 1970, que le structuralisme, et en particulier la grammaire du récit, se sont attachés et penchés sur le nom propre, désormais tenu pour le « *prince des signifiants* » et le lieu par excellence de la sémiotique du texte, selon Barthes qui rajoute : « *On peut dire que le propre du récit n'est pas l'action, mais le personnage comme Nom propre.* » [BARTHES. Roland, 1970]

Avec Barthes, Genette, Grivel, Hamon, pour ne citer que les plus connus, s'est alors constitué un corps de doctrine qu'il n'est pas permis d'ignorer au chercheur d'aujourd'hui, dès lors qu'il se tourne vers les questions d'onomastique narrative. Qu'on le veuille ou non, c'est toujours à la théorie de la *motivation estompée du signe* que doit se référer, pour commencer, toute étude des noms fictionnels.

C'est au 18<sup>e</sup> siècle que commencèrent les premiers principes d'une recherche sur l'onomastique et en général sur l'étymologie. C'est avec le Président De Brosses, que l'on voit l'onomastique s'engager vers les voies de la grammaire historique. Il montre l'importance de l'étude des noms tout particulièrement des noms de lieux qu'il situe au premier plan de la recherche étymologique. D'autres plus connus à l'époque, entre autres Falconet et Fréret se sont intéressés à cette science. Au 19<sup>e</sup> siècle, l'étude des noms de lieux suscite un certain nombre de travaux avec Auguste le Prévôt qui publie « *son dictionnaire des anciens noms de lieux du département de l'Eure* ». Et c'est grâce au livre de Houzé paru en 1864, *Étude sur la signification des noms de lieux de France*, que l'on arrive à des résultats étonnants

Les études anthroponymiques quant à elles n'ont pas connu un essor aussi grand que celles de la toponymie. Et c'est avec Albert Dauzat dans *Noms de familles de France* publié chez Delagrave, en 1924, que cette science sort de l'état embryonnaire en essayant de compléter d'anciens travaux commencés par les précurseurs suivants :



Maribon (1681), Salvette (1824), Mourain de Sourdeval (1837), De la Plane (1843), Sabatier (1875), Ritter (noms de familles en 1875) et enfin avec Franklin qui avait commencé un début de méthode avec *son dictionnaire des noms, surnoms et pseudonymes* en latin au Moyen âge.

En s'intéressant aux noms de personnes, le professeur Giry à l'école de Chartes explique : « *Ces noms forment un des éléments constitutifs de la teneur des actes.* » Avec Dauzat, les recherches onomastiques deviennent l'affaire des linguistes et des philosophes. Et le fait le plus important, c'est que la toponymie et l'anthroponymie demandent l'aide de l'histoire. Pour Dauzat, la toponymie est un chapitre précieux de « *la psychologie sociale* » [DAUZAT, op. Cit., 39-43], car les désignations de lieux et de l'environnement sont de précieuses informations pour comprendre l'âme d'un peuple, ses sentiments, ses préférences et ses choix. En même temps, les lieux de cultes et leurs dénominations sont en relation avec les migrations des peuples, les différentes et nombreuses conquêtes, les libérations et l'histoire des civilisations, donc avec l'histoire des langues.

*Les noms de personnes*, ouvrage publié chez Delagrave, a donné un premier élan aux futures recherches anthroponymiques : il y a eu en effet le premier congrès international de toponymie et d'anthroponymie qui témoignera de l'intérêt porté aux noms de personnes avec les communications de Grammont, Jean Roy, Michelson (ce dernier peut être considéré comme le pionnier avec Dauzat). Plus tard, M. Correy et A. Bergh, disciples respectifs de Dauzat et Michelson ont dû présenter eux aussi des travaux intéressants.

Dauzat a donné des études très intéressantes sur les moyens dont dispose l'anthroponymie ; Il convient selon lui de rechercher des formes anciennes pour permettre l'explication des noms, et de rechercher aussi la filière généalogique. Quand cette dernière est absente, il faut utiliser la filière historique, qui pour les noms usuels, peut se révéler suffisante. Mais si l'on ne peut avoir recours à cette filière, il faut alors procéder par comparaison, « *en regroupant les mots analogues par la formation ou par le sens et en recherchant les prototypes possibles dans les documents et les époques antérieures* » [DAUZAT, ibid.], où il s'agit de localiser le nom dont on recherche l'explication et de le catégoriser c'est-à-dire de déterminer la classe sémantique à laquelle il appartient.

Malgré l'importance de cette science, les travaux d'anthroponymie restent rares et c'est dans les revues qu'il faut surtout aller chercher les études de détails. La seule revue en France qui traitait exclusivement d'onomastique était la revue « *internationale d'onomastique* ». L'intérêt de ces travaux anthroponymiques est loin d'être négligeable, c'est leur nombre qui reste trop restreint. Des travaux plus larges

existent néanmoins, ceux d'Harry Jakobson, Francis Gourvil, mais, c'est Marie Thérèse Morlet qui a fait de l'anthroponymie son domaine d'étude auquel elle a beaucoup apporté. M. F. Berganton donne quelques précisions terminologiques : « *le nom tel qu'il faut l'entendre pour cette époque, correspond à notre actuel prénom, au Moyen âge lui seul importait...* ». [BERGANTON, M-F, cité in DAUZART, P, ibid. 81]

Ce sont les Gaulois qui ont fait entrer le nouveau système anthroponymique acquis des Latins. C'est le système des trois noms, utilisé actuellement : Prénom, nom de famille et surnom. Les noms de personnes, comme les noms de lieux représentent ce que les géologues appellent « *des faits de stratifications* » c'est-à-dire des noms appartenant aux différentes couches sociales, militaires, religieuses ou linguistiques à travers lesquelles l'histoire est passée. Selon Camille Julian, l'anthroponymie révèle des faits de croyances, des faits de coutumes, elle se lie à des questions de temps (le nom peut indiquer le mois de naissance ou le jour de la semaine), elle se lie aussi à des questions de lieux.

En effet, « *les noms peuvent révéler l'aspect de l'enfant naissant et ils peuvent aussi faire pressentir la qualité maîtresse souhaitée aux enfants par leurs parents (mais le sens initial des noms est perdu, on les transmet par tradition sans comprendre le sens initial)* » [JULLIAN, Camille, cité in BAYLON, C, FABRE, P, 1982 : 128-129]. À l'historien aussi bien qu'au linguiste, l'anthroponymie apporte des enseignements multiples : sur la psychologie populaire et les modes d'expressions linguistiques qu'elle utilise. Elle donne les catégories auxquelles l'homme fait appel pour se nommer et nommer ses semblables.

C'est sur ordonnance de François 1<sup>er</sup> (en France) que l'on fixa les noms de famille sur le territoire : la transformation de l'ancien nom de baptême en simple prénom et la transformation du surnom en nom de famille. Le domaine du prénom est soumis non seulement aux modes qui changent vite mais également à un réseau fort de tendances affectives et de sentiments divers. L'anthroponymie comme la toponymie à laquelle elle ressemble, mérite sa place dans la vie scientifique auxiliaire de l'histoire car l'onomastique est une science carrefour entre l'histoire, la géographie, la psychologie, la linguistique, l'anthropologie voire même la politique. La toponymie ne peut ignorer l'anthroponymie en raison du grand nombre de noms de personnes inclus dans les noms de lieux.

S'intéressant au Maghreb, nous découvrons que ce sont les facteurs historiques, politiques et culturels qui ont rénové le paysage onomastique maghrébin, créant des changements culturels et engendrant de nouvelles résurgences identitaires et représentations du monde qui vont marquer l'imaginaire onomastique local, c'est-à-

dire sa façon de nommer et/ou dénommer les êtres et les choses, *les invariants et les contingences, les ruptures et les continuités, les fantaisies et les présages*.

Il dérive à partir de relevés de données bibliographiques nouvelles au sujet du Maghreb, que les études onomastiques demeurent *sous-tendues* et plus ou moins déterminées par des problématiques d'ordre identitaire qui selon Foudil Cheriguen « *sont différentes du mode de traitement développé dans d'autres régions du monde où prévalent davantage tantôt l'attachement au terroir, tantôt des considérations d'une gestion rationnelle du fonds onomastique local* ». C'est-à-dire, « *Qu'au Maghreb, ce type de questionnement identitaire est, sous-jacent, caractéristique aujourd'hui des motivations profondes de l'onomastique maghrébine, et qui peut se résumer par la question Qui suis-je dans le rapport de nomination/ dénomination de tel ou tel territoire et/ou sous-territoire déterminé par tel ou tel autre nom ?* » [CHERIGUEN Foudil, cité par BENRAMDANE, F, et ATOUI, B, 2005].

S'exprimer sur l'anthroponymie en Algérie, des désignations ou noms de familles spécialement, n'est pas chose facile, autant *la proximité identitaire* est consistante, puissante et solide pour certains, autant, elle est grave et *traumatisante* pour d'autres. Les noms propres de personne, objet d'étude de l'anthroponymie, ont des fonctions variées particulièrement sociale, culturelle, religieuse et identitaire. Ils occupent une place très importante dans la construction de la personnalité de l'individu : « *élaborés socialement, culturellement et historiquement, ceux-ci reflètent pas seulement la production de phénomènes identitaires révélateurs du passé, du présent et de l'avenir : ils construisent l'identité elle-même.* » [AKIN, Salih, 1999 : 59]

Notre étude doit traiter du nom tel qu'il est perçu dans la civilisation arabe islamique, de sa signification, de son usage car le nom est significatif, il révèle sous forme péjorée ce qu'il refoule donnant au texte une puissance symbolique exceptionnelle dans l'ordre de l'histoire d'altérité : Le nom est un signe d'identité. Nous allons démontrer dans notre étude que les noms retenus par notre auteur sont des noms ayant et exprimant un sens précis. Ces noms sont une connaissance et désignation de l'être, ils représentent l'identité arabe traditionnelle, ainsi que l'émergence d'une identité moderne ; néanmoins tous renvoient à la civilisation islamique qui constitue la toile de fond de l'œuvre.

Selon Ibn Achour, le nom d'Adam vient de « *Adimu-Alardhi* » c'est-à-dire « *la terre* » ; ainsi Adam porte le nom de la matière avec laquelle il a été façonné et créé. Toujours, selon Ibn Achour, les premiers noms appris ont été ceux des espèces animales, végétales, des matières, des astres, tout ce que Adam pouvait voir. Il y avait aussi Ève, le diable (Iblis), les arbres et les fruits. Le père de l'humanité devait disposer

de noms pour traiter et communiquer avec ce qui l'entourait, c'est comme si, pour qu'il y ait succession, il fallait qu'il y ait transmission du savoir.

Pour la Sunna et selon un hadith du Prophète Mohamed (que le salut soit sur lui) tout nouveau-né est tributaire de sa *aquiqa* (Sacrifice) qui lui est sacrifié le 7<sup>e</sup> jour (généralement un mouton) de sa coupe de cheveux et de sa nomination. « *Kullu mawlidin rahinatun bi aqiqatihi, tudbahu anhou yawma sabii, wa yahlak, wa yusamaa* ». Selon un 2<sup>e</sup> hadith, la prénomination est un droit que l'enfant a sur ses parents. « *Min haki el waladi ala walidihi an yuhsina ismahou, wa youhsina mawdia hou, wa yuhsina aadabouhou...* »

Le Prophète conseillait les « *isms* » positifs (Abd-Allah / Abd-El Rahman) et déconseillait les « *isms* » négatifs car il était sensible à la dimension sémantique des prénoms et n'hésitait pas à changer certains d'entre eux. Dès le début de l'islamisation, l'attitude du prophète a été d'intervenir directement au niveau du choix du « *ism* » pour nommer les nouveaux nés ou renommer les nouveaux convertis. Le choix du « *ism* » devait répondre à deux principes :

- 1. La structure du nom ; le prophète disait à ce propos : « Si vous donnez des noms que ce soit des « *isms* » composés avec Abd ».
- 2. L'aspect purement esthétique, les plus beaux noms sont ceux qui contiennent les notions de louanges et d'adoration.

À ce propos, le Prophète disait : « *Au jour de la résurrection, vous serez appelés par votre nom et celui de vos parents, prenez des noms gracieux.* » [Abou Daoud] [*Idhâ sum maytoug fa-abdiou*] Au temps du Prophète, lors de la naissance, on prononçait à l'oreille du nouveau-né les paroles de « *l'Adhan* » pour que le premier nom qu'il entende soit celui de Dieu et pour l'inviter à la religion. Ce n'est que quelques jours plus tard qu'on lui donnait son prénom, de nos jours le prénom est choisi avant la naissance du bébé.

Le Prophète montra en maintes occasions l'importance qu'il accordait à la signification des noms, qu'il s'agisse de noms de personnes, de peuples ou de lieux, il leur reconnaissait la faculté d'exercer sur le nommé une influence positive ou négative selon leurs sens. Une fois, empruntant un passage entre deux montagnes, il s'enquit du nom, de ses lieux ; leur appellation de mauvais augure lui déplut, il changea de route. Commentant cette influence du nom, le Cheikh Ahmed El Alaoui (en 1934) donne une explication simple et frappante :

*Chaque nom possède une influence qui s'attache à l'âme de celui qui le prononce. Si, par exemple, un homme répète plusieurs fois le mot « mort », il ressentira en son âme*

*une impression due à la mention de ce mot surtout s'il persiste en celle-ci, et il n'est pas douteux que cette impression sera différente de celle que l'on éprouve en prononçant les mots « richesse » « gloire », tout homme normalement sensible sera conscient de l'influence que peut avoir sur son âme le nom qu'il prononce.*

Aïcha, la femme du Prophète disait : « *Le Prophète changeait tout prénom laid* ». [Tirmidi]. L'éclosion d'une véritable fraternité entre croyants ainsi que la diffusion d'un esprit communautaire ne pouvait avoir lieu sans réformer certains traits de société peu conformes à l'idéal islamique. En changeant les prénoms laids, le Prophète cherchait à redresser les mœurs de son peuple : « *Je n'ai été envoyé que pour parfaire les nobles caractères.* » (L'Imam Malek) Il va sans dire que tout prénom dont le sens est laid ou vil est proscrit par l'Islam. L'Islam prône la beauté du prénom. À un homme qui questionnait le Prophète au sujet des droits de son enfant, le Prophète répondit : « *Donne lui un beau prénom, une bonne éducation et établis les de façon convenable.* »

Les premières études sur les noms en milieu Musulman ont vu le jour au VI<sup>e</sup> siècle de l'Hégire (XII<sup>e</sup> siècle après J.-C). À cette époque les historiens et biographes du Machrek (Moyen Orient) se sont mis à recenser l'ensemble des informations qui leur sont parvenues pour reconstituer l'histoire de l'Islam depuis ses débuts. Cette époque correspond à l'époque des Mamluks (Mamaliks). Ils se sont essentiellement basés sur l'étude des traditions du prophète et des Hadiths. Les grammairiens Arabes s'accordent à reconnaître deux étymologies possibles au terme « *ism* ». Selon la première, ce mot viendrait de la racine *SMW* (\_\_\_) qui signifie être haut, s'élever. Selon cette étymologie, le nom est considéré sous son aspect principal « *céleste* » : il désignerait alors la réalité essentielle du nommé.

Selon la seconde étymologie, « *ism* » viendrait de *WSM* (\_\_\_) qui signifie mettre une marque ou un signe sur quelque chose, définir, avoir un beau visage (*wassim*), c'est l'aspect formel du nom qui serait envisagé ici, et qui définirait la réalité manifestée du nommé. Ces deux étymologies complémentaires mettent en lumière la double dimension de l'être : *la première relève de l'essence et la deuxième relève de l'apparence.*

Donc le terme « *ism* » dépasse le cadre de la simple appellation. On recourt à la science des noms qu'est l'onomastique ou l'anthroponymie qui offre un grand intérêt psychologique, social, voire même historique. L'usage de cette science dans notre étude exprime notre intérêt grandissant car elle reflète un des aspects sociolinguistiques du Maghreb.

Le respect de la filiation arabe, autant pour préserver ses origines que pour sauvegarder son statut personnel, participe à la notion de loyauté de l'être. Le mode

d'identification arabe traditionnel remonte à la période pré- islamique. Fondé sur les liens du sang, il inscrit l'être au sein d'un ordre social qui préserve ses origines et oriente son avenir, pour certains : ces désignations multiples et l'emploi simultané d'une suite de noms et de titres poussent à des confusions : des noms propres, des sobriquets et des surnoms honorifiques.

Ce qui a poussé aujourd'hui l'institution du code de l'état civil dans les pays arabes à généraliser l'adoption d'un système plus simple qui correspond à l'usage d'un simple prénom, en arabe « *ism* » suivi d'un nom de famille (le patronyme, laqab, familial), le nom de famille est d'apparition plus tardive que le prénom, héritage du colonialisme qui est de plus en plus généralisé par les sociétés arabes modernes, afin d'uniformiser les individus et de mieux les circonscrire.

Une région comme le Maghreb, de par sa situation géographique, a connu de nombreux courants civilisationnels, elle se présente comme un terrain favorisé pour l'étude de la création onomastique et des spécificités *linguistiques* et *interlinguistiques* générées par la rencontre des peuples et des cultures. On étudie le nom propre dans l'espace maghrébin en pensant le fait onomastique en contexte maghrébin.

Par le biais d'une *lecture historique* de cette création onomastique, on découvre que le nom maghrébin, a un *fond traditionnel* et une histoire très ancienne : *ce fond est à la fois berbère, nord-africain et arabe, musulman, hébraïque et chrétien*. Ce patrimoine onomastique a été fréquemment enrichi par *l'apport de l'influence étrangère*, aboutissement des abondantes conquêtes, particulièrement turques, andalouses et romaines. Les noms maghrébins dévoilent ainsi d'une façon parfaite ce *croisement dynamique de races et de peuples* qui a façonné ces pays.

Donner des noms aux personnes et aux lieux fut au cœur de l'entreprise coloniale : octroyer un nom révélait l'exercice de l'autorité impériale, ou s'en donner l'illusion, illusion que l'administration coloniale tentaient de rendre réelle.

*Tout commence par la nomination. Le mépris de l'autre (c'est-à-dire la méconnaissance ou l'incompréhension de l'autre non assortie d'un souci et d'un effort de connaissance ou de compréhension) se manifeste dès les premiers contacts précoloniaux dans l'entreprise taxonomique (...). Ce mépris des appellations autochtones relève d'un mépris plus vaste pour les peuples ; les territoires et les habitants n'existaient pas avant l'arrivée des colonisateurs (puisqu'ils n'avaient pas de nom, ou du moins puisqu'on se comporte comme s'ils n'avaient pas de nom), et l'on nomme les lieux et les peuples comme bon nous semble. [CALVET, Jean-Louis, 1979 : 56-57]*

« *Nommer c'est construire le groupe* », affirmait Jean-Loup Amselle [AMSELLE, Jean- Loup, 1990, rééd. 1999]. Affergan, à travers, *L'enjeu de la nomination*, se pose les questions suivantes :

*Pourquoi donner des noms ? Qui nomme ? Pour qui ? À qui ? Que fait-on quand on donne un nom à une personne, une communauté, un territoire, par le truchement de la langue ? “Comment t’appelles-tu ?” » n’est identique ni égal à “comment t’appelle-t-on ?” C’est au niveau de cette faille que, peut-être, gît tout ce passé colonial si mal fermé qu’à la moindre incartade hors des codes, il réapparaît plus vif que jamais. [AFFERGAN, Francis, 1983 : 13]*

Donner un nom résulte d’un processus constructiviste : c’est faire exister une réalité qui n’existait pas. Nommer, signifie précisément « *crier le nom* » en créole chez les Antillais. En arabe dialectal, l’interrogation : *Comment t’appelles-tu ?* est rendue par l’expression *Kif semek Allah ?* Comment Dieu T’a-t-il prénommé ? Nommer a donc cette valeur mystico théologique pour que les êtres surviennent à l’existence.

Selon Me Fatma Zohra Benbraham, avocate et militante pour les droits de l’homme, « *les Algériens avaient bel et bien des noms de famille avant la colonisation* » et que pour connaître son vrai patronyme, « *il faut enquêter au niveau des archives d’Istanbul, capitale de l’Empire ottoman avant 1922, État auquel l’Algérie était rattachée administrativement entre 1516 et 1830.* ». Sous l’ombre tutélaire de Mostefa Lacheraf, un débat des plus passionnants s’est déroulé au pavillon central du SILA, sur l’origine des noms en Algérie<sup>2</sup>.

Le professeur Farid Benramdane, quant à lui, a présenté à l’assistance un exposé d’une grande richesse sur l’origine des noms propres en Algérie *en mettant à nu l’entreprise de dislocation filiale perpétrée par l’état civil colonial à partir de 1882*. Il a expliqué que l’identité est d’abord une affaire de noms propres. « *Chaque société a un stock de noms propres* », a-t-il dit. Il a noté qu’historiquement, les noms, en Algérie, « *sont des noms de synthèse* ». Il a distingué, à ce propos, trois souches fondamentales dont dérivent nos noms propres : *la couche libyco-berbère, la couche arabe* qui englobe aussi *la strate phénico-punique*, à quoi s’ajoutent ce qu’il a appelé « *les contaminations étrangères* » : *gréco-latines, turques, espagnoles, françaises, etc.*

Il a par ailleurs envisagé que « *le substrat de base reste le libyco-berbère* », soulignant que « *la terre et sa dénomination est au cœur du dispositif onomastique algérien. Les noms des grandes tribus fondatrices du Maghreb, les Sanhadja, Kotama, Matmata, Mekkassa, Louata, Meghila, ont un sens par rapport au sol* », alors qu’« au

---

<sup>2</sup>-Il s’agit d’un cycle de conférences réparties sur deux jours, les 2 et 3 novembre 2014, dédiées à la reconstitution de notre histoire sociale et culturelle à travers une approche «onomastique», mot savant qui désigne la science des noms. La première journée s’est concentrée sur la «toponymie», c’est-à-dire les noms de lieux, la seconde journée, quant à elle, a été consacrée à l’étude des noms propres (ou «anthroponymie») issus de notre patrimoine onomastique.

*Machrek, les noms des tribus ont un rapport au sang* ». Farid Benramdane<sup>3</sup> a indiqué, aussi, que « *quand on est sur cette couche (libyco-berbère), on est sur des milliers d'années* ». Il a cité, par exemple, « Idir » et sa variante « Yedder » : « *Ce nom est inscrit sur une stèle archéologique datée de 2000 ans.* » Il a ajouté aussi : « *Si vous voulez connaître dans une région les noms les plus anciens, il faut interroger les noms des cours d'eau et les noms des montagnes parce qu'ils restent sur des milliers d'années.* »

Dans le lot des noms d'origine latine qu'il a cité, l'exemple de « *Maaouche* » vient de « *Marius* », « *Hammadouche* » de « *Amadeus* ». Ce répertoire inventorie également les noms d'origine biblique comme « *Rabéa* », une déformation de « *Rebecca* », selon le conférencier. Pour Benramdane, le patrimoine anthroponymique algérien est riche et, surtout, ancien. Citant par exemple la grande tribu des Zénètes, il a dit que « *les Zenata, c'est un nom tellement ancien que seul Dieu en connaît l'origine.*»

Il s'est attaché ensuite à découper le système de dénomination mis en place par l'administration coloniale. « *La France a travaillé sur deux choses : la terre et la personne* ».

Le docteur Ouerdia Yermèche, sur le sillage du docteur Benramdane, nous apprend dans ses travaux sur *la fixation des noms algériens*, que cette Loi ainsi que celle de 1854, ont préparé le terrain à la mise en place de la Loi fondamentale du 23 mars 1882 qui « *imposait l'adjonction d'un patronyme au prénom et surnom par lesquels était antérieurement connu chaque « indigène » déclaré propriétaire* ». De ce fait, l'article 15 de la Loi du 23 mars 1882 donne « *droit aux officiers d'état civil d'attribuer un nom patronymique à toute personne récalcitrante* ». De plus, « *si l'indigène, qui a le droit de choisir un nom, s'abstient, ou s'il persiste à indiquer un nom précédemment choisi par un ou plusieurs individus, son droit devient caduc et passe, non point à un autre membre de la famille, mais au commissaire de l'état civil* ».

Pour elle, la mise en application de ce texte a permis aux officiers d'état civil de donner des noms fantaisistes, insultants et humiliants, et ce en toute impunité. En effet, les noms attribués pouvaient être grotesques et injurieux en faisant par exemple référence à des animaux : *Chadi (singe)*, *rass el kelb (tête de chien)*, et pouvaient parfois même être obscènes. Il convient de préciser que certains noms grossiers proviennent

---

<sup>3</sup> -Le colloque a été organisé à l'initiative de l'Unité de recherche sur les systèmes de dénomination en Algérie (Rasyd), relevant du CRASC. Et comme ont tenu à le souligner les organisateurs, ce colloque s'est voulu aussi un hommage à Mostefa Lacheraf et fit, d'ailleurs, largement écho à son dernier livre majeur, *Des noms et des lieux* (Casbah, 1998). Parmi les intervenants à ces rencontres, le professeur Farid Benramdane a régalié l'assistance par un exposé de haute facture sur l'origine des noms propres en Algérie en mettant à nu l'entreprise de dislocation filiale perpétrée par l'état civil colonial à partir de 1882.



d'algériens eux-mêmes, lesquels interrogés, répondaient par une insulte à l'officier chargé de l'enregistrement du nom patronymique, rajoute-t-elle.

En outre, les spécialistes expliquent que « *cette violence symbolique s'est également caractérisée par l'attribution de noms différents aux membres d'une même descendance* ». Par ailleurs, Mostefa Lacheraf, historien et sociologue algérien, précise que les officiers pouvaient attribuer des noms selon une classification par ordre alphabétique consistant à nommer les gens du même village par des noms patronymiques commençant tous par la même lettre alphabétique. D'autres familles, se sont vues affublées de noms différents au sein du même foyer, ou orthographiés différemment, et pour finir l'attribution pure et simple de noms français a contribué à falsifier et déstructurer définitivement le système anthroponymique traditionnel. [LACHERAF, Mostefa, 1998]

Benramdane poursuit sur le même sujet : « *Le système de filiation était de type agnatique (lignée basée sur les ascendants hommes, ndlr), patrilinéaire et tribal, avec la chaîne des prénoms. Exemple : Ali ben Mohamed ben Slimane. Dans notre tradition, la filiation est orale. La France, c'est l'écrit. La France va imposer le nom de famille.* » Pour lui, la chaîne anthroponymique traditionnelle consacrait une identité séculaire, « *tandis que là, on te donne un nom de famille qui n'a aucune identité* ».

Citant Ageron, il rajoute : « *L'état civil devait être une œuvre de dénationalisation.* » Le but est de « *franciser les noms indigènes pour favoriser les mariages mixtes* ». « *La francisation devait toucher les noms pour aboutir à la fusion des peuples* ». À l'appui, il nous donne ces quelques exemples édifiants : « Farid » qui devient « Alfred », « Naima » se transforme en « Noémie », « Habib » en « Abib », « Hamr El Aïn » en « Hamerlin »... À partir de là, il ne faut pas s'étonner, a relevé le conférencier Benramdane, qu'il y ait tant d'erreurs de noms, de dégâts patronymiques, dans les registres de l'état civil. « *C'est parce que notre état civil perpétue ce qu'a fait la France.* »

L'identité algérienne, Farid Benramdane l'a rappelé, « *est constituée de trois composantes : l'islamité, l'amazighité et l'arabité. Mais ce ne sont que des composantes. C'est un match de football avec trois ballons. Qu'est-ce qui va faire le lien entre l'amazighité, l'arabité et l'islamité ? C'est l'algérianité qui est un mélange. Il y a des noms purement algériens* ». L'orateur nous apprend que parmi les noms inspirés des attributs de Dieu (asmaa Allah al hosna), il n'y a qu'en Algérie qu'il y a « Abdelkader », un nom qui donnera lieu à plusieurs déclinaisons typiquement algériennes : Kaddour, Abdekka, Kada, Kouider.

La France a attribué des patronymes différents. Ils ont un même nom, mais avec des écritures différentes. Mostefa Lacheraf appelle cela « *l'étiquetage* ». Pour maîtriser la rébellion, ils ont donné une lettre de l'alphabet à chaque douar, ils ont enchainé les populations algériennes à partir des lettres de l'alphabet. « *L'administration ne se rend pas compte du degré de déstructuration qui a été commise pendant la période coloniale.* »

C'est en 1824, qu'Eusèbe Salverte publie son traité d'onomastique. [SALVERTE, Eusèbe, 1980 : 6]. Proche à la fois de *la philosophie mobiliste d'Héraclite et de la critique nominaliste*, il affirme alors que le nom, « *de vent et de voix* » est voué à disparaître dans l'oubli, car « *rien n'est resté fixe, rien ne le sera* ». Ce qu'exprime Salverte relève d'une vision nouvelle de l'homme et de son langage : *dans l'affirmation conjointe et corrélative du passage inexorable du temps d'abord. Une nouvelle disposition du savoir*, dit Michel Foucault, « *où figurent à la fois l'historicité [...], la finitude de l'existence humaine [...] et l'échéance d'une fin de l'histoire* » [FOUCAULT, Michel, 1966 : 274].

Être soumis à une nomination individuelle ou collective est, en soi, une implication « *dans l'ordre de cet autre principe universel, le principe de la filiation. L'attribution d'un nom identifie non seulement la personne mais l'insère à une place dans sa généalogie et, plus, généralement, dans le double réseau de la filiation et des alliances* » [TABOURET KELLER, Andrée, 1997]. Il serait, dès lors, possible d'observer les implications de types : linguistique, psychologique, sociologique et anthropologique de la nomination et de son rapport à la discontinuité historique

L'onomastique, une discipline se consacrant à l'étude de l'origine des noms propres, c'est-à-dire l'histoire des noms de personnes et de lieux à l'échelle du destin individuel, se constitue en marge des grands courants de la linguistique historique et comparée qui se sont tournés vers la recherche généalogique de l'origine des langues et de leurs parentés. Le nom est investi de pouvoir symbolique lui assurant une consistance et une maturité rassurantes. En tant que maillon d'une chaîne généalogique qui relie le porteur à sa lignée, à une mémoire, et à un destin, *le nom est apport de présence et d'éternité.*

« *Comme le déplorait Montaigne, le nom, s'il est échangeable, donc arbitraire ou conventionnel, n'est qu'un masque, à l'abri derrière un signifiant qui affirme sans l'impliquer, qui le pose sans disposer de lui* » [DIAZ, José-Luis, 1980 : 19]. Le nom, chez Balzac, est comme la peau de chagrin, « *symbole à la fois motivé, corporel, synthétique, oxymorique et pluriel* ». [DIAZ, José-Luis, Ibid. 20], et est indissolublement lié à son porteur. « *En tant qu'il doit répondre à l'exigence réaliste de la vraisemblance, le nom*

*devra fonctionner à l'intérieur du récit narratif comme le signe du personnage, en lui assurant une représentation conforme au réel* ». [DIAZ, José-Luis, *ibid.*]

Selon un procédé homérique, les personnages sont identifiés par un nom propre, une filiation, une épithète ou une brève description qui donne souvent des traits par où le personnage est reconnaissable : (Abdi le grand dadais, Rachid le M'chaneuf, le taciturne, Slimane le gros larron, Hocine le sournois). La description peut aussi évoquer des faits et gestes caractéristiques, (Rachid le joueur de flûte).

Le nom propre, « *personnalise* », mais il « *socialise* » aussi, en faisant de certains lieux géographiques des acteurs ou des marqueurs de l'histoire. Inséparables de l'intrigue dont ils sont le cadre souvent actif, les lieux deviennent quasiment des êtres vivants. Le nom propre est en effet, le nom « *proprement dit* ». Baudelaire, quant à lui, reconnaît la « *majesté substantielle du nom propre qui ait été non seulement revêtu de chair, mais parcouru d'un sang vital et animé de souffle à la fois mystérieux et porteur de clartés illuminantes* ». Le nom propre a trois fonctions : identifier, classer et signifier.

Le nom propre permet de reconnaître et de placer l'individu parmi ses semblables, de le faire exister et de le faire admettre par les autres membres de la communauté. Par ailleurs, le nom propre octroie d'une certaine manière à la personne une place dans la société. L'identité passe par le nom : « *être nommé signifie avoir une identité, signifie s'inscrire dans la loi, signifie encore s'inscrire dans l'histoire, la succession du temps et des générations.* ». Le nom est la preuve d'une existence, d'une appartenance. Par la désignation d'un nom propre, on se reconnaît comme n'étant qu'une particularité dans la généralité car le nom propre a un double référent, celui d'un individu bien déterminée, et d'un objet connoté ou d'un symbole. C'est pour cette raison que l'onomastique satisfait tout ce qui est abstrait, et non voyant.

David Lodge, pour sa part, tire sa réflexion sur les noms propres de son expérience de romancier : « *Dans un roman, les noms ne sont jamais neutres. Ils signifient toujours quelque chose (ils peuvent être symboliques), ne serait-ce que leur banalité* » [LODGE, David, 1996 : 57]. Cette symbolisation relève du jeu, de la complicité entre le lecteur et l'auteur.

Le choix du nom n'est jamais gratuit. On sait que pour la plupart des romanciers ce choix fait l'objet d'une réflexion toute particulière. En effet, les signifiants onomastiques connotent toujours un certain nombre de *traits sémantiques* et des *sèmes culturels*. Si le nom est au départ « *chargé* » culturellement, il se voit rapidement assailli de traits sémantiques plus personnels qui vont permettre de

comblent le signifiant onomastique. C'est le nom qui associe ses traits physiques et psychologiques. Charles Grivel ajoute à ce sujet :

*Traits et noms ne s'additionnent pas simplement [...]. Dans l'univers balisé du roman, des signes se confirment, multiplient leur unique effet, répondant l'un et l'autre d'une identique finalité. Le nom propre renforce l'ensemble signalétique du texte et s'en trouve lui-même renforcé. Signe désormais lisible parmi les signes, il fait lire ceux-là qui l'éclairent. [GRIVEL, Charles, 1973 : 136]*

En tant que signe, le nom propre romanesque a donc une valeur économique : pensée louable puisqu'il est « plein » d'une personne, c'est un artifice de calcul qui permet, nous dit, Roland Barthes, « de substituer une unité nominale à une collection de traits posant un rapport d'équivalence entre le signe et la somme ». [BARTHES, Roland, 1970 : 101].

Les noms de personnages reflètent une dimension symbolique, caractéristique de l'ensemble du roman. Le nom est fondamental dans la mesure où il induit du sens. Stephen Ullmann affirme que « la fonction du nom propre est l'identification pure : distinguer et individualiser une personne ou une chose à l'aide d'une étiquette spéciale ». Le nom propre du personnage apparaît comme un signe motivé, plutôt qu'arbitraire. [ULLMANN, Stephen, cité in HAMON, Philippe, 1977 : 148-150].

Le nom est à l'origine de l'effet du réel produit par le personnage, dans la mesure où il établit son identité sur le modèle des personnages « de chair et d'os ». « Le choix des noms est ce qu'il y a de plus embarrassant pour le romancier qui veut s'attacher sincèrement aux figures qu'il crée. D'abord, j'ai besoin d'une princesse qui ait un beau prénom, de ces noms qui vous donnent une haute idée de la personne [...] quant à son prénom, il est temps d'y songer !... » [SAND, George, 1994]

Pour Barthes, « toute subversion romanesque, commence par le nom propre » [BARTHES, Roland, 1970, ibid. 102]. Parmi les fonctions du nom propre, il convient de ne pas oublier qu'un récit met souvent en relation la forme de ce désignateur et les qualifications ou les actions du personnage qui le porte. « Je voudrais prendre sur moi d'affirmer que les noms n'exercent aucune influence sur la destinée. Entre les faits de la vie et les noms des hommes, il est de secrets et d'inexplicables concordances ou des désaccords visibles qui surprennent, souvent des corrélations lointaines mais efficaces s'y sont révélées. » [NICOLE, Eugène, 1983 : 235].

Dès lors, on peut affirmer que le nom propre s'inscrit dans le texte littéraire comme une lanterne dont l'ancrage n'est pas inopiné. De par sa position privilégiée, il apporte un nouvel éclairage, une nouvelle interprétation du texte sous-tendu par le jeu des associations. L'auteur-onomaturge ou, comme l'appelle Platon "le faiseur de

noms", est donc avant tout un créateur qui *emprunte, remanie, transforme, efface, dissimule, évoque, caricature, ironise et fabule dans le tourbillon d'un système de nomination qu'il bâtit au fil de son texte*. Cette construction en spirale, qui rompt la linéarité du texte, permet à l'auteur de brouiller les pistes, de créer plusieurs horizons d'attente et de susciter plusieurs niveaux d'interprétation.

*L'auteur-onomaturge est bel est bien un créateur qui construit sa rêverie romanesque à l'aune des noms de ses personnages et des lieux où il les campe, et l'on peut dire que derrière la simplicité, la banalité ou l'étrangeté du nom propre se cache presque toujours une herméneutique qu'il est prudent d'aborder avec rigueur et un enthousiasme contrôlé. En définitive, l'approche onomastique n'est valable que lorsque toutes les hypothèses avancées sont solidement cautionnées par l'ensemble des Indices textuels présents ou latents dans la fiction, c'est ce qui fait sa difficulté mais aussi son intérêt. [DURAND GUIZIOU, Marie-Claire, 1999]*

Michel Tournier explique que, pour son roman *Le Roi des aulnes*, « le choix des noms des perso-images a été franchement pénible. II a souhaité, pour son personnage principal un nom qui soit beau, triste, transposable en allemand et qui puisse évoquer vaguement, dans le subconscient des Français, un personnage historique horrible. » [DURAND GUIZIOU, Marie-Claire, *ibid.* 2]. Ainsi, Beaucoup d'auteurs ont reconnu que le choix des noms propres dans la fiction était une opération très complexe laissant très peu de place au hasard.

*En tant que signe diffracté dans l'espace textuel fictionnel, le nom propre engendre un rayonnement et des jeux de miroirs que favorisent les procédés scripturaux d'ordre lexical, graphique, morphologique ou phonique dont quelques -uns ont été évoqués ici. Anthroponymes et toponymes s'expriment à travers leur masse sonore, interpellent dans le jeu des échos, et viennent nouer des alliances inattendues ou éclairantes tout en conférant à la narration un rythme et un ton que l'on peut qualifier de véritable tempo dynamisateur du roman. [DURAND GUIZIOU, Marie-Claire, *Ibid.*]*

« L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet du réel. Lucien Leuwen... David Copperfield doivent d'abord leur densité référentielle à ces noms complets qui miment l'état civil », indique Vincent Jouve. [JOUVE, Vincent, 2007 : 89]. Et pour donner à un personnage une identité vraisemblable, rien de tel que d'emprunter un nom authentique à un annuaire, à une enseigne, voire à une personne que l'auteur a pu connaître ou croiser. « Prendre des noms existants peut sembler le comble de l'arbitraire, mais même les noms choisis au hasard d'un annuaire ne sont pas gratuits, puisqu'il s'agit de reproduire la réalité », souligne Jean-Louis Vaxelaire, auteur d'une étude très complète sur le nom propre, et surtout les noms de fiction. [VAXELAIRE, Jean-Louis, 2005 : 675].

Le cas des personnages de fiction est particulier, car « *ils font partie d'un univers construit par un démiurge qui ne laisse probablement rien au hasard ; choisir un nom dans un bottin, n'est-ce pas insuffler à son personnage une touche de réalité.* » [VAXELAIRE, Jean-Louis, *ibid.* : 184] Ce rapport du réel à la fiction trouve toutefois ses limites, dans la mesure où le roman n'est qu'une représentation. Philippe Lejeune a noté que lorsqu'il y a des noms réels dans un roman, les lecteurs pensent y lire la vérité et non une fiction. La question de la réalité dans les œuvres de fiction est toutefois trop complexe, mais on pensera, à l'instar de Bakhtine, que le roman n'est pas le reflet direct d'une réalité extérieure, mais sa reconstruction par l'écrivain au moyen des matériaux du langage et de l'esthétique [VAXELAIRE, Jean-Louis, *ibid.* : 671].

Il apparaît, donc, que « *le nom est chargé de transmettre, par son origine, son aspect, sa consonance et les connotations qui vont pouvoir lui être associées, d'autres informations sur le héros qui le porte et ses rapports avec les autres personnages* ». Plusieurs essayistes, dont Vaxelaire, évoquent ainsi le choix de noms « *transparents* » ou « *signifiants* » qui situent immédiatement le personnage. À ce propos, Phillip Hamon affirme que le nom propre du personnage apparaît comme un signe *motivé* plutôt qu'*arbitraire*. « *Pour « prévoir » le personnage [...] [quant aux] noms « transparents » [ils] fonctionnent alors comme des condensés de programmes narratifs, anticipant et laissant préfigurer le destin même des personnages qui le portent.* » [HAMON, Philippe, 1977 : 148-150]

Et d'après Ian Watt, la naissance du roman moderne se fait avec l'abandon des noms signifiants. Par la suite, la forme du nom signifiant résiste, mais de manière moins apparente et plus complexe. Ainsi « *le seul prénom d'Emma Bovary signale le drame intérieur du personnage partagé entre ses aspirations à des amours romanesque "aima" et l'horizon borné de la vie de province "Bovary" évoque "bovin"* », explique Vincent Jouve [JOUVE, Vincent, 2007, *ibid.* 89]. Dès lors, « *Le nom propre, référentiel en contexte fictionnel récupère ponctuellement une efficace référentialité globalement fictionnelle. Le texte de fiction se trouverait ainsi de scories ou d'échappées référentielles par où il pourrait localement renvoyer à un référent dans le monde* » [SEARLE, John, 2001 : 36].

Eugène Nicole voit l'acte de nomination comme un processus d'identification qui « *fonde le récit et oriente la lecture dans l'expectative d'un destin* » [EUGENE, Nicole, 1983 : 235]. Le nom « *fonde le roman en vérité, puisqu'il transporte l'apparence de la « propriété » qu'a toujours le nom dans l'usage courant* » [EUGENE, Nicole, *ibid.*]. Il existe, fait observer Eugène Nicole, un rapport génétique entre le nom propre (avec

son contenu sémantique) et certains autres éléments du récit de fiction (position du personnage par rapport aux autres, *caractère, fonctions, actes*).

Dans son premier choix, le romancier doit affronter deux obstacles opposés : *invraisemblance* et *insignifiance*. Il se trouve face à un compromis : *préserver la vraisemblance*, support de toute motivation onomastique et c'est pourquoi les noms propres de fiction sont « *généralement empruntés au corpus des noms réels plutôt que forgés de toutes pièces et procéder à un estompement de la motivation* », les noms propres doivent être *significatifs* et non pas complètement « *transparents* », ce qui nuirait à leur vraisemblance. « *De façon générale, l'invention onomastique sera d'autant plus fine que l'écrivain renoncera aux facilités de la rhétorique au profit d'une appréhension plus subtile des ressources évocatrices de la langue* ». [LEGROS CHAPUIS, Elizabeth, 2014 : 111]. De la sorte, le nom du personnage contient *une métaphore de son destin*.

Selon Joël Clerget, « *la portée du nom propre déterminée subjectivement par sa couleur, ses sonorités ou ses variations spécifiques est au cœur de la création littéraire.* » [CLERGET, Joël, 1990 : 31]. Elle relève une triple conception de cette nomination qui implique l'être, le destin et le sujet :

- A) « *Le nom est l'être lui-même* » : autrement dit, la signification importe peu quant à la fonction de ce prénom. Le plus important, c'est le fait même d'être nommé, dans sa valeur d'unification des multiples liens qui rattachent l'être à ses diverses appartenances. En fait : « *Le nom fait naître à l'existence* ».
- B) « *Le nom, c'est le destin.* » : cette expression « *met une vie dans le pli d'une destinée, c'est à dire dans la lecture des paroles qui président à une vie (...)* ».
- c) « *Le nom porte et soutient l'identification symbolique d'un sujet* ». Ce prénom, créé de toute pièce ou existant déjà dans une langue, « *m'assigne à une relation d'appartenance, à une inscription. En toute rigueur, je ne porte pas mon nom, j'appartiens au nom.* » Ainsi, le prénom *ne désigne pas simplement une personne, il nomme quelqu'un, un sujet. Et c'est un Autre, qui en procédant à cet acte, l'inscrit du même coup dans une relation symbolique.* [CLERGET, Joël, 1990, *ibid.*]

Il y a d'un côté les théories qui militent pour le nom propre « *vide de sens* », et de l'autre celles qui postulent pour « *une vaste signification des noms propres* ». La première version, incarnée par Kripke, soutient que le nom propre est un désignateur rigide qui n'a pas de signification, par ce qu'il désigne directement l'individu porteur

du nom. Dans sa terminologie, *un désignateur est dit rigide, s'il désigne le même individu dans tous les mondes possibles dans lesquels cet individu existe.* [ZIFF, Paul, 1960 : 85-105].

La deuxième version favorable au sémantisme des noms propres, a pour partisans des auteurs tels que Barthes et C. Kerbrat Orecchioni [BONDOL, Jean-Claude, 1971] C'est justement à ce propos que Barthes affirme ceci, « *un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants ; ses connotations sont riches sociales et symboliques* ». Pour C. Kerbrat Orecchioni, « *si les noms propres signifient, ils le font connotativement et participent ainsi à la stratégie communicative du locuteur* ».

Michelle Lecolle, Anne Paveau et Sandrine Reboule Touré semblent confirmer en ces termes : « *On veut dire du nom propre qu'il possède deux caractérisations du signe. Il est à la fois signe linguistique (pourvu d'un signifiant et d'un signifié, fut-il minimale), et signe comme substitut (il renvoie à un individu), mais peut aussi valoir comme symbole, voire comme acte de langage.* ». [LECOLLE, Michelle, PAVEAU, Marie-Anne et REBOULE TOURE, Sandrine, 2009 : 9-20]. Elles affirment aussi que « *le nom propre est le creuset d'une sédimentation sémantique contribuant à l'organisation des savoirs, des croyances et des pratiques des groupes humains.* » [LECOLLE, Michelle, PAVEAU, Marie-Anne et REBOULE TOURE, Sandrine, *ibid.*].

Pour Michelle Lecolle, Anne Paveau et Sandrine Reboule Touré :

*Les approches discursives du nom propre sont encore balbutiantes et l'analyse du discours ne peut que s'enrichir de favoriser leur éclosion et leur développement. Des travaux encore épars essaient en effet de rendre compte de la manière dont les noms propres (Np désormais) sont investis et réinvestis de sens dans la production discursive, sens étroitement lié aux différents ancrages des discours (historique, géographique, sociologique, littéraire, etc.).* [LECOLLE, Michelle, PAVEAU, Marie-Anne et REBOULE TOURE, Sandrine, *ibid.*]

Mais l'idée de la valeur *sémantique discursive* du nom propre est néanmoins présente, comme une sorte *de tradition souterraine ou parallèle* chez différents chercheurs sous des termes variés : « *épaisseur sémantique* » ou « *feuilleté* » pour R. Barthes, « *connotation associative* » ; pour C. Kerbrat-Orecchioni, « *potentialités signifiantes* ». Pour Paul Siblot, « *évoqueries symboliques* » ; pour P. Charaudeau, « *halos positifs et négatifs* ». Pour M. Wilmet dans sa *Grammaire critique du français* ; signifiante du nom propre, abordée dans le cadre d'une *approche discursive et dialogique de l'antonomase* du nom propre chez S. Leroy, « *polysignifiante* » chez M. Lecolle. [LECOLLE, Michelle, PAVEAU, Marie-Anne et REBOULE TOURE, Sandrine, *ibid.*]



Comme porteur de sens et de valeurs multiples, le nom propre constitue un véritable *lieu de mémoire*, *lieu discursif pour l'histoire* participant, ainsi, à l'élaboration des grands récits collectifs de chaque culture ou de chaque société. Le nom est, dès lors, lieu de toutes *les associations* mais aussi de toutes *les conflictualités*, et parfois *des reconstructions mémorielles* les plus émérites.

*Subjectivité individuelle, mais aussi et surtout subjectivité collective, quand un Nom propre devient porteur de valeurs et de marqueurs culturels dans l'imaginaire d'un groupe. Il est alors mieux venu de parler d'intersubjectivité, en reprenant ce terme philosophique issu de la phénoménologie husserlienne qui a eu tant de succès en linguistique. Mais l'intersubjectivité qui contribue à l'élaboration des sens du Nom propre en discours est profondément collective, elle est partagée au-delà des individus : en ce sens le Nom propre, comme lieu discursif de mémoire, s'inscrit dans ce que le matérialisme appellerait une transindividualité, notion qui prend mieux en compte le « déjà là » des connaissances, des croyances et des pratiques. [LECOLLE, Michelle, PAVEAU, Marie-Anne et REBOULE TOURE, Sandrine, ibid.]*

« *Qu'il s'agisse de noms de lieux, d'événements ou de personnes, que les noms propres renvoient à des référents dramatiques ou ludiques, ceux-ci éveillent des échos et construisent des résonances signifiantes, par leur sonorité, par leur monde d'appartenance domaniale et par leur pertinence pour des communautés discursives* ». [LECOLLE, Michelle, PAVEAU, Marie-Anne et REBOULE TOURE, Sandrine, ibid.]. Le Nom propre possède une fonction cognitive puissante, C'est un organisateur cognitif, mémoriel et culturel, comme le montre M.-A, Paveau dans son travail sur les noms de bataille, « *De Gravelotte à Bir Hakeim. Le feuilleté mémoriel des noms de bataille* ». [LECOLLE, Michelle, PAVEAU, Marie-Anne et REBOULE TOURE, Sandrine, ibid.]. Entre histoire, mémoire et légende, le nom propre est le résultat *d'une sédimentation sémantique* participant à l'organisation des savoirs, des croyances et des pratiques des groupes humains.

Dans la vie réelle, les noms propres ont leur importance ; dans la vie fictionnelle également même s'ils représentent une ambiguïté dans une œuvre littéraire. Selon Ibraileanu Garabet, « *aucun vrai créateur ne peut imaginer son œuvre s'il ne connaît pas les noms des êtres qu'il crée* ». [IBRAILEANU, Garabet, cité par IOLIESCU, Adelina, 2013]. Si la littérature est une réflexion de la réalité, l'auteur ne peut donner vie à un personnage sans lui attribuer un nom qu'il pourrait réellement avoir. L'auteur est le créateur de l'œuvre littéraire, et en tant que tel, il doit choisir pour son personnage principal un nom qui lui ressemble, qui le rayonne et représente sa personnalité

Le nom propre occupe donc une place considérable au sein du texte littéraire, surtout l'anthroponyme, car il joue un rôle primordial dans l'identification du personnage, vu sa richesse en signification et en symbolique. Le rapport entre le sens

du nom propre et celui du texte est primordial pour l'interprétation et surtout la compréhension de ce dernier, puisque l'analyse d'un nom propre reste problématique, vu que l'on s'interroge toujours sur quelles approches utiliser afin d'atteindre le sens des « *onoma* ».

Dans son livre *Sens et signification du nom propre*, Louis Hébert explique qu'un nom propre comprend deux contenus : la signification et le sens, le premier est le contenu en langue, c'est-à-dire dans le système de la langue ; le second est le contenu en contexte, c'est-à-dire dans une suite linguistique quelconque, un texte par exemple. L'analyse d'un nom propre commence alors avec la recherche de sa signification. Selon Christian Ionescu :

*Les premiers noms de personne étaient des mots communs de la langue, qui acquéraient aussi la fonction secondaire de désigner une certaine personne. Ils avaient donc de la signification et, même davantage, ils étaient partiellement vrais ; en réfléchissant une particularité de l'individu, le nom distinguait la personne et, en même temps, apportait une information certaine sur le détenteur. [Ionescu, Christian., cité par IOLIESCU, Adelina, A, ibid.]*

Aboutir à la signification d'un nom propre dépend, donc, de son origine et de son étymologie. Quant au contenu en contexte, Louis Hébert affirme que les noms propres possèdent, comme tout signe, un sens et ils sont susceptibles, comme les noms communs, de contenir les quatre sortes de sèmes. En effet, selon la sémantique interprétative de Rastier, il existe quatre sortes de sèmes qui constituent le contenu : « *sèmes spécifiques, sèmes microgénétiques, sèmes mésogénétiques et sèmes macrogénétiques. Autrement dit, dans un texte littéraire, vient s'ajouter la signification, des noms propres avec un sens. Louis Hébert propose plusieurs approches qui mènent à ce contenu en contexte.* » [HEBERT, Louis, PDF]

Gide le remarque dans le journal *Des faux monnayeurs* que « *les personnages demeurent inexistantes aussi longtemps qu'ils ne sont pas baptisés* ». Bien des linguistes comme Cordoba, Danon-Boileau et Corblin le rejoignent sur ce point lorsqu'ils définissent le personnage comme le référent d'un nom propre. Le nom concentre, en effet, toutes les informations fournies par le texte sur un personnage : il garantit ainsi sa permanence et marque ce qui le distingue des autres personnages du récit.

Le nom remplit son rôle de « *classificateur de lignée* » selon Claude Lévi-Strauss. Il renvoie chaque personnage à son ethnie d'origine. Il marque, ainsi, la frontière onomastique qui le sépare des autres ethnies. En effet, L'onomastique littéraire chez Lemsine traduit des bouleversements de l'onomastique historique : noms aux connotations arabe-musulmanes.

*Celui qui porte un nom est comme celui qui apprend à lire : s'il n'oublie pas le nom, l'histoire réelle du nom, et s'il ne désapprend pas de lire, il se hausse. Il se met à connaître une mère, un père, des enfants : il apprend à vouloir les défendre. Il quitte le trou béant des jours et des nuits, il entre dans le temps qui lui réfléchit un passé, le force vers un futur. [GLISSANT, Edouard, 1964 : 180]*

Les approches discursives et symboliques du nom sont encore imprécises et ne peuvent s'enrichir de favoriser leur épanouissement et leur essor. « *Les personnages eux même gardent du mythe d'être déchiffrés comme des cryptogrammes, essentiellement leurs noms propres qui sont de véritables programmes mythologiques* » selon Beida Cheicki. En fait, le nouveau roman apparaît d'une certaine manière comme un élément essentiel dans l'histoire littéraire du 20<sup>e</sup> siècle.

Le personnage n'est plus caractérisé par son nom, tendant à n'être qu'un prénom. En effet, le personnage n'est plus un mélange *de précisions réalistes*, mais il est en revanche *une entité perceptive du monde*.

Le nom ou le prénom est un élément primordial pour les personnages. Il souscrit non seulement leur identification par le lecteur, mais il est aussi l'un des piliers privilégiés de *l'individualisation*. Plus le nom est proche du réel, plus l'illusion de vie du personnage est importante. Le nom porte une signification précise qui détermine le personnage, c'est-à-dire que les noms ont une portée symbolique ou référentielle qui tend à connoter le personnage positivement ou négativement.

Le nom est au centre des enjeux du texte, il est le pilier des relations entre les personnages et il paraît souvent comme un mystère. Les nominations éclairent les relations entre les personnages et consentent aussi à une mise en relief des personnages principaux. Les noms et les nominations des personnages ne sont pas « *anecdotiques* », ils sont au contraire un enjeu capital.

Il faut se rappeler qu'à l'intérieur même des œuvres, certains personnages sont entièrement focalisés sur le problème de nomination :

*J'ai été marqué par le passé inconnu du mien et j'ai porté silencieusement le boulet de mon nom qui n'en est pas un : SNP... Malgré la tendresse de ma mère j'ai eu la sensation d'être un enfant à part. Personne n'a jamais ri de mon nom, mais moi, je ne l'accepte pas, haïssant ces initiales qui ne sont qu'une pâle imitation d'un passé que doit posséder un être humain... (CP : 238)*

« *Un prénom doit-être, vous en conviendrez la page la plus blanche pour que la personne y écrive, durant sa vie, ce qu'elle saura y écrire* » [MAALOUF, Amine, 1998 : 58]. Lorsque le nom de famille est souvent un prénom, il y a une sorte de perte d'identité familiale. Le prénom est un axe capital du texte, il détermine en quelque sorte le destin de celui qui le porte (Khadidja, Faiza, Dalila), sa valeur revêt une

importance particulière dans toute société. Il n'est pas une simple étiquette, mais il est avant tout un message, une mine de symboles qui déterminent l'individu et lui permettent de s'identifier par rapport à son milieu.

Notre étude du prénom est d'ordre sémantique : la recherche du sens et de signification, concerne seulement l'étude du « prénom » pour deux raisons : la première est la plus importante : c'est que dans notre roman, la présence du « nom » est inexistante, la raison de cette absence est que le statut de patronyme de l'état civil, si chéri par Philippe Lejeune et Genette est remis en question en premier lieu par Kateb Yacine dans le roman « *Nedjma* » qui questionne l'identité. En offrant ainsi une nouvelle identité qui ne privilégie pas ce qui est propre à l'identité *assignée* par le colonisateur, en effet, Yacine Kateb défie la domination coloniale et l'héritage de l'inscription du nom dans l'état civil.

Dans *Nedjma* comme dans *La Chrysalide* ou *Ciel de Porphyre*, c'est le prénom qui est mis en avant parce que le nom semble trop étroitement lié aux successions filiales, trop associé aux stratégies coloniales déployées au nom de l'état civil. *Nedjma*, comme bien d'autres textes francophones notamment *les textes lemsiniens* (dans la précision du choix du prénom), prennent forme à travers des stratégies d'écriture qui dérangent les notions européennes du genre, et, par conséquent, échappent à « l'équation » du nom, celui de l'état civil et de l'identité. La deuxième raison est que dans l'usage arabe islamique et au sein de la société arabe traditionnelle, chaque individu est distingué par un ensemble de qualificatifs qui déterminent très précisément son identité.

Aicha Lemsine, à la suite de Kateb Yacine, remplace le nom de famille par une succession de prénoms dans *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre* romans, à travers lesquels le prénom est privilégié. On peut dire que c'est une contestation contre le droit du colonialisme d'inscrire le nom de l'individu dans sa juridiction car le nom de famille ainsi fixé arbitrairement est généralement tiré d'un surnom péjoratif dans bons nombres de cas et emprunté au système occidental (colonial). Fatiha Dib note à son tour, que le nom de famille avait beaucoup d'importance en Algérie et que ceci était en grande partie le résultat des pressions de l'administration française. Ne pas utiliser de noms de familles dans notre roman n'est pas gratuit.

Nommer/prénommer, c'est situer dans un espace social, tel que le roman l'a construit. Et l'œuvre une fois qu'elle dessine et prénomme un personnage, doit définir sa finalité. Le prénom lemsinien s'inscrit dans l'histoire, mais possède également une dimension légendaire ; ces prénoms sont ancrés dans la mémoire historique. Le prénom devient un organisateur *cognitif, mémoriel et culturel*. Il est une mémoire ancrée dans

les mots. Comment l'historicité du prénom et son intégration se manifestent-elles concrètement dans les références communes d'une culture et d'une époque tournées vers la postérité et l'universel non voué à l'oubli ?

Le prénom crée une interaction entre sens et référence, en effet ; le discours lemsinien mobilise le prénom dans son sens événementiel. D'une part, *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre* révèlent l'épaisseur acquise du sens des prénoms attribués par Lemsine, et d'autre part, le prénom participe diachroniquement à la construction du sens. Les prénoms sont investies et réinvesties dans le texte liés étroitement aux différents ancrages surtout sociologiques et historiques.

Les prénoms maghrébins attestent de l'existence d'un patrimoine extérieur à l'Islam et on trouve encore des survivances berbères (kusayla, kahina), gréco byzantines, carthaginoises, romaines (Ellyssa, Hannabal, Skandar, Dalenda), juives, anglaises, russes, iraniennes (Sonia, Linda, Shahnâz). Quant au patrimoine islamique, il a légué des prénoms liés à Dieu, aux prophètes, au Coran, à la Sunna, aux amis et à la famille du prophète Mohamed. Il est dit dans le Coran que Dieu a les plus beaux noms : « *Walilahi, al asma'u al husna, faduhu biha* » (Sourate El Araf) soit l'un des 99 noms divins qui marquent les qualités infinies de Dieu.

Du Coran, des prénoms sont directement puisés des titres de Sourates. Exemple (Imrane, Yacin, Anâm, Taha, Nûr, Tarek, Nasr, Dhuha, Kaouthar, du verset (Aya) le prénom Aya. De la religion, des prénoms peuvent être composés du mot « *El din* » religion et précédé d'un nom (Nour Eldine, Ala El din). D'autres sont tirés des noms des mois lunaires sacrés de l'Islam (Radjeb, Chaâbane, Ramdane, Mouharem).

Des noms d'anges (*Gibril*) les autres sont rarement utilisés mais le mot « *ange* » est utilisé lui-même en tant que prénom : Malak ou Malik. Des prophètes, les prénoms les plus utilisés sont ceux de : Mahamed, (Mustapha), Ibrahim, Issac, Ismail, Youcef, Issa, Moussa. Des califes, Omar, Abubakr, Ali, Othmane. De compagnons du prophète, Anas, Zubayr, Bilal, Khaled... Des membres de la famille du prophète, ses épouses, ses enfants, sa mère, son père, son grand-père, sa nourrice, ses petits-enfants, ses oncles, son fils adoptif...

Des noms liés aux traditions, prénoms de saints, de marabouts. Patrimoine naturel : astre (Gamra, Chams, Nedjma, Leila, Chihab), pierres précieuses (Yakuta, Jauher), patrimoine naturel : végétaux et animaux (Tufaha, Yasmin, Ghazala...). On constate que les prénoms subissent la loi de l'évolution et de la mode. Une mode qui dépend du type et du milieu socioculturel. L'onomastique révèle que les prénoms ont pour les peuples une valeur magique. Le choix d'un prénom dépend d'une coïncidence,

d'un anniversaire, d'une superstition, d'un rêve, qui provoquent des réactions psychiques importantes.

La tradition arabe et maghrébine fait que l'enfant est habituellement prénommé dans les sept jours qui suivent la naissance mais cette coutume existe principalement dans les régions rurales que dans les régions urbaines, où le prénom est généralement choisi par les parents sinon par les grands-parents ; il est souvent celui des grands parents. Un usage assez fréquent au Maghreb était de donner à l'enfant deux prénoms, l'un officiel, administratif, l'autre de contact et de communication sociale (l'enfant ignorait souvent son premier prénom jusqu'à sa rentrée à l'école pour celui qui y allait). Cet usage du dédoublement du prénom était très fréquent et répondait à des raisons probablement mystiques et magiques.

Certains prénoms confirmés maléfiques pour une famille à la suite d'une série de catastrophes ne seront jamais utilisés, par ailleurs, il survient fréquemment, en effet, que le prénom d'un enfant, découvert peu convenable ne correspondant pas à la personne ou reconnu maléfique, soit abandonné par la famille et remplacé par un autre. Il est donc étonnant de remarquer parfois l'usage de prénoms péjoratifs voir repoussants ; cette pratique est généralement attribuable à la méconnaissance de la langue Arabe, ou à de vieilles coutumes présumées protéger du mauvais sort. Pour des raisons magiques ou fantaisistes, certains parents éprouvés par les décès successifs des enfants cherchent un prénom remède, préventif et décident de donner à leur nouveau-né un prénom repoussant qui le mette à l'abri des envieux.

L'usage fait également qu'on nomme parfois une fille Hadda (*limite*) ou « *Barkahoum* » pour limiter les naissances successives des filles. Une autre croyance réside dans le fait que certains prénoms peuvent constituer un présage de bonheur et peuvent exercer une influence favorable sur la destinée des enfants : c'est ce qu'on appelle l'onomancie. Cette coutume va à l'encontre des valeurs islamiques. Les prénoms des saints et des marabouts sont fréquents dans le Maghreb, chaque région est marquée par ses saints locaux.

La coutume maghrébine fait que certains prénoms de la tradition musulmane sont altérés sur le plan phonétique (Khadîdja devient Khadoudja, Aïcha devient Aouïcha, Fatïma devient Fattuma). Ces transformations créent souvent un diminutif dévoilant l'esprit de familiarité et d'affection entre les personnes. Dans les prénoms arabes et maghrébains surtout, on ne trouve guère le nom d'Allah, par contre, on assiste de nos jours à l'émergence du nom de la religion musulmane « *Islam* » qu'on donne comme prénom. C'est peut-être le signe que la distance avec la divinité et la religion est en train de rétrécir de plus en plus car personnifier l'Islam en un individu peut-être

une forme de décadence de la vie sociale et culturelle ; c'est ôter la valeur spirituelle à l'Islam et la remplacer par des valeurs plus physiques et charnelle. « *Le nom n'est pas comme un manteau que l'on peut arracher ou déchirer, mais c'est une veste parfaitement adaptée, ou comme la peau, que l'on ne peut pas gratter et écorcher sans faire du mal à la personne* » [Goethe, cité par Tésone, 1988].

Selon Riadh Ben Rejeb, le prénom peut également véhiculer *le refoulé familial*. Il est visible que les prénoms maghrébins véhiculent une sémantique, la plupart du temps inconsciente, manifeste mais le choix d'un prénom doit respecter certaines normes culturelles. *Le choix d'un prénom Arabe est-il obligatoire ?* Depuis le 14<sup>ème</sup> siècle, une grande majorité de Musulmans choisit pour ses enfants un prénom Arabe. Cet attachement indéfectible à la langue Arabe plonge ses racines dans la source même de l'Islam : « *le Coran* ». [BEN REJEB, Riadh, 2003, Chap. 1.]

Ainsi, riche de ces diverses modalités, le prénom Arabe a suivi et suit encore fidèlement les pas de l'Islam à travers le monde, ce n'est pas par obligation, que les musulmans, génération après génération choisissent leur identité parmi les mots de la langue du prophète car ces prénoms (Arabe islamique) ont l'avantage, pour la plupart, de laisser apparaître clairement leur sens. Choisir un prénom en fonction de son sens est une démarche logique, c'est esquisser une personnalité. Donner à l'être un prénom qui a un sens, *n'est-ce pas lui indiquer une «direction», un idéal à atteindre ?*

Tel un moule qui façonne, le prénom peut aussi avoir pour fonction de compenser une faiblesse ou un défaut. Il devient une sorte de lien subtile qui unit l'être à celui en l'honneur de qui il a été nommé (par exemple le choix d'un prénom des membres de la famille du Prophète: Khadîdja). Le prénom a pour fonction de marquer une naissance (Mouloud) ou un passage d'un état à un autre (Faiza).

Le prénom est l'essence même de la personne : le prénom c'est la personne. Il reflète la vie de l'individu en le situant dans un réseau complexe de relation familiale, sociale, religieuse et spatiotemporelle, il se situe par rapport à une combinaison familiale et sociale. L'acte de nommer permet de faire rentrer l'enfant dans l'ordre des relations humaines, c'est le situer socialement, c'est le classer, c'est aussi l'inscription de l'enfant dans un historique symbolique familial, selon Claude Lévi- Strauss.

Le prénom, disaient les Latins, c'est le destin. *Le prénom est comme la peau, une enveloppe, c'est un contenant spatial et temporel choisi par les autres, ce sont des lettres jetées sur le corps d'un bébé*, selon Riadh Ben Rejeb. Le choix d'un prénom, est la réalisation d'un accord conscient, d'un compromis entre les désirs paternel et maternel. C'est un condensé de plusieurs significations. Selon Tésone, le prénom est «

*le dépôt d'un mythe familial en suspension qui engage l'enfant* ». [TESONE, 1988] C'est une *pré-structure* de la personnalité : l'enfant est déjà programmé, en quelque sorte, destiné à être ce prénom, à être cette personne, l'enfant qui porte un prénom est un enfant « *chargé de missions* ».

S'avancer peu à peu dans les significations du prénom, c'est s'initier au monde, c'est apprendre à déchiffrer ses essences : c'est s'ouvrir à l'imaginaire et le signifier. Inscire le caractère à l'avenir des personnages dans leur noms ou prénoms devient un procédé courant. Le nom est porteur d'informations car il est lui aussi un signe qui s'offre à une exploitation, à un déchiffrement : « *il est à la fois « un milieu », dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte* », selon Roland Barthes.

En se référant aux travaux de J. Lacan, on découvre avec une satisfaction semblable à celle de Lemsine, tout un univers de significations dissimulées dans les noms et prénoms comme d'ailleurs dans l'ensemble du discours. Les prénoms arabes sont souvent fonction de la valeur attribuée au personnage, leur contenu est non seulement esthétique, mais laisse deviner le caractère de celle ou celui qui le porte. Il porte le rôle et le destin du personnage. Le contenu renvoie à une instance morale ou idéologique.

Les prénoms lemsiniens ont leur ancrage dans la réalité historique des musulmans d'un côté et des algériens d'un autre côté. Les œuvres à analyser sont centrées sur la représentation des personnages ; or cette représentation se fait d'abord à travers un nom propre ou un prénom. Selon Barthes, « *le nom propre est lui aussi un signe, et non bien entendu, un simple indice qui désignerait sans signifier (...) comme signe, le nom propre s'offre à une exploitation, à un déchiffrement* ». Nommer, c'est donner un rôle, c'est imposer sa destinée au personnage. Les noms entrent dans les relations d'inclusion/exclusion.

Nous concluons que c'est incontestablement la psychanalyse qui a ouvert la voie à l'étude de la nomination par rapport à l'inconscient. Wilhelm Stekel s'est penché sur l'étude du nom de famille. Il a été le premier à montrer, mais aussi à convenir que le nom de famille « *agit souvent de façon contraignante sur celui qui le porte ou bien il sollicite certaines réactions psychiques : opposition, orgueil, honte* ». [STEKEL, W, 2005]. Le nom permet de distinguer les familles les unes par rapport aux autres. Le prénom quant à lui, humanise *l'être nouveau-né* et l'individualise, au sein de sa famille puis par rapport aux autres.



« *Le nom de personne, les toponymes, sont des matrices poétiques déclenchant les projections de l'imagination, d'une imagination récurrente, qui forge des objets autonomes* ». [PROUST, Marcel, 1954 : 267-268-273]. Les toponymes, quant à eux, « *ont pour fonction d'exprimer un sentiment d'appartenance à des espaces, proches ou plus lointains, qui s'emboîtent et s'entrecroisent, et qui peuvent être perçus comme emblématiques, voire conflictuels* ». [2002, mis en ligne le 21 juillet 2005].

*Les toponymes sont surtout présents dans la littérature, avec des fonctions diverses. Ils contribuent le plus souvent à situer les personnages dans l'espace du récit, traduisant leur volonté de mise en scène du mouvement, du déplacement dans des espaces familiers ou non familiers, et donc d'une dynamique interne de l'œuvre. Les toponymes définissent le cadre géographique de la vie sociale.* [2002, mis en ligne le 21 juillet 2005, ibid.]. Il y a un plaisir *sensuel et évident* à manipuler les noms de lieux, de les confronter entre eux dans un langage commun. Voir le quartier *des Béni-Ramassés* et le quartier *du beau verger* ou le quartier *des rosiers*. L'emploi des toponymes relève beaucoup plus d'un besoin très prononcé *de reconnaissance* et *d'appropriation* de l'espace que d'une explication par *la créativité linguistique*. La place et la fonction des toponymes dans le langage apparaissent clairement plus importantes.

Ces « *noms propres* » que sont les toponymes, utilisés pour dire l'espace, sont dans une large mesure la mémoire des lieux et des personnes ou des pratiques associées à ces lieux. En effet, « *le toponyme a à voir avec le récit, et le récit a à voir avec l'espace, et donc avec le toponyme* », [PELEN, Jean Noel, 2002, en ligne le 21 juillet 2005], ces toponymes constituent un discours de représentation de l'espace aussi riche et pertinent. Comme « *le toponyme définit le territoire du récit, voire définit le récit comme territoire* » [PELEN, Jean- Noel, ibid. 2002, en ligne le 21 juillet 2005], dans les œuvres lemsiniennes, il dit de façon puissante les sentiments d'appartenance à des espaces géographiques et culturels qui *s'emboîtent* ou *s'entrecroisent* : espace de famille, espace du village, de son environnement et des centres urbains, espaces plus lointains (Alger/ France/ URSS, Machrek/Moyen Orient), réels (L'Arabie Saoudite, le Yémen, l'Egypte, le Liban....) ou imaginaires (Baladia/Dachra), espaces de relations quotidiennes (Maisons, cafés, hammams...) ou espaces de conflits (la rue, la terre...)

« *Le toponyme pouvant être considérés comme un microrécit, un récit a minima qui, partagé au sens d'une culture, permet seul de dresser une topographie du paysage et de donner à ce dernier une épaisseur historique* ». [PELEN, Jean Noel, ibid]. Selon le professeur Benramdane : « *Pour la terre, il y a eu le Sénatus-consulte (1863), et pour les personnes, ce fut la loi sur l'état civil de 1882* ». *Le chercheur a affirmé qu'à l'arrivée des Français, le système des noms en Algérie était à dominante ethnonymique. Il rappelle que*

*l'Algérie était alors organisée en grandes confédérations tribales : « Il y avait bled Mekkassa, bled Halouia, Beni Mediène, Beni Louma, Ouled Haouar, Ouled Derradji... C'étaient des noms de tribus qui étaient, en même temps, des noms de territoires. »*

*Le sénatus-consulte du 22 avril 1863 est censé rassurer les tribus en les déclarants « propriétaires des territoires dont elles ont la jouissance permanente et traditionnelle, mais l'État français s'appropriait à bon compte, sans aucun cadre juridique, des terres utiles à la colonisation. Le sénatus-consulte apparaît comme une mesure conservatoire, conforme à la politique de Napoléon III dite du « royaume arabe », relativement généreuse pour l'époque en repoussant notamment les vœux des colons réclamant des concessions gratuites ou plus de facilité dans l'achat des terres indigènes. De fait, le projet de colonie de peuplement rural et d'assimilation administrative avec la métropole ne s'affirme pleinement qu'après la chute du Second Empire et la répression de la dernière grande révolte autochtone, dans le cadre d'une nouvelle politique des républicains en faveur de leurs électeurs colons. Tous les instruments législatifs sont alors activés pour faciliter la mainmise sur les terres, si bien que la propriété européenne quadruple entre 1871 et 1920 pour couvrir un quart environ des terres de culture (2,3 millions ha) et que le domaine privé de l'État passe, dans le même temps, de un à plus de cinq millions d'hectares. Au contraire, selon nous, par son essence même, le sénatus-consulte représente un facteur de bouleversement majeur des droits fonciers en Algérie. [GUIGNARD, Didier, 2010 : 81-95]*

Toujours selon le chercheur Benramdane, il n'y avait pas de wilaya comme aujourd'hui. Tiaret s'appelait bled Sersou, Aïn Témouchent, c'était bled Oulhaça, Batna, c'était bled Nememcha. Mais la France a fragmenté tout ça. Il fallait dissiper la tribu, disloquer le territoire pour occuper l'espace. *Tels, apparaît la toponymie en tant que témoin direct de la mémoire et partie intégrante du patrimoine culturel, historique et identitaire d'une nation. Rien n'est en fait plus significatif, qu'un prénom, un nom de famille, un nom de saint ou un nom de lieu abandonné ou conquis, en tant que valeur collective à laquelle l'on s'identifie. Ces repères référentiels, s'appuyant sur une trilogie (personne, espace et temps) nourris par un système de représentation, assurent en même temps l'équilibre et la pérennité du fonctionnement social.*

Montagnes, sources, volcans, arbres, *M'qam*, sont des lieux de mémoire et de savoirs dans lesquels se concrétisent, à travers les pratiques langagières, l'attachement culturel, historique et idéologique. L'étude des champs onomastiques et spécifiquement toponymiques par la somme et richesse d'informations qu'elle contient, participe à la conception des modèles socio anthropologiques et à la reconstitution des repères socio-historiques.

*Sur le plan synchronique, la transcription ou la translittération, la normalisation et la prise en charge institutionnelle de la toponymie algérienne, revêtent par ailleurs un caractère capital dans toute démarche visant la bonification de l'environnement, dans sa diversité sociale et physique. L'usage exact qui en découle constitue un outil efficace contribuant au développement socio-économique. La toponymie apparaît ainsi comme un acte de langage, mais un acte éminemment et fondamentalement politique. Cet acte*

*est social : il manifeste, alors, la liberté d'une société et sa capacité à produire sa différence. Cet acte est politicien : il marque la solitude de celui qui l'énonce, l'insignifiance et la fugacité de cette action. [ATOUI, Brahim. BENRAMDANE, Farid, SAOUDI, Nourredine, 27 août-5 septembre 2002]*

Les toponymes sont des « témoins directs de la mémoire et partie intégrante du patrimoine culturel, historique et identitaire d'une nation, du fait même qu'ils organisent d'un point de vue cognitif l'univers d'un groupe ». L'anthroponymie algérienne, aussi bien que la toponymie, a connu au fil de l'histoire coloniale, notamment durant la présence française, une falsification qui l'a complètement dénaturée et déstructurée. La liberté de nommer les êtres et les choses devrait faire partie des libertés fondamentales et donc des droits universels de la personne humaine.

Les sons arabes, quant à eux, entretiennent des relations très étroites avec leurs sens. Les lettres arabes, à travers, le sens de leurs sons déterminent la personnalité de l'être. Des études concernant ce sujet ont vu le jour en 1958, montrant qu'il y a une relation innée, réciproque entre les valeurs esthétiques et les valeurs humaines. Pour cela, on a voulu prouver dans le domaine langagier si l'homme arabe a caractérisé les mots de sa langue dont les sons contiennent de l'élégance, de la beauté, de l'action, de la finesse..., prouvant par-là l'existence d'une complémentarité entre valeurs esthétiques et qualités humaines dans le domaine langagier.

Un autre livre paru en 1978 sous le titre *Les sons Arabes et les six sens*, démontre la relation étroite des sons au sens. L'Arabe (la personne) a fait usage des caractéristiques des sons arabes et leurs sens pour exprimer sa pensée et ses sentiments, sachant que les sons ont un écho, un impact sur notre comportement, et notre esprit et sachant aussi que la sensation est le sixième sens. Selon Hassan Abbas, les caractéristiques des sons arabes équivalent aux os du corps humain dans leur dureté, d'autres constituent ses muscles dans leur force et sa peau ou sa chair se classent dans sa malléabilité et sa tendresse, le reste compose les nerfs dans leur sensibilité et leur fragilité, mais tous participent aux activités des membres du corps.

*Les 28 lettres de l'alphabet arabe, se sont réparties dans l'ensemble du cosmos. Chaque constellation du Zodiaque, chaque corps céleste, chaque heure du nyctémère se trouve affecté d'une ou plusieurs lettres qui sont ses « patrons », son ange recteur. Réparties selon les Qualités Élémentaires (lettres chaudes, sèches, froides, humides), les lettres structurent également les lois physiques du monde sublunaire. Il n'est pas un aspect de la vie matérielle ou psychique de chaque être humain qui ne puisse être traduit selon cet alphabet cosmique, ce repérage servant bien entendu aussi de diagnostic [LORY, Pierre, 1989, cité in, LORY, Pierre, 1993, en ligne 2013]*

En effet, la nature des lettres exprime : le chaud et le sec, le chaud et le froid, le froid et l'humide, le froid et le sec. Le chaud réunit l'air et le feu. Les deux sont représentés par les lettres alif /, h ه, t ت, m م, f ف, sh ش, dh ذ, j ج, z ز, k ك, s س, q ق, th

ث et z ظ. Le froid réunit la terre et l'eau : d د, h ح, l ل, ayn ء, r ر, kh خ, gh غ, b ب, w و, y ي, n ن, s ص, t ط et d ض. L'humidité réunit l'air et l'eau : j, z, k, s, q, th, z, d, h, l, ayn, r, kh et gh. Le sec réunit le feu et la terre : alif, h, t, m, f, sh, dh, b, w, y, n, s, t et d. La relation et l'interpénétration des lettres représentent la nature et l'interpénétration du monde intérieur des lettres dans le monde d'en haut et le monde d'ici-bas, par le biais des quatre éléments primordiaux du cosmos.

Le nom d'une chose ou d'une personne est considéré dans beaucoup de systèmes comme l'expression de son essence même.

*La tradition soufie orale et les quelques textes que nous possédons font état de l'explication que des maîtres ont fourni sur tel ou tel point particulier ; mais il semble surtout que la « science des lettres » s'acquière par de longues méditations individuelles, suscitant la germination progressive de significations ésotériques dans l'esprit du méditant qui se présentent alors à lui comme autant d'inspirations, d'illuminations intérieures accompagnées ou non de visualisations. [IBN ARABI, cité in LORY, Pierre. Ibid.]*

La science des lettres peut revêtir différentes appellations : « *ilm al-hurûf* » (le monde des lettres), « *ilm al-bast* », « *jafr* », « *zâ'irja* », « *al-sîmîya...* ». Le terme *al-sîmîya*, (la sémiologie) signifie « science opérative des lettres » et constitue une science de la transmutation de la parole, selon Pierre Lory. Il semblerait ainsi que le mot *sîmîya* dérive du grec « *sêmeion* », c'est à dire « signe ». L'origine de ce courant reste floue, mais il est avéré qu'il est principalement utilisé dans le *Soufisme* et par les Soufistes comme Al-Bunî et Ibn Al-Arabi qui décrivent ce mouvement des lettres dans leurs ouvrages. Selon eux, la science des lettres permet à l'homme de se transmuter par la lecture et la recherche du sens caché dans chaque lettre. C'est une recherche ésotérique « dans le sens où elle prend place dans le cœur de l'homme » comme le dit Al-Bunî, qui affirme aussi : « Ne croyez pas que vous percevrez le mystère des lettres en vous servant de la raison discursive, vous y arriverez par la vision intuitive et la grâce divine ».

*La science des lettres ne se présente pas comme un simple savoir, elle entend conférer un pouvoir réel sur l'objet ou la personne nommée. C'est en effet une croyance très répandue, peut-être même universelle, que la profération du nom peut exercer une influence sur le nommé, le nom donnant en quelque sorte l'essence, le germe ontologique de chaque existence particulière. [LORY, Pierre. Op. Cit].*

Pierre Lory, qui s'intéresse à son tour aux lettres en Islam, démontre que « *La sîmîya ne représente donc pas un effort de spéculation purement intellectuel ou poétique sur la situation de l'homme dans le monde. Elle recherche d'abord le déchiffrement du sens que nous sommes, et non seulement du sens que nous lisons* » [LORY, Pierre, 2004].

Les lettres réunissent tout un savoir, la lettre ajoutée au chiffre produit un sens particulier de chaque élément de la création, comme l'a formulé Al-Bunî : « Sache

*que les secrets de Dieu et les objets de sa science, les réalités subtiles et denses, les entités d'en haut, celles d'en bas et celles des mondes angéliques intermédiaires sont de deux catégories : il y a les nombres et les lettres. Les secrets des lettres sont dans les nombres, les épiphanies des nombres sont dans les entités spirituelles. Les lettres relèvent du cercle des réalités matérielles et intermédiaires* » [AL BUNI, Ahmed Ibn Ali, le Caire].

Quant à la dactylomancie, *elle consiste à chercher le message secret véhiculé par les mots, en interprétant la symbolique de leurs lettres, en recherchant des anagrammes et des homonymes, en jouant sur leurs combinaisons, etc.* Numérogologie et dactylomancie restent alors des outils d'interprétation jugés souvent comme ésotériques et non scientifiques. Des outils insuffisants pour l'analyse des noms propres. Ceci dit, il est important de signaler que le monde de la fiction est un monde où tout est possible, où tout dépend des intentions de l'auteur et de l'imaginaire du lecteur. C'est pour cela que la sémantique interprétative puise de ce pouvoir de la fiction et propose une approche *semblable* à ce qui est considéré comme ésotérique.

Le découpage morphémique, qui se résume à la fragmentation du nom propre qui est constitué de plusieurs morphèmes et l'interprétation de chacun d'eux offre un sens même à un nouveau néologisme obtenu. Parfois, le découpage du nom propre se réduit à une lettre ou une initiale qui jouera le rôle d'un symbole dans le texte littéraire surtout. Dans ce cas, son sens sera lié à sa forme ou à sa sonorité, mais son interprétation demeure des fois compliquée. Durand Guiziou, à propos d'un personnage dans le roman de Marie Claire Blais : *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, illustre bien cette idée :

*Madame Octavie Embonpoint ne peut passer inaperçue [...] Cette tenancière de bordel sera précisément l'un des personnages les plus respectés de la société hiérarchisée et hypocritement puritaine où s'inscrivent tous les personnages du roman. La remotivation mimographique est doublement manifestée pour souligner l'obésité de cette femme dont les rondeurs se dévoilent dans la triple présence du graphe arrondi « O » que l'on trouve en initiale du prénom d'Octavie et dans le patronyme d'embonpoint dont le sémantisme évoque sans détour l'idée de bombance et de goinfrerie. [GUIZUIOU, Durand, M.C, Op.cit]*

Lors du découpage *morphémique* et l'interprétation du nom propre, la langue de celui-ci et celle des mots résultant de cette opération peuvent être identiques ou différentes, on parlera alors de monoglossie et de polyglossie.

En effet, la première lettre du prénom *a un impact important sur les autres lorsque le nom ou prénom est prononcé. Cet impact est double : dans un premier temps, il est physique car c'est la première lettre qui entre en contact avec notre interlocuteur, dans un second temps, c'est un impact psychologique, inconscient.* La première lettre de notre prénom, c'est-à-dire la première initiale se nomme en numérogologie « *la pierre*

*angulaire* », c'est la première pierre de l'édifice de notre prénom ou nom et c'est sur elle que se bâtissent, non seulement nos premières années d'existence, mais toute notre vie ainsi que notre caractère et notre personnalité. L'initial de notre prénom détermine notre *aptitude* et *attitude* face à l'existence, et face au monde extérieur.

Au niveau du domaine visuel, le graphisme des lettres est très caractéristique et symbolique. *A*, est la première lettre de l'alphabet, elle a une valeur de pur. La symbolique du *I* lui est donc rattachée. Physiquement, cette lettre est bien établi sur ses deux jambes, elle est stable, bien ancré sur la terre, sur le monde matériel. La pointe dirigée vers le haut, vers le ciel, dénote une volonté d'évolution, d'élévation, et une recherche, une avancée vers le cosmos, ou vers Dieu. La barre horizontale est aussi signe de stabilité et d'équilibre entre le monde matériel et les valeurs spirituelles. Ali/Alain/Amalia/Abdelkader/Adil/Akila, dont le A est à la fois première lettre, l'initiale, mais aussi la première voyelle, détient de manière très significative, ces caractéristiques. *Qu'il faut considérer l'une et l'autre, et ne pas privilégier l'une au détriment de l'autre car elles forment un tout. La première voyelle du prénom correspond aux motivations intérieures et immédiates du sujet, le plus souvent invisibles et en tout cas profondément enfouies, à son émotivité, à son affect. Elle est donc plus profonde, moins brute que l'initiale car elle implique déjà les notions d'intériorité, de réflexion, de secondarité : elle touche le moi profond.*

À la lettre *A* sont associés les personnages Ali, Alain, Amalia, Abbas, Akila, Abdi et Adil. C'est une lettre d'action cérébrale et créatrice. Elle symbolise, l'ambition, l'autorité, le goût du commandement, du pouvoir, les prises d'initiative et le besoin d'être seul maître de ses décisions, l'esprit vif et convaincant, l'amour du changement et de la nouveauté, l'astuce mais aussi l'égoïsme et l'excès d'autorité. Pour *Abdi*, le grand *Dadaï* « qui a appris la promotion de *Abbas* et son arrivée au village, il accourt avec des élans d'amitié émue pour accueillir son ami » (CP : 294), et pour *Abbas*, qui a trouvé en *Abdi* un futur serviteur et veut le faire engager dans la police, « *Policier !...Le rêve de ma vie...J'ai toujours aimé l'uniforme...Abdi ne cesse de « prendre », la possession étant devenue chez lui fixation physiologique, matérielle, culturelle et affective* » (CP : 296-306). Mais il fut d'abord meneur de la bande du village, organisateur de toute sorte de jeux, surtout celui de voler les épiciers.

*Abbas*, quand à lui, est réservé et sournois, ses coups bas sont connus, il s'arrange toujours pour ne pas rendre service. Il devient après l'indépendance député et sa position s'est renforcée dans les hautes cimes : « *c'est un autre homme...pour faire place à un être retors et calculateur...l'orgueil et une ambition démesurée le rendent tour à tour méfiant, dur et impitoyable...égoïste et obsédé par sa propre personne* » (CP : 305)

Pour Ali, Amalia et Alain, la lettre *A* exprime leur entêtement, manque possible de patience et de tolérance vis-à-vis des autres. « *C'est idiot, tout me sépare de cette fille. Surtout son orgueil insensé qui se dégage d'elle, cette assurance arrogante et son regard direct, ferme et autoritaire qui me donne envie de la battre...* » (CP: 234.), dit Ali à propos de Amalia. Et Amalia affirme à propos d'Ali : « *c'est ton air fier qui m'a irritée. Quand je t'avais vu entrer, tu te tenais si droit et l'attitude si guindée que j'avais envie de t'asticoter...* » (CP : 237) La lettre *A* les dote d'opinions claires et nettes, d'une intelligence puissante, d'autonomie, d'indépendance, d'action, de dynamisme, d'agilité, d'habileté et d'affirmation de soi. Ali a voulu prendre le maquis, même s'il est jeune, « *Tu as été renvoyé des chemins de fer du village de Dachra pour avoir battu le contremaître européen...survolté. Ensuite, tu as fait savoir que tu désirais prendre le maquis* » (CP : 26.). Alain, l'ami d'enfance de Ali, raconte à Ali son engagement pour l'Algérie indépendante : « *... Après un sérieux accrochage avec mon père quand j'ai décidé de faire l'école de journalisme au lieu de médecine, je suis venu à Paris. Puis avec des copains nous avons milité pour l'Algérie indépendante* » (CP : 266)

La lettre *C*, ronde, courbe, tout en douceur, lettre ouverte. Lettre attribuée au personnage Chérifa, mère d'Ali et fille d'une des plus illustre famille de Dachra est ouverte à la communication, à la facilité de nouer des contacts, à l'extraversion, à la sociabilité, à la stabilité, à l'ouverture et à l'adaptation aux autres et à toutes les formes d'expression artistiques, à la créativité, à la rapidité d'esprit et de compréhension, à la connaissance, à l'ingéniosité et à l'intuition:

*Ma mère s'est installée près de moi avec son ouvrage...un drap blanc qu'elle s'applique à broder de multiples petits papillons butinant des fleurs. Depuis que Juliette lui a enseigné l'art du point de croix et de la tige, ma mère s'enferme dans le chas de son aiguille et ses doigts déliés, emportés par les fils de soie, dessinent ses rêves dans l'étoffe immaculée. Son visage s'illumine devant les couleurs naissant de la broderie. (CP : 81.)*

Elle est liée au chiffre 3, celle/celui qui la porte est une personne charmante et charmeuse, spontanée, dont la voix est un outil merveilleux pour chanter, parler ou convaincre car elle aime l'optimisme, les festivités, les bonnes ambiances et le bavardage. Sa relation avec Juliette démontre ce caractère. « *Quand ma mère Chérifa et Juliette dansent face à face, leurs pieds scandent le même rythme, leurs mains enlacées et leurs tailles jumelles dialoguant un amour commun de la musique orientale* » (CP :91).

La lettre *K* est Associée aux personnages de Khadidja (*La Chrysalide*) et à M. Kimper (*Ciel de Porphyre*), c'est une lettre puissante qui symbolise l'action. Elle provient du phénicien kaf (kaph) qui signifiait « *paume de la main* ». La forme orientée à gauche peut représenter effectivement une main. Elle représente l'énergie physique

aussi bien que la force morale de ceux qui en sont dotés. M. Kimper est travailleur et capable de diriger, c'est un enseignant de Musique, cette lettre lui procure de grandes capacités de création et des dons artistiques. Il aime charmer, conquérir et donne toujours une emprise heureuse sur les autres en accueillant Ali, et tous « les frères » chez lui : Tahar, Si Salah, Mounir, Fella et Ramdane. Puis Amalia et sa tante Monique.

Khadidja, quant à elle, comme la lettre K, est téméraire, vivace, réceptive, mais aussi impatiente et nerveuse. Elle est au service de la vérité et ses impulsions fonctionnent dynamiquement. Le passage de la lettre K, chez Khadidja entraîne de fortes intuitions lui procurant l'énergie nécessaire pour jouer un rôle social important, qui est celui de se battre et lutter pour la cause des femmes opprimées. Pour Karim devenir enseignant au village après l'indépendance. Pour Kimper comme pour Khadidja, Kamel et Karim, *le K* les pousse également à une grande action, liée à l'intelligence et à la façon de la transmettre avec un certain sens de la relativité tout l'humanisme, le don de soi et la générosité de combattre pour un idéal ceux qui entravent leur chemin, à savoir, l'assujettissement des hommes et de la colonisation surtout pour Kimper et Kamel combattant, devenu maire du village à l'indépendance.

*La lettre K* est composé de deux éléments : le I et le <, unité sur laquelle vient se greffer un faisceau rayonnant. Le K évoque donc *l'humain*, qui s'alimente des éléments extérieurs pour se construire. Placé en 11<sup>e</sup> place dans l'alphabet, elle est symbole de capitalisation : 1+1=11. Cette lettre est généralement associée à *Hercule*, connu pour sa force, Khadidja l'est aussi : « *elle était à nouveau combative et la Khadidja des beaux jours redevenait ironique, répliquant à ceux qui la reconfortaient tel un général après la bataille...mon fils est un homme ! Il a choisi le chemin de la dignité...Même mort, mon cœur ne connaîtra pas de chagrin parce qu'il aura combattu pour la liberté ! Cette liberté que j'aime par-dessus tout ! Allons femmes ! Séchez vos larmes...* » (Chry : 97) La lettre K symbolise l'action, la conquête et la force morale. Les personnes dont le prénom commence par un K comme Kimper, ont le contact humain très facile. Elles sont vivaces et réceptives à tout ce qui les entoure. « *Le professeur était engagé dans la lutte pour son intérêt pour les « indigènes et avait toute la confiance des "frères".* » (Ibid.) Ali est émerveillé par M. Kimper et sa « *connaissance du caractère profond de nos traditions...le professeur continuait ses considérations philosophiques sur le nouvel apport d'énergie attachante de la future génération d'un pays libre* » (CP:215).

*La lettre D* est une lettre matérielle et physique, renfermée et secrète. Comme le personnage de *Dalila* l'est « *Dalila est une fille assez mystérieuse, nul ne savait exactement d'où elle venait. Son vrai nom était, paraît-il, Fatma, un tatouage en forme*



*d'étoile sur son menton dénotait son origine campagnarde » (CP:57). Cette lettre exprime l'énergie, la volonté pouvant aller jusqu'à la tension nerveuse : « C'était un spectacle fascinant que la souplesse extraordinaire de cette fille. Sa haine, ou son inconscience du mal, était à la mesure de la force nerveuse qui l'habitait. » (CP:58) Sur le plan des affaires, cette lettre symbolise la réussite, la réalisation, les accords, et les déplacements fréquents :*

*[Dalila, cette danseuse algérienne] se déplaçait beaucoup, apparaissait tantôt dans les fêtes de mess. Elle avait fait son apparition dans Baladia...agressive et arrogante, elle avait choisi son appartement dans un quartier populaire. Ses voisins la craignaient, l'évitaient...quand elle se faisait accompagner dans les jeeps militaires, après une soirée passée dans quelques bouges de la ville. (CP:57)*

La lettre *M* représente la transformation, caractérise le changement total, la volonté et la lucidité et c'est à travers les personnages de Mouloud qui se transforme en homme responsable, courageux et important sur le plan social après avoir trainé toute son adolescence la tare d'être un garçon doux, ressemblant aux filles. Et de Malika, sa sœur se transformant et changeant totalement d'une femme soumise à une femme qui affirme ses opinions sur les hommes et les traditions ancestrales de manière très lucide et consciente de la volonté d'affirmation et d'émancipation des femmes : « *Faiza pensait à la prise de conscience des femmes. Elle revoyait l'attitude de Malika...celle-ci malgré son confort moral avait senti que sa sœur disait vrai quand elle attaquait les lois établies par l'homme, brandies au nom de la foi pour protéger la femme. » (Chry : 244) Mokrane transforme sa vision d'homme traditionnel lorsqu'il pardonne, dans un premier temps à Khadidja son affront avec Si Tadjer. Et dans un second temps, il pardonne à Faiza sa grossesse illégitime, croyant être puni par Dieu. Puis la transformation de Meriem lorsqu'elle refuse de se marier et part rejoindre le maquis pour combattre aux côtés des hommes.*

Le *M* est souvent fataliste comme Mokrane qui « *n'avait pas l'air heureux...il lui fallait d'autres fils ! Son cœur se tordait à la pensée d'une telle injustice du sort...je veux un fils !...un autre fils pour la vie de notre nom...l'homme demeura ainsi, psalmodiant sa soif, son obsession...il revint chez lui, perdu dans ses songes, avec cette douleur qu'il trainait en lui. » (CP : 75-77) La lettre *M*, aime l'éloignement et le détachement et c'est le cas de Mouloud qui un jour a pris le chemin du maquis pour s'éloigner de l'indifférence de son père, puis en URSS et enfin, il s'est installé à Alger. Le *M* peut être aussi une lettre insensible comme l'est Mokrane à la douleur de Mouloud et de Khadidja. Comme Mounir l'est face à Amalia et son amour pour Ali et son éloignement pour vivre à Paris.*

Au point de vue sentimental, cette lettre pousse à des relations plutôt courtes dues à sa confusion intérieure comme celle de Mokrane avec toutes les femmes avec lesquelles il s'est marié : avec Khadidja, l'amour a disparu, lui reprochant ses divers remariages, Ouarda est morte en couche, et Akila est trop soumise pour être appréciée de Mokrane. Mounir, même marié à Amalia n'arrive pas à se faire aimer d'elle. Elle reste auprès de lui par devoir et à cause de sa promesse tenue à son amoureux Ali surtout qu'elle est mère d'une petite fille dont le père est Mounir.

*La Lettre Y* est la lettre du progrès et de l'évolution, en effet Yamina est une enfant de luxe et d'amour. Elle était légère, fine et sociable ; une bonne citadine, caractéristiques qui représentent Youssef et Yamina. Cette lettre procure du talent, du tact et réussite grâce aux mérites personnels. C'est une lettre qui déborde d'activité, de rapidité dans les prises de décisions et des actions. Le Y exprime le pouvoir et poursuit toujours la voie qu'il a choisi jusqu'au succès, capable de se réaliser dans tous les domaines. Sur le plan sentimental, le Y procure des rapports affectifs très forts avec les autres. Yamina est de bon augure sur l'avenir de Faiza, c'est en sa présence qu'elle a connu son amour Fayçal, c'est grâce à elle et ses conseils que Mouloud a pris parti pour sa sœur contre les traditions et l'a soutenue). Elle a apporté le bonheur à Mouloud et à toute la famille Mokrane ainsi qu'à sa famille à elle (n'est-ce pas elle qui s'occupait de la maison, de son père et de son frère après la mort de sa mère ?). Pour Youssef, la décision est de prendre le maquis après sa fuite de prison et d'agir avec ses compatriotes combattant pour une Algérie libre en chantant « Min Jibalina » faisant peur aux goumiers qui les surveillent puis meurt criblé de balles.

*La lettre S* représente le triomphe, la grandeur d'âme qui pousse celui qui le porte à être supérieur. Si Salah comme la lettre S a un pouvoir de création important et un certain talent artistique. Il possède un charisme qui le fait apprécier des gens qui l'entourent. Il a besoin d'être reconnu et il attire le succès. Il est souvent célèbre et honoré. Il triomphe quel que soit le domaine. Il est affectueux mais sa vie sentimentale subit de nombreuses perturbations. Si Salah est un enseignant de Lettre Arabe et à créer « le comité culturel ». Après l'indépendance, il vit avec sa mère et Ali qu'il a hébergé chez lui, adhérant à un parti politique qui lui causera ennuies et perturbations.

*La lettre T* symbolise l'intelligence, l'équilibre et la stabilité. Tout comme Tahar, le T a la possibilité de guider les autres, et cela se révèle pour lui souvent comme une vocation ou une mission. Sa vie s'accompagne souvent d'une certaine renommée, d'une publicité, n'est-il pas l'égorgeur et l'exécuteur de l'organisation et celui à qui, on attribue les missions difficiles. Comme le T, Tahar voyage de sa région des Nememcha

et commence de nouvelles activités au sein de l'organisation. Ses efforts sont en général récompensés.

Pour la symbolique des prénoms ou anthroponymie, notre analyse nous a dévoilés ce qui suit :

Tableau 4. Symbolique des prénoms de personnages

| Œuvres                      | Prénoms des personnages | Descriptions  | Symboliques  |
|-----------------------------|-------------------------|---|--|
| <p><i>La Chrysalide</i></p> | <p><i>Khadidja</i></p>  | <p><i>est svelte, longue, possédant des hanches étroites, un ventre plat, une peau fine et brune, des cheveux noirs et épais ramassés en une épaisse tresse descendant jusqu'à la taille. Elle est dotée d'un tempérament fougueux, coléreux, audacieux, têtu, orgueilleux, sûr de soi, ayant foi en sa personne. Elle est résignée, combative, courageuse, a du caractère, du cran, possédant une grande vitalité. Belle diablesse, révoltée qui n'admettait pas le partage.</i></p> | <p><i>nom dérivé de l'Arabe « El khudj » signifie, enfant prématuré, né avant son terme, nom d'une plante qui n'a pas terminé sa germination. Pré- natale, Khadîdja l'est, elle est celle qui n'est pas née à sa vraie époque, femme révoltée, portant en elle des idées d'émancipation, de libération. Elle est née prématurément, à une époque où les idées et le comportement passif ne sont pas siens, une époque qui n'est pas en conformité avec ses croyances, ses aspirations et ses positions vis-à-vis de l'émancipation des femmes et leur épanouissement. Khadîdja, devrait être née à l'époque de Faiza : elle est la projection sur l'avenir de cette dernière. Khadidja est synonyme de précocité, de tout ce qui se produit avant le temps normal et habituel, elle est prénatale, celle qui n'est pas née en sa vraie époque. Précoce se dit aussi d'un enfant dont la maturité intellectuelle correspond à un âge supérieur au sien, et Khadidja est une femme révoltée, portant en elle des idées d'émancipation et de libération. Khadidja est donc l'impossible qui devient possible, c'est d'ailleurs ce qui se lit, polyglossiquement parlant, au niveau des fragments de son nom : en vietnamien, le « Kha » signifie « possible », et le « didja », qui se prononce « dija », signifie en albanais « je savais ». Khadidja se traduit alors par « je savais que cela était possible », une expression qui renvoie toujours à la précocité, au savoir précoce.</i></p> |

|  |                       |  |   |
|--|-----------------------|--|---|
|  |                       |  | <p><i>En remotivant mimographiquement l'initiale de ce nom, on constate que le K symbolise la croissance, une sorte de mouvement d'agrandissement. En anglais, cette lettre est le début des mots Kid et Knowledge : l'enfant qui sait. Quant à la remotivation guématrique, et selon Le livre des nombres, Khadidja correspond au chiffre 3, nombre parfait selon les chinois, favorable et associé à l'accouchement et à la naissance, nombre sacré de la femme chez les Mayas, qui exprime la totalité, sans doute parce qu'il y a trois dimensions au temps : le passé, le présent et l'avenir. Mais le 3 est surtout lié au symbole du compas. Selon le dictionnaire des symboles, cette symbolique est associée au dynamisme constructeur, aux activités créatrices, à la prudence et la justice, à la tempérance et la véracité, à toutes vertus fondées sur l'esprit de mesure, mais le compas est aussi un symbole de la mélancolie.</i></p>     |
|  | <p><i>Mokrane</i></p> | <p><i>c'est le père et le chef de famille. Lors de son mariage avec Khadîdja, c'était un jeune homme plein de vitalité, joyeux, fougueux, robuste et beau. Il avait un teint clair, une bouche aux lèvres frémissantes, des cheveux noirs et des yeux verts. C'était un être droit avec une grande générosité de cœur et d'esprit.</i></p> | <p><i>C'est un nom d'origine berbère qui signifie « le grand de son peuple ». N'est-il pas le chef de la famille ? Mokrane est « Grand » dans ses décisions, « Sage » dans son comportement vis à vis de la révolte de Khadîdja, possédant une grandeur d'âme en plus de sa sagesse envers l'erreur de Faiza.</i></p> <p><i>D'ailleurs son nom correspond au chiffre 5, nombre de l'harmonie et de l'équilibre, mais surtout de la grâce divine. En Guématrie, ce chiffre est caractéristique de l'homme, de l'Homme parfait selon la Kabbale, responsable et sage, droit et généreux, débarrassé de son côté animal. Selon la Bible, le 5 symbolise l'Homme-Dieu, Dieu dans le sens de chef, de guide, et Mokrane est le dieu de sa famille, comme on l'exprime en arabe « Rab el-bayt », traduit par « le dieu du foyer ». Le 5 symbolise également la conscience incarnée, l'harmonie entre la matière et l'esprit, la force et les limites de</i></p> |

|  |                       |   |  |
|--|-----------------------|---|--|
|  |                       |   | <p><i>l'homme dans sa maîtrise sur l'Univers. Ce qui correspond aux traits de Mokrane et à son rôle de responsable de la famille. Un rôle qui nécessite puissance et patience, d'ailleurs c'est ce qui se lit au niveau du découpage morphémique de son nom. En tchèque, « moc » signifie « puissance » et « rane » signifie en slovène « blessures », Mokrane est donc ce puissant homme qui résiste aux blessures, aux problèmes familiaux, à tous ces « mots/maux » au « crane ». Cependant, malgré tout cela, Mokrane reste un homme qui « aime », un amour sans conditions, accentué par son initiale, la lettre M.</i></p>   |
|  | <p><i>Mouloud</i></p> | <p><i>était chétif, mou, fragile, élancé, d'une minceur excessive, aux traits trop fins, trop beau (comme une fille), aux cheveux étonnamment noirs et bouclés, aux grands yeux verts craintifs. De santé précaire, il était un enfant bizarre, de personnalité étrange. Étranger à tout ce qui l'entourait, il avait un regard blessé, une démarche nonchalante, il avait le goût de la solitude, toujours plongé dans ses livres, coupé de la réalité mais il était élève intelligent qui dévorait les livres fiévreusement, doté d'une mémoire surprenante. Il était rêveur. Il avait quelque chose de brûlant (dans le regard) qui le consumait. On sentait chez lui comme une grande colère perpétuelle et refoulée. Il ne semblait nulle part à sa place. Il vivait comme une ombre à la maison, il était trop calme et secret pour son âge. Après la guerre, Mouloud parlait calmement avec assurance, il possédait plus de force sereine dans ses gestes. Il avait acquis des valeurs nobles le mettant en harmonie avec lui-même et surtout avec les autres,</i></p> | <p><i>nom donné à l'occasion de la naissance du prophète « Mohamed » veut dire : enfanté, engendré, après tant d'attente et de souffrances pour Khadîdja. Un nouveau-né comme l'était la révolution algérienne. Sa naissance coïncide avec la formation du PPA (parti populaire algérien) en 1937, parti qui va mener au FLN, parti libérateur du pays. La naissance de Mouloud va apporter un changement nouveau pour l'Algérie et lui donner un nouveau statut comme l'était la naissance du prophète Mohamed qui a créé un changement radical dans le monde en apportant à l'humanité un souffle frais avec l'apparition de l'Islam. Avec Mouloud, c'est la naissance d'une nouvelle génération d'intellectuels algériens qui vont libérer, unir et construire l'Algérie future.</i></p> <p><i>La première syllabe de Mouloud exprime son caractère « mou » et sa nonchalance, quand à la deuxième syllabe elle renvoie à son aspect physique, car « loud » ressemble à « l'oud », qui signifie un rameau, fin, élancer et mince. Les différents fragments de ce nom se calquent parfaitement sur des</i></p> |

|  |                     |  |  |
|--|---------------------|--|--|
|  |                     |  | <p>traits de celui qui le porte. Le « mo », en tagalog, signifie « tu », le « oulo », en hawaïen, « aller », et le « ud », en danois, « dehors », c'est comme si le nom parle à son nommé et lui demande de sortir de sa solitude : « Vas dehors ! ». Son nom désire aussi que Mouloud parle, qu'il sorte de son silence, car le « mou » se traduit aussi en grec par « moi » et le « loud » en anglais par « bruyant »</p> <p>Tous ces appels du nom désirent, justement, extérioriser les qualités dissimulées de Mouloud : l'intelligente, la mémoire, le rêve, la noblesse, etc.</p> <p>Ainsi l'essence se transformerait en existence, d'ailleurs c'est ce que symbolise le passage du chiffre 1 au chiffre 2, valeur numérique du nom Mouloud.</p>   |
|  | <p><i>Faiza</i></p> | <p>première fille de Mokrane, est née de son union avec Akila. Elle ressemblait aux asiatiques avec ses pommettes hautes. Elle était trop grande pour son âge, trop mince et trop brune. Elle ressemblait à Khadidja (elle paraissait plus sa fille que celle de Akila, elle avait sa démarche, ses gestes et sa voix. Elle brûlait du même feu qu'elle). Elle avait des cheveux longs, lourds, ramassés au village puis libres sur ses épaules en ville. Elle était obstinée, fière, d'un caractère impulsif. Quelque chose d'indéfinissable, d'insaisissable se dégageait de tout son être. Elle était ensevelie dans les rêves où les réalités du monde ne l'affectaient pas ; ses idées demeuraient son unique existence. Curieuse, elle posait trop de questions, elle avait les mêmes goûts, la même manie du transistor et des livres que son frère Mouloud. Elle avait soif de Savoir et d'information, ce qui fit d'elle une personne très cultivée et avancée dans ses études. Devenue grande, Faiza acquiert plus d'assurance, de manière et de raffinement. Au</p> | <p>en Arabe, la victorieuse, est prédisposée dès sa naissance au succès. Comme son prénom l'indique, elle remporte et obtient le salut pour toutes les femmes de sa génération. C'est celle qui gagne « tafouz » son émancipation, sa liberté, son combat mené contre les tabous, les traditions rigides en vainquant les croyances révolues, le respect de son père et surtout des villageois après la mort de Fayçal, et son retour au village avec le petit Fayçal. Elle aura tout l'amour et le soutien des siens, surtout celui de Khadidja.</p> <p>Le « F » de Faïza est une lettre associée à l'action, au faire, à l'intelligence, c'est la lettre de la Femme, de la spiritualité, qui s'oppose à l'homme lié souvent à la terre. Lettre essentiel de la force, du souffle, du fantasme et du futur, elle a été transmise de la mère à l'enfant, pour représenter le succès d'une femme vis-à-vis de sa famille, voire de sa société. Le nom Faiza correspond au chiffre 7, qui indique le sens d'un changement après un cycle accompli et d'un renouvellement positif. Il symbolise aussi l'infini nommé dans son retour au principe, celui du serpent</p> |

|  |               |   |  |
|--|---------------|---|--|
|  |               | <p>contact de la ville, elle devint une femme authentique : modeste, prévenante, silencieuse et présente à la fois</p>  | <p>qui se mord la queue, d'après Abellio. Il serait aussi le chiffre de l'accomplissement dans l'espace-temps, de la vie éternelle chez les Égyptiens, du cycle complet et de la perfection dynamique.</p> <p>Dans « Faïza », il y a le « fai » italien, qui signifie « faire », le « za » slovène, qui signifie « pour », le « faiza » somali et le « faiz » turc qui renvoient au même mot : « l'intérêt ». Ce nom véhicule donc l'idée de l'action que l'on accomplit pour un intérêt, le nôtre ou celui des autres, l'intérêt de la société.</p>   |
|  | <i>Akila</i>  | <p>la troisième femme de Mokrane, nièce de si El Tadjer, orpheline (la cendrillon de la famille après la mort de son père), vivait déjà à l'ombre de son oncle riche et de sa femme. Jolie, mince, dévouée, bonne fille, travailleuse, docile, sage, prévenante, sa passivité n'aide pas la cause des femmes mais pousse Khadîdja à l'action et à la révolte qui vont mener à l'équilibre familial.</p>                       | <p>la sage, la docile est celle qui accepte toutes les contraintes familiales (remariage de Mokrane) et sociales (l'injustice de la famille de son oncle et sa soumission aux traditions). De l'Arabe « aakila », femme généreuse, bonne, possédant une grande sagesse, un bon raisonnement. Le prénom Arabe Akila signifie la « sensée » et la « sage ». Sage et docile Akila l'a été, car elle a accepté toutes les contraintes familiales (remariage de Mokrane) et sociales (l'injustice de la famille de son oncle et sa soumission aux traditions). De l'Arabe « aakila », femme généreuse, bonne, possédant une grande sagesse, un bon raisonnement. Ce prénom correspond au chiffre sept, chiffre de la sagesse, car il est celui de Bouddha, des sept piliers de la sagesse, des sept sages de la Grèce antique et des sept livres de la Sagesse.</p> |
|  | <i>Malika</i> | <p>deuxième fille de Mokrane et de Akila, était fragile, gracieuse, grande, débordante d'énergie et d'exubérance. Elle aimait vivre, chanter et le vagabondage du bavardage léger avec les autres femmes. Insouciante, elle était un véritable modèle de gaieté qui ne pensait pas aux ombres et possédant un perpétuel humour. Visage oval, nez droit, un regard aux yeux verts espiègles, pétillants de malice, cheveux</p> | <p>dérivée de l'Arabe « El malika » qui veut dire reine qui possède « tamlîk » : la joie, la bonne humeur, le bonheur, le bon raisonnement (discours qu'elle tient devant son mari, sa sœur, Mâ Khadîdja, et ses cousins sur la polygamie), la justesse des mots, l'amour de sa famille et surtout de son mari et sa belle famille</p>   |



|  |              |  |   |
|--|--------------|--|---|
|  |              | <i>noirs en relief, bras blancs, dodus, formes épanouis, Malika, était plus femme, plus jolie que Faiza. Elle rêvait de mariage avec des pétards, des chansons et de jolies gandouras en velours brodées d'or et bien sûr d'un mari et d'enfants à choyer.</i> | <i>De « Malek », ce prénom signifie « ange », et peut qualifier des enfants, il est aussi dérivé de Marie, de l'hébreu « mar-yam » (goutte de mer). Mais son origine est surtout arabe, car « El malika » veut dire reine, celle qui possède « tamlik » : la joie, la bonne humeur, le bonheur, le bon raisonnement (discours qu'elle tient devant son mari, sa sœur, Mâ Khadîdja, et ses cousins sur la polygamie), la justesse des mots, l'amour de sa famille et surtout de son mari et sa belle-famille. La valeur numérique de son nom correspond à ses rêves, car le deux symbolise l'amour et la charité, la sexualité et les rapports directs et réciproques de relations complémentaires simples. Selon Eckarthausen, le « 2 est le Nombre par lequel l'un est réuni à l'autre et par quoi seulement toutes les parties du monde font un. ».</i> |
|  | <i>Hania</i> | <i>Personnage non décrit</i>   | <i>Hania, de l'Arabe « El hana », vivant dans la plénitude, heureuse, réjouie, tendre, affectueuse, pleine de sollicitudes, ne sait pas que, à cause de sa naissance, des conflits vont naître et que sa famille risque de se disloquer. signifie « la tranquille », de l'Arabe « El hana », qui se traduit par « la tranquillité ».</i>  |
|  | <i>Adil</i>  | <i>Pas de description, il ne joue aucun rôle. Personne juste cité.</i>   | <i>le juste, l'équitable, source d'équilibre familial et national (il est né dans la période préluant à la véritable justice sur notre terre à savoir l'approche de la date de l'indépendance de l'Algérie car il est né en 1961). Sa naissance engendre une plénitude et quiétude au sein de son foyer et empêche un quatrième mariage qui allait briser toute sa famille. Cette naissance établit enfin la justice divine, il est une récompense de Dieu pour la patience des deux femmes : Akila et Khadîdja. Le prénom Adil correspond au chiffre</i>   |

|  |               |   |  |
|--|---------------|---|--|
|  |               |   | <i>huit, qui, selon les Egyptiens, symbolise l'équilibre et l'ordre cosmique.</i>  |
|  | <i>Fayçal</i> | <i>ami de Mouloud, connu en URSS, l'amoureux de Faiza et le père du petit Fayçal, avait un drôle de sourire en coin, avec les traits d'un Don Juan. Il avait un nez bien ciselé, un dessin ferme de la bouche et du menton, des cheveux châtain indisciplinés, des yeux clairs au regard ingénu, un regard de quelqu'un qui refusait de voir du mal sur terre. Il était beau, avait une peau claire et fine. Il était presque aussi grand que Faiza, il avait l'allure et le raffinement. Tenant la tête haute comme un défi, il aurait été un seigneur ou un fier guerrier, dans une autre vie. Il possédait les bonnes manières et la Sagesse alors qu'il était orphelin.</i>           | <i>celui qui tranche de manière décisive entre les gens et les choses, est un obstacle contre toute forme d'injustices. En Arabe, c'est l'un des noms donnés à l'épée. C'est le juge, l'arbitre entre la justice et l'injustice. « El Fayçal » de l'Arabe « le seigneur ». En Arabe « El tafcil » c'est « El tabyin », c'est-à-dire «La distinction » et « la coupure » entre le bien et le mal.</i>   |
|  | <i>Yamina</i> | <i>femme de Mouloud, était sympathique et jolie ressemblant à une poupée avec ses petites mains, ses cheveux blonds soyeux, bouclés, ses grands yeux marrons très clairs, un regard sans secret de par sa franchise. Elle avait des membres fuselés et harmonieux, des bras et des chevilles fins et racés : un corps de geishas. Jeune et naïve, elle possédait une nonchalance féminine, des gestes vifs, une voix qui révélait un humour irrésistible. Intelligente, avec un sens de l'observation aigu, elle avait de l'intuition mais<br/><br/><i>manquait de sens pratique : c'est une enfant de luxe et d'amour. Elle était légère, fine et sociable ; une bonne citadine.</i></i> | <i>mot venant de l'Arabe « El yumn » c'est-à-dire main droite. Dans les traditions sémitiques, la droite « El yumna » est particulièrement honorée. Elle est du côté qui porte chance, qui est source de bénédiction et de bonheur. Dans la religion musulmane, les bonnes actions seront transcrites du côté droit et soulevées par la main droite ; avant d'entrer dans un lieu, on doit entrer avec le pied droit en premier. Yamina vient de « Yumn » synonyme de « baraka », qui a une influence bénéfique ; femme de bon augure, heureuse, chanceuse, très favorisée, bénie, fortunée et prospère (bon augure sur l'avenir de Faiza, c'est en sa présence qu'elle a connu son amour Fayçal, c'est grâce à elle et ses conseils que Mouloud a pris parti pour sa sœur contre les traditions et l'a soutenue). Elle a apporté le bonheur à Mouloud et à toute la famille Mokrane ainsi qu'à sa famille à elle (n'est ce pas elle qui s'occupait de la maison, de son père et de son frère après la mort de sa mère ?).</i> |

|  |               |   |   |
|--|---------------|---|---|
|  |               |   | <i>Yamina est un prénom dérivé de Amina, Ami intime. D'origine arabe qui signifie « la fidèle », c'est le nom que porte la Mère du Prophète Mahomet, une personne sur qui l'on peut compter, un port d'attache, un lieu de refuge.</i>  |
|  | <i>Kamel</i>  | <i>Il est beau, des yeux noirs et doux comme ceux de la gazelle. Des cheveux bouclés et une cicatrice sur la joue droite. Jeune homme respectueux des traditions.</i>   | <i>De l'Arabe « El Kamil », l'universel, le total, l'accompli, il est l'un des noms du prophète « Mohamed » le parfait, fils, ami (de Mouloud), mari (de Malika), dirigeant, n'est-il pas le maire parfait du village qui se modernise et connaît une grande expansion sous son règne. Il est le parfait défenseur de la cause des femmes lors de sa discussion avec sa femme et Faiza sur la polygamie, les divorces injustes et les problèmes engendrés, où femmes et enfants se retrouvaient brusquement jetés à la rue. Prénom arabe, au chiffre 6, c'est-à-dire « Parfait ».</i> |
|  | <i>Karim</i>  | <i>Cousin de Mouloud et Faiza, il est fier de la famille, il revient nanti de diplômes. Il est posé, sérieux mais sans excessive gravité, il a conservé sa franche gaieté. Il a en lui le sens de la mesure profond, commun aux paysans. Il est ouvert à toutes les communications abordant tous les sujets. Il veut rester au village et y enseigner après l'indépendance.</i> | <i>noble et généreux. C'est un des noms Coraniques du prophète « Mohamed », « Al Karim », bienfaisant de « Karem », générosité. Ses qualités de noblesse font de lui une personne aimée et appréciée par tous dans le village ; sa générosité le pousse à faire don de ses connaissances, de son savoir aux villageois en quittant la ville et revenant au village pour devenir le maître, l'enseignant. Personne Sage, ayant un grand sens de la responsabilité et du respect des traditions. Prénom arabe, veut dire « Généreux », il correspond au chiffre 7.</i>                  |
|  | <i>Fatima</i> | <i>Elle est une grande fille brune aux traits ingrats sans beauté sinon celle de l'âme. Elle n'est pas attirante, travaille comme infirmière, sort sans voile. C'est une femme aimée des villageois, respectée.</i>   | <i>Nom d'origine arabe (fille de Mahomet) qui veut dire petite chamelle. Enfant qui vient d'être sevré, elle correspond au chiffre 5.</i>   |
|  | <i>Ali</i>    | <i>Nez brusqué adouci par un regard et des yeux en amande, clairs, couleur de miel doré d'une douceur émouvante, poignante, d'une gravité profonde. cheveux bouclés, drôle de fossette du menton. Il est</i>  | <i>Le prénom Ali est un prénom mixte d'origine arabe et un prénom utilisé depuis toujours par les peuples scandinaves. Ali est un prénom très répandu parmi les musulmans de toutes époques. Il est également</i>   |

|                                |  |  |   |
|--------------------------------|--|--|---|
| <p><i>Ciel de Porphyre</i></p> |  | <p><i>turbulent, sensible, inquiet et rêveur. Il a une façon de porter haut la tête, croyant qu'il fait le fier. Intelligent, bon élève, sincère. Une certaine classe émane de tous ses gestes. Un pli tendre qui avec son sourire, efface toute la gaieté de son air sérieux. L'absence de nom, entraîne chez lui une rage muette, c'est son boulet, il vit le désespoir et la colère à cause de son nom. Il est plus intelligent que son ami Alain. A la mort de ses parents prend la décision de rejoindre le maquis. Ses illusions sont mortes avec ses parents à l'âge de 17 ans. Il ne veut plus regarder en arrière, seul le futur l'intéresse. Il tombe amoureux de Amalia mais ne vivra pas avec elle. Il aime avec ferveur son père et les livres. Il termine ses études à l'indépendance aidé par Si Salah et devient un homme d'affaire voyageant à travers le monde pour oublier son chagrin d'amour perdu.</i></p> | <p><i>fréquent dans plusieurs pays d'Amérique latine et répandu sous diverses formes en Scandinavie. Le prénom Ali signifie en arabe "celui qui est élevé" ou "celui qui est haut placé". En vieux germanique, Ali est une contraction du terme Adal qui veut dire "noble". La forme courte Ali est ainsi devenue un prénom épïcène pour les peuples nordiques.</i></p> <p><i>Ali est un homme qui cache sous des apparences souvent un peu dures et vigoureuses une certaine émotivité et une grande sensibilité. C'est un homme qui a du caractère, et se montre souvent déterminé et courageux. Ali sait ce qu'il veut, et il est capable de se surpasser pour atteindre son but. Par son côté orgueilleux, il préférera ne rien avoir, plutôt que de se contenter de peu. Sa personnalité bascule entre fragilité et force, et c'est bien ce mélange paradoxal qui fait de lui une personne attachante. Enfant, il est fragile et vulnérable, et demande toute l'attention de ses proches. Ali était le cousin du prophète des musulmans, Mahomet. Il fut le quatrième calife de l'islam et c'est sa mort qui provoqua la division des musulmans en deux tribus, et la naissance du courant de l'islam appelé le chiisme.</i></p> <p><i>Alia, Alie, Aliya, Aly, Alya.</i></p> <p><i>Noble, majestueux et élevé, Ali est un prénom lié au chiffre 4, ce qui symbolise la simple projection de l'unité, l'organisation, le rythme parfait, la totalité, la racine de toutes choses, le sens de révélation et la stabilité. Dans la mythologie grecque, c'est le nombre de Jupiter, loi vivante, maître de la protection et de la justice, organisateur de tout ce qui a été créé. Chez les Amérindiens, ce nombre est celui de la perfection : les prières sont répétées quatre fois, les danses ont quatre</i></p> |
|--------------------------------|--|--|---|

|  |                       |   |  |
|--|-----------------------|---|--|
|  |                       |   | <p>temps, et les guerriers marquent quatre temps d'arrêt avant de foncer sur leurs ennemis.</p>  |
|  | <p><i>Amalia</i></p>  | <p><i>Amalia a des yeux noirs brillants, des cheveux noirs et dénoués, elle est si belle, longue, les hanches plates, la gorge menue et une raideur élégante du cou. Tout en elle évoque une gazelle nerveuse et téméraire à la fois. Intraitable quand elle exige de l'organisation une attestation prouvant que son père, tué par erreur, n'est pas un traître. Air hautain, condescend. Orgueil insensé qui se dégage d'elle. Une assurance arrogante et un regard direct, ferme et autoritaire.</i></p>   | <p><i>Le nom Amalia signifie « douce », il est dérivé d'Amélie, du germain « amal » (puissant) et « liut » (peuple), la puissance du peuple, pour signifier l'espoir et l'espérance. Ce nom renvoie également à la Labeur de Dieu. « Amal » se traduit, du malaisien, par « charité ».</i></p> <p><i>Lié au chiffre 1, Amalia symbolise l'essence, l'unicité, l'Universel et le Transcendant. Le 1 est à l'origine de tout. Il n'admet ni division, ni pluralité, ni discorde. Il donc un chiffre autoritaire, il exprime la notion de chef, le premier dans une hiérarchie d'autorité ou de puissance. Pour les Bambaras, c'est le chiffre du Maître de la Parole et de la Parole elle-même. « L'unité est le point de départ, le commencement, le symbole de l'origine absolue et de l'aboutissement. Le 1 est donc le précurseur, le pionnier, l'initiateur, l'inédit, l'original, le neuf, le germe et en même temps la racine, la naissance de tout ce qui vit. C'est la spontanéité immanente. » (livre des propriétés des nombres).</i></p> |
|  | <p><i>Youssef</i></p> | <p><i>C'est un garçon solitaire et grossier. Il profère toujours de gros mots, rien n'a pu le corriger, ni les coups de ses parents, ni les Falaka du Cheick. Il a beaucoup redoublé, il se tient au fond de la classe.</i></p> <p><i>C'est un élève moyen, assez intelligent, grand fainéant, imperturbable et très orgueilleux. Il a la même allure déguingandée que Abdi. Entre Youssef et le maître existe une antipathie tenace. les romans d'aventure sont sa passion, il dévore les illustrés « Butch cassidy » et « Mickey ». il est emprisonné car il a insulté le maître et Abdi. Puis il a rejoint le maquis et est tué avec Ramdane dans un camp militaire tenu par les goumiers.</i></p> | <p><i>Youssef est un nom musulman, c'est celui du fils de Yaqoub, il signifie que Dieu ajoute. Il correspond, en Guématrie, au chiffre 2, chiffre du verbe, car Youssef avait un problème avec le verbe et la parole.</i></p> <p><i>Mais le 2 renvoie aussi à un trait essentiel de Youssef, celui de la vulgarité, car il symbolise la dualité, l'opposition, la séparation, et l'antagonisme. « Le 2 est le premier nombre à s'écarter de l'unité, souligne Hugues de Saint Victor, et par cela il symbolise le péché. C'est aussi le premier nombre qui admet la division, ajoute-t-il, et par là il symbolise les choses corruptibles. » (Livre des propriétés des nombres)</i></p>  |

|  |                          |  |  |
|--|--------------------------|--|--|
|  |                          |  | <p><i>Le Diable, ainsi que le Mal qu'il personnifie, ont le nombre 2 pour symbole. Selon Claude de Saint Martin, le « 2 est l'opposition à l'Unité, de sa production ; 2 ne sort de 1 que par violence, car on n'enlève rien à 1 ; c'est faire passer l'entier à la qualité de moitié ; c'est l'origine du mal ». Quant à Madrolle, il explique que le 2 est un nombre faux, laid, faible, stérile et malheureux.</i></p> <p><i>Le 2 représente également le péché originel, celui-ci a consisté à dérober à l'arbre du jardin d'Éden - symbole de l'unité - le fruit de la connaissance du bien et du mal - symbole du dualisme. Et ce dualisme existe toujours en l'homme, entre son côté lié au mal et l'autre côté lié au bien. C'est pour cela que Youssef, malgré tout le mal qu'il avait en lui, finit par rejoindre le maquis et mourir pour la bonne cause.</i></p>   |
|  | <p><i>Abdelkader</i></p> | <p><i>Il n'a jamais connu ses parents, il est un enfant de l'assistance. Né à Ouargla, il est venu vivre à Dachra avec son frère puis a épousé Chérifa. il a été élevé par un vieux couple et à la mort de ceux-ci il se trouve à l'orphelinat à l'âge de cinq ans. Il s'engage dans la marine et son frère dans l'armée. Il a travaillé comme docker à Baladia. C'est un être qui a la réputation d'être un dur et costaud et qu'il peut résister à lui seul à dix soldats. Il est d'humeur bagarreuse. Il ne pouvait aller au maquis, durant la colonisation, mais aidait les frères en les ravitaillant et les hébergeant. Il est tué par un groupe de paras saoul.</i></p> | <p><i>Abdelkader est un prénom arabe qui se traduit par « le Serviteur du puissant ». Réduit souvent à « Kader », pour signifier celui qui peut, le capable, le fort et l'opulent, ce nom renvoie toujours au thème de la force et la puissance. La dimension historique de ce nom le rattache à « 'Abd al-Qâdir : le serviteur du puissant. Abdelkader (m. 1883) : émir algérien qui fut l'âme de la résistance musulmane contre l'occupant français. Il fut également un grand mystique ». [GEOFFROY, Younès et Nafissa, 2000 : 97]</i></p> <p><i>La symbolique de sa valeur numérique le lie davantage au thème de la puissance. Il correspond au chiffre 9, qui symbolise l'expression de « la puissance du Saint Esprit », selon Etchegoyen, il symbolise aussi la plénitude des dons, la récompense des épreuves et est souvent considéré comme le nombre de l'initié. Selon Steve Desrosiers, le 9 est le produit</i></p> |

|  |                |  |   |
|--|----------------|--|---|
|  |                |  | <p>de 3 x 3, il est donc l'expression de la perfection, le symbole de la puissance virile, et du fait qu'il a la curieuse propriété de toujours se reproduire lui-même lorsqu'on le multiplie par tout autre nombre, il symbolise la matière ne pouvant être détruite.</p>  |
|  | <i>Chérifa</i> | <p>Fille de Dachra, de parents connus. Ce sont des gens du bled. C'est une fille de « aïla ». Chérifa lorsqu'elle pétrit la pâte dans la « gassaâ », relève ses larges manches de mousseline en les attachant au dos. Elle a de beaux tatouages brillants sous la chaleur. C'est un génie puissant de bonté pour créer le bonheur des enfants. Elle et Juliette partagent le goût du bon café turc, elles sont très liées, vont ensemble au hammam, aux fêtes, dansent face à face sur le même rythme, leurs mains enlacées et leurs taille jumelles dialoguant un amour commun de la musique orientale.</p> | <p>Chérifa est un prénom arabe qui signifie « noble » et « honnête », son radical « charaf » se traduit par « honneur ». Chérifa est donc cette noble et honnête femme qui préserve son honneur et celui de sa famille. Ce nom commence par une lettre dont le principe est celui de la création et de l'association, d'où son attachement à Juliette.</p> <p>Lié au chiffre 5, il symbolise l'harmonie et l'équilibre, car le 5 est le nombre de la grâce et la volonté divine. Symbole de la perfection chez les Mayas, ce nombre représente, selon Aeppli la vie et la nature. « En tant que somme ou plutôt l'union du premier nombre femelle et du premier nombre mâle, il est le symbole de vie créatrice et d'amour érotique selon Jung. Mais celui-ci interprète également ce nombre comme celui de la révolte ». Pour Helena Petrovna Blavatsky, le « 5 est l'esprit de vie et d'amour humain ».</p> |
|  | <i>Alain</i>   | <p>Il est comme un frère pour Ali et fait partie de son univers d'enfance. Ses parents comme lui sont appréciés par la communauté musulmane. C'est un rêveur, il a toujours l'air d'être ailleurs, il se donne des airs d'homme comme s'il veut qu'on le prenne au sérieux. ses cheveux noirs bouclés lui forment comme une couronne sur son visage aux traits fins et ses yeux verts lancent des éclairs de foudre lorsqu'il est fâché. Il s'engage pour la cause algérienne et devient journaliste demeurant pour toujours l'ami d'Ali.</p>  | <p>Du latin « Alani », de la tribu des Alains, ce nom signifie courageux, convaincu, franc, loyal, droit et probe, ce qui correspond au caractère du personnage. Son initial est la même que son ami Ali, une lettre qui exprime l'union des opposés, l'amour sans conditions, la domination et surtout le lien entre Dieu et l'être humain. Cette lettre est aussi motrice, de l'Action et de l'Animation, et exprime une possession, du verbe Avoir.</p> <p>La valeur numérique de ce nom est le 1, un prolongement par une ligne horizontale au milieu du chiffre 4, valeur du nom Ali. Cette ligne représente</p>   |

|  |                 |   |   |
|--|-----------------|---|---|
|  |                 |   | <i>un lien par l'âme en tant que principe de mouvement, qui est souvent un trait d'union ou un niveau intermédiaire. Le chiffre 1 exprime la notion de chef, le premier dans une hiérarchie d'autorité ou de puissance.</i>   |
|  | <i>Juliette</i> | <i>même avec son origine juive, ses cheveux roux foncés et ses yeux verts, est une femme très aimée de la communauté musulmane de Dachra, elle est l'ami de Mâ Chérifa, mère d'Ali. Elle a ses entrées dans les maisons arabes, elle parle aussi bien l'arabe que Chérifa. Elle vit toujours en gandoura et elle fait souvent la fête avec sa mère et ses sœurs avec les derboukas marquant les mesures de zendali effréné. Elle est grande, bien en chair. Elle personnifie la joie de vivre avec sa gaieté perpétuelle. En dansant, elle devient une déesse de beauté et de sensualité.</i> | <i>Prénom dérivé de Jules, du latin "Julia", nom d'une illustre famille romaine. Du latin "Julia", patronyme d'une illustre famille romaine qui prétendait descendre de Iule, le fils d'Énée et de Vénus. Lors du procès que Juliette intente contre un escroc qui l'a dépouillée d'une grande partie de ses biens, elle est reconnue comme chrétienne, c'est-à-dire hors la loi selon l'édit impérial de 303. Refusant d'apostasier, Juliette est alors condamnée du bûcher.</i>   |
|  | <i>Tahar</i>    | <i>il possède des joues au-dessus des yeux qui le font ressembler à un asiatique. garçon athlétique, à l'allure de bob géant tranquille. Il a de fortes épaules, un visage large. Des mains impressionnantes aux doigts épais qui font penser à celles d'étrangleur. Lèvres sèches et craquelées. Son nom s'est perdu dans les nuits des Nememcha. Il n'a pas d'activités intellectuelles. Rire sonore, franc et ample. C'est un membre de l'organisation discret et clandestin, il est l'égorgeur de l'organisation. Il habite le quartier des béni ramassés.</i>                            | <i>Tahar est un prénom arabe qui signifie « le vertueux », ou « le sain ». Il correspond au chiffre 3, chiffre du Saint-Esprit, ou l'Esprit Saint, la troisième personne de la Trinité. Selon le Livre des rites, le Li-ji, ce chiffre correspond également à l'homme, intermédiaire entre le ciel et la terre. Tahar est l'égorgeur de l'organisation, un passeur entre le monde d'ici-bas et l'au-delà. Cette relation entre terre et ciel ce manifeste aussi dans l'interprétation de ce chiffre chez les égyptiens, il est le nombre du cosmos qui comporte trois éléments : ciel, terre et duat (zone entourant le monde intermédiaire entre la terre et les esprits célestes).<br/>La lettre T, de Tahar, initiale aussi du mot « terre », qui ressemble à un pilier soutenant le ciel, est associée à la divinité Theos : « le dieu inconnu », ce qui renvoie au caractère discret et clandestin de Tahar.</i> |



|  |                      |  |   |
|--|----------------------|--|---|
|  | <p><i>Kimper</i></p> | <p><i>Il est professeur de musique, mais il a l'air d'un commerçant ou d'un notaire, il est membre du comité culturel. Petit de taille, il n'est que rondeur, visage bedonnant, tête couronnée de fins cheveux blancs, sourire rassurant, dispensant une infinie bonté pour ses semblables. Il aime l'Algérie autant que sa Bretagne natale, rude, renfermée et altière et généreuse à la fois. Il est établi depuis si longtemps en Algérie qu'il ne se rappelle plus la date. Homme doux et affable, il a choisi de lutter pour un idéal qu'il a fait sien : la justice et le droit des hommes aspirant à un renouveau de liberté et de dignité. Il n'a jamais eu d'enfants. Il a une valeur humaine et a apporté à l'organisation un concours heureux. Il a un grand amour pour les hommes autant que pour la musique</i></p> | <p><i>KIMPER, ou QUIMPER CORENTIN, (Géog.) ainsi surnommé de saint Corentin son premier évêque, que quelques-uns disent avoir vécu sous Dagobert vers l'an 630. Il est vraisemblable que le Corisopitum de César est notre Kimper, mot qui en breton signifie petite ville murée. C'est une ville de France en basse-Bretagne, avec un évêché suffragant de Tours ; elle est sur la rivière d'Oder, à 12 lieues S. E. de Brest, 42 S. O. de Rennes, 124 S. O. de Paris. Long. 13d. 32'. 35". Lat. 47d. 58. 24. Kimper est la patrie du P. Hardouin jésuite. Il est si connu par son érudition, la singularité de ses sentiments, ses doctes rêveries, et ses visions chimériques, qu'il doit suffire de transcrire ici l'építaphe que lui fit M. de Boze, qui peint assez bien son caractère. Il correspond au chiffre 9.</i></p> |
|  | <p><i>Salah</i></p>  | <p><i>Il est jeune, mince de taille moyenne et un visage osseux et sévère adouci par de grands yeux étonnamment bleus où transparait une grande bonté et une vive intelligence. Une bouche durcie par une tension musculaire. Elle marque aussi le coin des lèvres de plis profonds. Même juvénile, le visage est sillonné de rides dénotant une volonté dure sans cesse mise à l'épreuve. Grands bras démesurés par rapport à son corps mince. Homme dur mais hospitalier, voix sèche. Il est professeur d'arabe au lycée de garçon, il est le collègue de M. Kimper avec qui il a composé un comité culturel, composé de musulmans et d'européens libéraux. Derrière cette façade, il tape des tracts et les diffuse et est chargé de passer le mot d'ordre pour le combat. Il est recruteur pour le FLN.</i></p>              | <p><i>Salah, il signifie le droit, le loyal, il symbolise l'intégrité et la préservation. Il est aussi un surnom de la Mecque, et peut être le diminutif de « Salâh ad-Dîn : l'intégrité de la religion. Salâh ad-Dîn al-Ayyûbî (m. 1193), connu en occident sous le nom de Saladin, grand défenseur de l'Islam à l'époque des croisades. Son attitude chevaleresque lui valut une admiration unanime, du côté musulman comme du côté chrétien ». Dans le roman, Salah est l'enseignant de cette langue de l'Islam, et il est aussi militant pour sa cause. Le chiffre cinq, qui correspond à sa valeur numérique, symbolise l'homme comme médiateur entre Dieu et l'univers, le cinq est considéré comme symbole de l'univers, de la force et des limites de l'homme dans sa maîtrise sur l'univers.</i></p>                     |

|  |                      |   |  |
|--|----------------------|---|--|
|  | <p><i>Mounir</i></p> | <p><i>Un gosse de la ville, fils de famille distingué et précieux. C'est un citoyen, yeux bruns un peu fuyants, taille élancée, costume sombre et bonne coupe, belle prestance. Quelque chose en lui dérange insidieusement dû à son regard faussement candide, son drôle de menton court et ses grandes mains disgracieuses aux doigts empâtés qui faussent soudain cette élégance apprêtée. Cet élégant et beau garçon est surnommé « dandy ». il fréquente les dancings et les filles européennes auprès desquelles, il a beaucoup de succès. Il est instituteur et militant pour la cause algérienne.</i></p> | <p><i>Prénom arabe qui veut dire brillant, Mounir brille par son physique, son aspect élégant et son côté malin et espiègle. Il correspond au chiffre 9</i></p>  |
|  | <p><i>Houria</i></p> | <p><i>Chez elle tout est délié, racé et fin... un mot...un poème, une rose, une démarche...un geste...un regard...un air de musique. Elle porte un pantalon bleu, assez grande, avec quelque chose de sensuel dans sa démarche traînante. Elle est belle, son visage est nimbé d'un charme profond. Son visage est parfait. Tout dans son attitude réservée et naturelle à la fois paralyse.</i></p>  | <p><i>Toutes ces qualités correspondent à la signification du prénom lui-même, car, d'origine arabe, Houria signifie « pure », « ange » et « parfaite ». Houria est aussi la nymphe, cette créature pure et parfaite qui habite au paradis, la récompense des personnes pures qui auront droit la seconde vie, à la renaissance. Une renaissance qui se manifeste à travers la symbolique du chiffre neuf, correspondant à ce nom, car le neuf a la propriété de se reproduire lui-même lorsqu'on le multiplie par un autre nombre. Ce chiffre est aussi l'expression de la perfection. Dans la mythologie grecque les neuf muses représentaient, par les sciences et les arts, la somme des connaissances humaines.</i></p> |
|  | <p><i>Dalila</i></p> | <p><i>Elle est d'une grande beauté. elle vient se balançant dans un long fourreau rouge et or, lui descendant jusqu'aux chevilles, avec une fente sur le côté laissant apparaître une jambe fuselée et nerveuse. Son ventre plat tressaille au rythme rapide des tambourins, elle tourne en se déhanchant langoureusement lascive et lourde de sensualité primitive. Ses cheveux teints au henné ont des reflets pourpres comme sa robe. Ils lui tombent en cascades bouclées sur son dos nu. Son visage au fard criard conserve un air d'adolescence</i></p>   | <p><i>Ce prénom est dérivé de « Délia », du grec « Delos » qui signifie « flatteuse ». Dalila désigne donc cette femme aimée, câlinée et bichonnée, ce qui correspond à la relation qu'entretenait cette femme avec son entourage. Dalila, de l'arabe celle qui « tadoul », celle qui indique, une indicatrice de la colonisation.</i></p>   |

|  |                       |  |   |
|--|-----------------------|--|---|
|  |                       | <p><i>qui accentue sa bouche enfantine et rieuse. son cou jeune et lisse. Son visage malgré le fard criard, conservait un air d'adolescence qui accentuait sa bouche enfantine et rieuse. C'est une fille assez mystérieuse ; nul ne savait exactement d'où elle venait. Son vrai nom était paraît-il Fatma. Un tatouage en forme d'étoile sur son menton dénote son origine campagnarde. Précieuse mascotte du deuxième bureau, elle se déplaçait beaucoup, apparaissait tantôt dans le cabaret d'une grande ville, tantôt dans les fêtes de mess. Elle avait récemment fait son apparition dans Baladia agressive et arrogante. Ses voisins la craignaient, l'évitaient, allant jusqu'à interdire aux gamins de lui faire des réflexions quand elle se faisait accompagner dans les jeeps militaires. Elle était la cause dans la mort de plusieurs personnes.</i></p> |   |
|  | <p><i>Rachid</i></p>  | <p><i>Joueur de Flûte, un garçon étrange. Il aime s'installer dans un coin de la clairière. Il a une grande bouche, aux lèvres charnues et un pli boudeur à force de souffler sur la flûte. Il est surnommé « M'chenef », le taciturne, pourtant il sait rire avec ses amis. Il ne parle pas beaucoup, il a de petits yeux noirs brillants d'une intensité quasi mystique. C'est le meilleur lecteur de Coran, il fréquente la medersa. Mince, sec et concentré, il serre les fesses sur la natte fixant le Cheick Mokhtar avec dévotion. Il adore chasser les moineaux à la fronde avec un tir juste et précis et des gestes presque diaboliques. Il devient après l'indépendance, professeur agrégé de littérature arabe et doyen, il se laisse séduire par les flatteries.</i></p>  | <p><i>Prénom qui signifie Réfléchi, sage, raisonnable, rationnel, sensé. sage, raisonnable, rationnel, sensé.</i></p>     |
|  | <p><i>Francis</i></p> | <p><i>Francis est doté d'une tignasse blonde comme du blé et des yeux bleus. Il a l'air sympathique. Il est beau avec un visage candide. C'est un enfant de Dachra, il</i></p>   | <p><i>Du latin "franci" (les Francs). Les Francs constituent n peuple germanique apparaissant sous la forme d'une</i></p> |

|  |  |  |   |
|--|--|--|---|
|  |  | <p><i>a perdu sa mère alors qu'il était tout petit, il a grandi entre les coups de sa belle-mère « Angèle » et les réprimandes de son père. Il demeure tout le temps au balcon, derrière les barreaux de fer. À l'école, il n'a pas d'amis. Il s'est distingué par sa propension au vol. Il assiste le curé comme un enfant de chœur. Il fut emprisonné pour le vol de l'église. Il milite pour la cause algérienne et après l'indépendance, contre toutes les causes injustes dans le monde entier.</i></p> | <p><i>confédération au moment des grandes invasions. Une partie d'entre eux joue un rôle central dans l'histoire de France, celle des Pays-Bas, celle de la Belgique, celle du Luxembourg et celle de l'Allemagne à compter de leur sédentarisation en Gaule romaine. Ils ont donné leur nom à la France et aux Français ainsi qu'à nombreuses places et régions en Allemagne, les plus connus étant la ville Francfort-sur-le-Main et la région nord de Bavière, Franken, Franconie en français.</i></p> |
|--|--|--|---|



### 3.1.2. Spectre chromatique : harmonie des couleurs, du paratexte au texte dans l'œuvre lemsinienne

*« La couleur est une coquette qui ne se révèle que peu à peu ».  
[MONTCHAUD, R, 2004 : 06]*

*« La couleur pense par elle-même indépendamment des objets qu'elle habite...prêter une pensée et un langage aux couleurs (...), c'est mettre en question la suprématie des arts verbaux »* affirme Charles Baudelaire. La couleur, du grec « *Chroma* », a pour origine la musique grecque et les notes altérées du chant grégorien et des polyphonies médiévales. « *Le chromatisme* » fut employé pour donner plus de « couleur », plus d'expression à une note ou à une phrase. La chromatique est la science de la perception des couleurs. « *La couleur est toujours une interprétation d'une réalité. Cette interprétation est toujours liée au vécu d'une personne...* », selon Dominique Bourdin, qui rajoute aussi : « *Par leurs symboliques, les couleurs révèlent l'état psychoaffectif d'une personne. Par leurs qualités vibratoires, elles transmettent à la personne l'énergie dont elle a besoin pour se sentir mieux, sur tous les plans.* » [BOURDIN, Dominique, 2005 : 27]

Nous ressentons de fortes émotions face aux couleurs, nous sommes pris par cet accord magique et harmonieux. L'art d'accorder les couleurs intéresse chacun de nous à tous les niveaux de la société et dans tous les domaines. Domaine passionnant insuffisamment exploité, réservé autrefois à une élite, la chromatique fait aujourd'hui timidement son entrée dans notre monde. « *Notre rapport à la couleur est culturel et les couleurs ont une histoire* ». [FOZZA, Jean-Claude, GARRAT, Anne- Marie, PARFAIT, Françoise, 1988]

*La couleur, c'est la vie, car un monde sans couleur nous paraît mort. Les couleurs sont les idées originaires, les enfants de la lumière qui fut à l'origine incolore, et de son partenaire l'obscurité également incolore. Comme la flamme engendre la lumière, ainsi la lumière engendre les couleurs. Les couleurs sont les filles de la lumière et la lumière est la mère des couleurs. La lumière, ce phénomène fondamental du monde, nous révèle par les couleurs, l'esprit et l'âme vivante de ce monde. [ITTEN, Johannes, 1973 : 96]*

Depuis des temps, la théorie des couleurs fut une préoccupation primordiale et perpétuelle pour les artistes célèbres pour s'étaler et devenir plus tard celle des écrivains, des poètes qui coloraient leurs œuvres et leurs vers de mille tons. De même, les psychologues en font un usage bénéfique pour expliquer son rendement sur l'attitude de leurs malades. Les couleurs fournissent des sensations semblables à celles du toucher : elles sont pour nous un appel perpétuel. La couleur possède une valeur expressive et une symbolique acquise tout au long de son histoire, faite de choix esthétiques, politiques et économiques.

Il n'y a pas si longtemps, l'humanité ne saisissait rien à la science des couleurs et son rapport avec la lumière. À une certaine ère, on supposait même que le rayonnement visuel résultait de l'œil de l'observateur. Il ne faut donc pas s'étonner de voir l'humanité joindre les manifestations chromatiques à des activités divines. Le symbolisme de la couleur de l'être humain met en évidence sa quête de sens et de repères dans son désir de fusion des éléments spécifiques de son existence. Le symbolisme des couleurs est originaire de distinctes sources ; aussi bien de l'histoire, que des traditions et de religions de différents pays.

En effet, on parle du symbolisme cosmique des couleurs chez différents peuples, du symbolisme d'ordre biologique et éthique, de la symbolique des couleurs en psychologie, etc. A tout cela s'ajoutent la multitude et la diversité des valeurs religieuses des couleurs et du symbolisme de celles-ci, tel qu'il se reflète dans l'art chrétien, dans les croyances magiques de l'Islam ou bien dans l'échelle des couleurs chez les mystiques.[CHEVALIER, J, GHEERBRANT, A, 1990 : 295-298]. Les couleurs ont représenté depuis toujours et dans diverses civilisations un domaine riche du point de vue de leur symbolisme, caractérisé surtout par son universalité, comme le perçoivent les auteurs du *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant :

*Le premier caractère du symbolisme des couleurs est son universalité, non seulement géographique, mais à tous les niveaux de l'être et de la connaissance, cosmologique, psychologique, mystique, etc. Les interprétations peuvent varier et le rouge, par exemple, recevoir diverses significations selon les aires culturelles ; les couleurs restent, cependant, toujours et partout des supports de la pensée symbolique. [CHEVALIER, J, GHEERBRANT, A, ibid. 294]*

Les professionnels du domaine de la couleur parlent de ce fait de l'omniprésence des couleurs dans les multiples civilisations et des diverses concordances qu'on a distinguées entre les sept couleurs de l'arc-en-ciel, d'une part, et, d'autre part, les sept notes musicales, les sept cieux, les sept planètes, les sept jours de la semaine, les quatre éléments, etc. Depuis les temps, la symbolique des couleurs a existé, que cela soit dans l'histoire, les mythes et les légendes et les valeurs culturelles associées aux couleurs ou à ce qu'elles se symbolisent.

La couleur est l'un des sujets les plus traités et les plus anciens du monde, vu que des traces écrites remontent aux égyptiens, aux premiers philosophes grecs, aux sages chinois ou indiens, *il y a plus de 3.000 ans. On peut évoquer, à l'appui des peintures rupestres, que les hommes de la Préhistoire savouraient déjà la présence de la couleur dans la nature et la joignaient à des représentations ou des symboliques abstraites.* A distinctes époques de la civilisation, posséder le secret et le savoir-faire des pigments de couleur

garantissait une prospérité économique constante pour la ville ou le peuple propriétaire. (La ville de Tyr, sur la côte aujourd'hui libanaise, avait assis sa richesse sur la teinture d'étoffes, réalisée à l'aide du pigment pourpre d'un mollusque.)

*La couleur, source d'intenses expériences sensorielles, est aussi l'un des véhicules de la transmission culturelle. Ainsi, les premières théories de la couleur sont élaborées par des philosophes grecs, de Démocrite à Aristote, aux tentatives des Romains puis de leurs disciples de la Renaissance pour organiser les couleurs de façon systématique et les doter de valeurs symboliques en révélant, par ailleurs, la signification religieuse des couleurs et son usage héraldique. L'exploration et l'analyse expérimentale du spectre chromatique entreprise par Newton est poursuivie au XIXe siècle par des artistes tels que Seurat qui étudie l'influence de la théorie de Goethe sur la couleur. [GAGE, John, Couleur et culture. Usages et significations de la couleur de l'antiquité à l'abstraction, Ed Thames and Hudson, Paris, 2008]*

Lorsque l'être humain atteste de ses capacités inventrices et de son potentiel expressif, les couleurs qui naissent dans ce contexte se chargent d'une signification symbolique. Une étendue histoire assigne aux couleurs une connotation équivoque, Le vert, par exemple, et les teintes qui lui sont associées *sont* comme les couleurs les plus clairement cernées d'un sens symbolique éternel. Les couleurs « *s'y chargent de significations cent fois renouvelées, et peu à peu devenues inextricablement polyvalentes* » [BEGUIN, Albert, 1965 : 84-85].

Les couleurs sont *omniprésentes* autour de nous. Selon les pays, les cultures et les époques, les couleurs acquièrent des acceptions divergentes ; tel le blanc associé en Occident à la pureté, est attaché au deuil dans la majorité des pays asiatiques. Porteuse d'un *sens* et d'une *symbolique*, la couleur ne peut donc être choisie arbitrairement. En effet, percevoir, c'est prendre conscience non pas des couleurs en soi, mais de ce qu'elles sont pour nous. Elles permettent à chacun de nous d'être conscient de sa propre vision des couleurs et par-là du monde qui nous entoure, nous permettant alors d'attribuer à chaque chose, objet ou élément de la nature sa juste valeur. Le choix d'une couleur plutôt que d'une autre est signifiant et peut-être déterminant dans la réussite de n'importe quel projet.

Selon Olivier DESHAYES, on se doit, en ce qui concerne la couleur, de toucher à beaucoup de disciplines : de la philosophie, à la théorie du langage, à la psychologie cognitive, à l'histoire culturelle, à l'histoire des sciences, à l'histoire de l'art. Diderot a remarquablement transmis, par le biais des *Salons*, un certain nombre de questions singulièrement laborieuses : *comment parler des couleurs ? Comment les dire ? Comment les écrire ?*

*Les couleurs nous entraînent vers une surréalité qui détourne la raison réaliste de sa tâche d'observation et d'analyse de la nature. Les couleurs ont un pouvoir de subversion*



*des effets du réel et font d'elles l'un des ingrédients du fantastique.* [DESHAYES, Olivier, 2000]. À l'exception des travaux sur la symbolique des couleurs de Michel Pastoureau [PASTOUREAU, Michel, 1986] et [PASTOUREAU, Michel, 1989], il n'y a pas eu de travaux consistants et importants sur les couleurs et leur symbolique. Selon Michel Pastoureau, la couleur en général demeure encore aujourd'hui la grande absente de la recherche sur la peinture :

*Habitués à travailler à partir de documents (...) où dominaient très largement les images en noir et blanc, les historiens (et les historiens de l'art peut être encore plus que les autres) ont, jusqu'à une date très récente, pensé et étudié le Moyen Âge, soit comme un monde fait de gris, de noirs et de blancs, soit comme un univers où la couleur était totalement absente. [PASTOUREAU, Michel, 2012 : 115]*

Les couleurs seraient « *les sourires de la Nature* » selon le poète Leigh Hunt (James Henry Leigh Hunt (1784-1859), poète et journaliste anglais.). « *La vie sans la couleur serait, comme on dit, insipide ou incolore. La recherche sur la vision des couleurs est intellectuellement passionnante car elle touche à bien d'autres aspects de l'esprit, des neurones à la théorie de l'Évolution, du langage à l'Art* » [PINKER, Steven, 2013 [1994]].

La couleur n'est jamais seule, elle s'observe, s'identifie et s'interprète en fonction d'autres couleurs et éléments iconographiques. La couleur est avant tout un contexte et, de ce fait, elle ne peut pas se comprendre sans le support iconographique qui la met en scène [PASTOUREAU, Michel, 2013 : 7]. Selon l'historien Michel Pastoureau, au Moyen Âge, la couleur se pense, se définit et se comprend grâce à des contrastes. On dira ainsi d'une couleur qu'elle est claire ou sombre, saturée ou délavée, matte ou lumineuse, propre ou sale, lisse ou rugueuse, etc. Plus que la nuance chromatique, ce seraient davantage les qualités physiques, voire "tactiles", qui caractérisent une couleur, [PASTOUREAU, Michel, ibid. 113-133]. Ces divergentes allures de la couleur ne doivent pas être analysées séparément, mais plutôt interprétées par rapport au contexte chromatique qui les place en scène car la couleur fonctionne constamment en système, surtout par rapport aux autres couleurs qui l'entourent.

La couleur est un langage approuvant la communication. Ce langage suppose un nombre d'associations d'ordres psychologiques, symboliques ou religieuses. Il change de lieu en lieu et d'âge en âge. Les couleurs ont un langage profond et puissant pour lequel nous sommes sensibles. Il est donc très important de considérer que la couleur ne représente pas la personne ou l'objet qu'elle recouvre, mais la qualité qu'on lui prête. Il ne faut pas confondre la couleur avec l'objet qu'elle semble représenter car la couleur ne symbolise pas réellement cet objet, qu'il s'agisse d'un élément, d'une

planète, mais la valeur, le sentiment, la force ou le pouvoir que l'on veut attribuer à cet objet.

Cela explique les dissemblances observées auparavant, car le même élément pourra être considéré de multiples façons et selon des qualités variées. Si, par contre, nous considérons les couleurs comme des forces en action, allant habiter et animer ces différents contextes ou objets dans le but de leur conférer telle ou telle qualité, alors les différences s'effacent. La couleur est un élément constructif et non un simple ornement. Ainsi, la dimension symbolique de la couleur est devenue l'un des lieux communs de la critique thématique.

Farida Boualit utilise le terme de chromatographie :

*La couleur scripturaire ou "chromatographie" est l'un des modes qui permettent à la littérature d'investir l'espace de son ambivalence constitutive : entre le réel référentiel dans lequel elle s'inscrit en tant que "fait socialisé" et celui de l'imagination dont elle relève en tant qu'œuvre d'art. Ainsi la chromatographie, en même temps qu'elle s'approprie le signe "couleur" pour le réinventer, le restitue au monde qu'elle vise à marquer de son empreinte ». [BOUALIT, Farida, 1993]*

Les couleurs sont utilisées dans différents domaines de la vie humaine, certaines ont des valeurs thérapeutiques : la psychologie utilise les couleurs pour analyser la personnalité, soigner et guérir certaines maladies psychiques : « *les couleurs agissent sur l'âme, elles peuvent y susciter des sensations, y éveiller des émotions, des idées qui nous reposent ou nous agitent et provoquent la tristesse ou la gaieté* » [VON GOETHE, J-W : 114]

Dès les époques anciennes de toute civilisation, les hommes s'attachèrent aux mystères de leur destinée et recherchèrent quelques consolations dans les religions ; de là tout un symbolisme de la couleur prit naissance. Toutefois chaque religion eut ses couleurs de symbole. Pour les juifs, le vert rappelle à l'officiant que le mort sera mis en terre. Dans le monde chrétien, le vert symbolise l'espérance c'est le propre de l'année ecclésiastique, symbole des biens à venir, le désir de vie éternelle. Pour l'église anglicane, le vert symbolise, la fin, l'immortalité et la contemplation. Le vert est la couleur du paradis chez les musulmans.

Pour Paul Signac, « *il ne s'agit pas pour être coloriste de poser des rouges, des verts, des jaunes les uns à côté des autres sans règles, ni mesure. Il faut savoir ordonner ses divers éléments, sacrifier les uns pour faire valoir les autres* » [SIGNAC, Paul, cité par MONTCHAUD, R, 2004 : 55]. Chaque couleur utilisée par Aicha Lemsine « *manifeste avant tout une personnalité indiscrète et double de l'objet* » [ROBBE- GRILLET, Alain, 1961].

Présentes tout autour de nous, les couleurs animent notre quotidien. Le ciel, la terre, le soleil, chaque élément de notre quotidien possède une couleur qui lui est propre et qui nous permet d'identifier les éléments environnants. Les couleurs permettent de déterminer des expressions, le jaune pour la joie, ou encore le rouge pour la passion. La symbolique des couleurs est importante pour les êtres humains. Selon les pays, les cultures, les religions et les individus, les couleurs possèdent une signification différente. Par exemple la couleur blanche possède la même symbolique en Inde que dans la religion musulmane. Cette couleur est utilisée pour les rites funéraires. Contrairement à cela, le noir sera la couleur symbolique pour représenter le deuil en Occident. Les couleurs exercent un certain pouvoir sur le psychisme des individus. Le rouge visera à la séduction, le vert à la détente, etc.

La plupart du temps les individus choisissent une couleur en fonction de leurs goûts. Les couleurs représentent un authentique instrument de communication pour les publicitaires et tous les spécialistes de la communication. Les couleurs agissent incontestablement sur nos émotions. C'est la raison pour laquelle il peut s'avérer intéressant de connaître la symbolique des couleurs.

Lemsine se sert des couleurs pour décrire les lieux où vivent ses personnages et pour marquer leur itinéraire sentimental et moral. Elle sait utiliser la couleur de manière métaphorique et symbolique. Avoir recours à la couleur symbolique, c'est une façon de représenter une réalité en mouvement constant, qui ne peut être rattrapée que par le biais de la fiction.

Le plus souvent, dans un récit, la couleur est une donnée de l'expérience visuelle qui relève de la sphère descriptive. Cette profusion de couleurs n'est pas sans signification au sein des œuvres. En effet, une grande épaisseur de la couleur est répandue dans les romans lemsiniens, les adjectifs chromatiques associés aux personnages et aux choses ne sont pas là sans signifier : *le romancier se sert avec intelligence de la couleur afin de procurer aux lecteurs un portrait impressionniste de ce qu'il peint. Par l'entremise de ses impressions visuelles, que le lecteur va décoder, il fournit des données marquées si bien que le texte devient une véritable source de symboles, c'est dans cet univers mythique que Lemsine fait jouer les couleurs.*

Fortes de significations, les *couleurs* choisies par Lemsine ponctuent notre quotidien et reflètent nos émotions. Le champ chromatique des romans lemseniens est fortement articulé autour de six couleurs : le blanc, le vert, le noir, le rouge, le rouge pourpre et le jaune doré. Ce sont de véritables actants qui déterminent les fonctions narratives essentielles comme « aimer », « tuer ». Le noir, le jaune doré et le vert reflètent la majorité des personnages de *La Chrysalide*, le rouge sang et le rouge

pourpre aux personnages de *Ciel de Porphyre*, le rouge, le noir et le jaune doré aux personnages d'*Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*. Les couplages vert/ noir, rouge/ jaune participent à *la mise en intrigue* pour reprendre la terminologie de Paul Ricœur.

*La Chrysalide*, œuvre à chromatisme symboliquement riche, nous permet, d'une part, d'apprécier à travers la multiplicité et le mariage de ses couleurs, cette harmonie colorée et d'être, d'autre part, un fil conducteur pour une meilleure compréhension du choix chromatique utilisé tout au long de ce roman par notre auteur. Le vert, couleur dominante dans *La Chrysalide*, s'associe au blanc (du village), au noir des yeux de Khadîdja et de Faiza et des cheveux ténébreux de ces dernières, de Mokrane, de Mouloud et de Malika et aux reflets dorés illuminant par leur brillance tout le roman. Occupant une grande surface de l'œuvre, ces quatre couleurs intimement unies, forment une harmonie des plus délicates et sublimes. Ce mariage de couleurs confère à l'œuvre un pouvoir émotionnel intense en lui attribuant des intentions mystiques. Ces couleurs combinées procurent une sensation de profondeur, de mouvement et de durée dans le temps.

Selon Pastoureau, jusqu'au 17<sup>e</sup> siècle, le vert est une couleur excentrique, elle a un caractère transgressif et turbulent. C'est donc la couleur de l'instabilité, liée au hasard, au jeu, au destin (on ne savait jamais si elle allait perdurer ou se décomposer), à la finance (couleur du dollar). Jusqu'au 18<sup>e</sup>, seuls les 4 éléments évoquaient la nature. C'est le Romantisme qui associe le vert à la nature. La croix verte des pharmacies évoquant la médecine par les plantes a actuellement tendance à devenir bleue, couleur de la technologie. Au 19<sup>e</sup>, en opposition au rouge, elle symbolise la permissivité (actuels feux de signalisation), la sécurité. Elle évoque à présent la propreté, la pureté : les produits verts prétendent respecter l'environnement. La couleur verte est aussi choisie pour tout produit dont on veut vanter la fraîcheur : la menthe naturellement blanche est devenue verte. Ce vert somptueux exprime à la fois la fidélité de la femme, et sa pureté originelle,

Selon Iuliana Pop, *le vert, couleur de la nature, est doué d'un pouvoir de régénération, car il capte l'énergie solaire et la transforme en énergie vitale. Il est le symbole de la régénération spirituelle. Couleur des bourgeons printaniers, signalant la fin de l'hiver, il symbolise l'espérance. Couleur d'espoir et de liberté, le vert est associé en Inde à la majesté, à la vertu, à la bravoure et aux valeurs guerrières (Mokrane n'est-il pas brave dans ses décisions ? Mouloud n'est-il pas un guerrier des temps modernes ? Valeurs qui font naître l'espoir et assurent la liberté : la couleur de la liberté serait verte comme celle*

*d'ailleurs du paradis et du « âalam » drapeau algérien*), symbolisant ainsi la vie nouvelle et l'ensoleillement.

Couleur du destin, destin où l'espérance règne, la fortune et la richesse dominant : dans plusieurs coutumes, offrir un objet vert à quelqu'un lui portera chance, jeter de l'herbe en direction de la nouvelle lune rend le mois vert et béni. Le vert est rassurant, humain et rafraîchissant, couleur du règne végétal. En effet, l'histoire de *La chrysalide* se déroule dans un village agricole. Il exige respect et amour de la terre à laquelle il est associé ; cette terre mère, source de vie est symbole de fécondité et de régénérescence (la loi avait pris forme végétale autrefois). Signe du renouveau végétal et de la sève, le vert symbolise naturellement la fécondité ; ainsi dans certaines anciennes croyances religieuses, les pierres précieuses vertes (les émeraudes) étaient utilisées pour éviter le mauvais œil, mais surtout apporter la fertilité.

Humain, rassurant, rafraîchissant et tonifiant, couleur de l'eau de mer (représentée parfois en vert), le vert possède aussi des valeurs thérapeutiques, il aide à la concentration, à la réflexion, à la maîtrise de soi et permet d'éviter les perturbations psychologiques. Le choix d'une couleur détermine la personnalité et les besoins de celui qui l'a choisie. Aïcha Lemsine choisit le vert pour les yeux de Mokrane, Mouloud, Karim et Malika. Par ce choix, elle veut créer des êtres forts, des forces agissantes, capables de maîtriser les événements et de guider les autres, augmenter leur confiance en soi, leur faire connaître leur valeur : ce sont des êtres joyeux qui dominent par leur suprématie sur les autres.

Le vert est un obstacle aux agressions extérieures (comme le sont Mouloud, Fayçal et Karim, des obstacles au colonisateur), il appartient à ceux qui sont capable de tracer leur propre chemin, en bravant les embûches et en résistant à l'opposition ; à ceux qui par leur opinion dominant en laissant une forte impression (l'opinion de Malika sur la polygamie, fascine et domine les autres).

En Égypte, *la couleur verte est accordée à Phtah, le créateur et le stabilisateur, et à l'eau, parce que dans la cosmogonie égyptienne, l'eau était la substance fondamentale de la création. Elle indiquait le fondement du temps, la création du monde et symbolisait la naissance matérielle et spirituelle, c'est à dire les mystères de l'initiation.* Le vert est le symbole des œuvres réalisées pour la réincarnation de l'âme, l'emblème de *l'immortalité* et des *réviviscences*, le scarabée égyptien, signifiait, aussi quand il était vert, la réviviscence indispensable pour paraître à la vie spirituelle. Symbole de l'équilibre, du renouveau, de l'amour, de l'acceptation, de la compassion, et de l'harmonie.

Malika, Mokrane n'ont-ils pas trouvé leur équilibre dans leur village, Karim, Kamel, Mouloud et Faiza, ce retour vers le village exprime leur équilibre, le renouveau de construire le village et de se construire soi-même, d'accepter son destin et ses traditions et origines vers lesquelles un retour procurerait l'équilibre, l'amour et surtout l'harmonie.

Cette ambivalence spatiale et symbolique de la couleur verte semble créer une tension dans l'image. La couleur, parce qu'exceptionnelle, met en lumière celui qui la porte. Le vert est la couleur : du destin, de la chance ou de la malchance. Depuis *l'ère féodale où les ordalies décidant du sort d'un accusé se déroulaient sur un pré vert* jusqu'aux pelouses des terrains de football, le vert est attaché aux circonstances et rituels où le hasard intervient. D'où son attribution pour les tables de jeu, vertes depuis le XVI<sup>e</sup> siècle.

Symbolique illustrée dans les espaces verts, le mouvement vert, couleur de la santé, qui a un lien avec la médecine car pendant des siècles toutes les médications ont été à base de plantes. C'est la couleur de la nature, de la bonté, de la compassion de l'affection et du partage. Le vert signifie honnêteté, stabilité et digne de confiance. Le vert reconforte et allège le stress. Le vert est une couleur qui évoque une sensation de neutralité et de détachement. C'est une couleur médiatrice par excellence, l'endroit exact de neutralité dans le cercle chromatique.

Le village, cette terre, sont l'espace maternel, celui des racines, et des traditions. Lieu où sont conservées les valeurs sûres du passé et leur transmission d'une génération à une autre (de Khadîdja à Mouloud, à Faiza puis au petit Fayçal). Le village appartient au passé des personnages : il est lié au passé de Mouloud et de Faiza : *« où que l'on aille, si différents et lointains que soient les lieux connus, dans son village on redevient l'enfant du pays sans transition. Aussi grandioses et brillants qu'aient été les horizons, notre enfance nous happe et nous fait tout oublier...je suis heureux à chaque retour dans notre village » (Chry : 192).*

Devenant lieu du changement s'opérant du mouvement symbolisé par le déplacement perpétuel des personnages qui est à la fois déplacement dans l'espace et mobilité vers l'avant, le village devient aussi lieu où l'on rêve de bâtir le futur. Il représente l'équilibre, l'espace de la liberté, l'indépendance et l'autonomie. On comprend dès lors qu'il soit perçu comme lieu privilégié où sont concentrées à la fois valeurs du passé et celles de l'avenir qui est en train de se construire à travers ses enfants (la guerre aura permis en particulier de découvrir la véritable Fatma : femme combattante, la villageoise, symbole de courage). La guerre va transformer l'espace village, mais l'indépendance elle-même va accentuer le changement.

Le vert est la couleur de la nature, de l'écologie, de la fraîcheur. C'est la couleur de la vie, de la jeunesse et de la fertilité, du printemps associé à l'enfance, à l'enfance de Mouloud ou de Faiza dans leur petit village, « *le village, cet espace vert et profond, est une œuvre fragile et grandiose à la fois* » (Chry :11), mais aussi de Ali, personnage de *Ciel de Porphyre*, dans Dachra son beau village entouré de plaines et de forêts épaisses et de montagnes, un oued où tous ses jeunes amis allaient se baigner : « *...prenant la fuite, se cachant derrière les arbres...une ronde folle dans la clairière...ainsi chacun de nous affirmait sa personnalité et faisait de nos journées de perpétuelles vacances* » (CP:89).

*Saviez-vous que les Grecs de l'Antiquité n'avaient pas de mot pour décrire la couleur verte ?* De manière chronologique, Michel Pastoureau installe le portrait d'une couleur ambivalente, aimée autant que détestée, symbole de la nature, de la jeunesse, de l'amour courtois, [PASTOUREAU, Michel, 2013]. Au fil des siècles, les symboles associés à cette couleur évoluent reflétant le calme, la détente, le repos, l'espérance, la spiritualité et l'immortalité. En ce qui concerne les rêves, la symbolique du vert révèle les pulsions sexuelles, le besoin de connaissance et l'estime.

Couleur des couleurs chez les musulmans, la couleur verte ouvre et couvre toute l'œuvre et l'habille de son vaste manteau. Reflet du paradis divin, apprécié par l'Islam et cité dans le Coran, le vert symbolise l'éternité et la fidélité. Emblème du salut pour l'Islam dont le drapeau est vert, le vert est couleur des plus grandes richesses spirituelles comme matérielles. Dans la religion musulmane, cette couleur est comme le blanc, couleur de bon augure, symbole de végétation, de verdure censée produire un effet sur les morts en leur transmettant une énergie vitale ; aussi place-t-on parfois des feuilles de palmiers dans le fond des tombes.

Du vert, traversant le roman, protégeant la terre du petit village blanc, luisant dans les yeux de Mokrane, affrontant la noirceur mystérieuse des yeux de Khadîdja, soyons enfin illuminés par l'éclat brillant, lumineux, doré de la chrysalide (*de Chrys(o) = Khrusos = reflet doré, de l'or*). L'or, métal précieux, doté d'énergie, de puissance et porteur de pouvoir dont la couleur est attribuée au soleil, grand maître de la fécondité sur terre irradiant de sa lumière, source de vie, notre monde.

*Couleur de la lumière, emblème de l'or, associé au miel, au jaune, couleur de la lumière céleste révélée aux hommes et de la doctrine religieuse enseignée dans les temples. Au point de vue psychologique, et dans les rêves, le jaune d'or est la couleur de l'intuition et symbolise la capacité de renouvellement, l'entrain, la jeunesse et l'audace, mais aussi souvent l'instabilité et la vanité. Le jaune d'or symbolise la lumière spirituelle. Étant d'essence divine, le jaune d'or devient sur Terre l'attribut des princes et des rois qui*

proclament l'origine sacrée de leur pouvoir. Même si ce n'est pas une couleur au vrai sens du terme, l'or symbolise la lumière divine, il permet de ressentir l'éclat de Dieu, il est aussi symbole de la vie éternelle. Présidant une grande quantité de rituels de fécondité, la couleur dorée est symbole de fécondité (dans la mythologie grecque, Zeus féconde Danaé par une parure en or). Ne dit-on pas, « *qui détient l'or possède la femme* ». Source de lumière, elle est aussi source de chaleur, de rayonnement et de connaissance. La plus éclatante des couleurs et signe du triomphe absolu de la luminosité, la couleur dorée est symbole de renouveau, de pureté, de joie et d'action (Algérie, nation pure, joyeuse, en perpétuelle action, et renouvellement).

Cette couleur rajeunit celui qui l'approche, le dotant de force et l'enrichissant. *N'est-elle pas couleur de gloire et idéal d'élévation ?* Terre de tant de convoitises, cette chrysalide, cette nymphe, cette Algérie séduisant par son absolue perfection, son rayonnement et sa noblesse, porte en elle tant de richesses, *illumine* comme l'or, le monde en irradiant des ondes de chaleur, réchauffant le cœur et la vie de tout un chacun. Cette couleur dorée est celle de l'Algérie illuminée qui brillait d'un soleil nouveau celui de sa libération :

*Cette nymphe tumultueuse sortie des siècles, respirait une nouvelle fureur ...allait la poitrine ouverte...se dressait fièrement. Généreuse...elle distribuait, distribuait sans compter...superbe d'orgueil,...bousculait ses riches ennemis, ramassait tous les pauvres de la création, dans ses jupons, donnait sa miche de pain aux déshérités de l'humanité...la vierge allait brandissant son cœur entre ses mains blanches...elle n'en finissait plus de partager... (Chry : 155)*

Pour les grecs, « l'or » renvoie au « *soleil et toute sa symbolique, fécondité, richesse, domination,* ». Le soleil qui brille dans le ciel, masculin, dominant la terre « *centre de chaleur, amour, don, foyer de lumière, connaissance, rayonnement* », matérialisée par *porphyre*, métal où le signe « Or » se trouve au milieu. *La Chine est jaune, parce que c'est là que résidait l'empereur, fils du ciel et « soleil » de l'empire.* La terre, dans cette ancienne Chine, représentait le centre : « *L'empire du milieu* », dirigeant les états périphériques, comme le Soleil dans le ciel *illumine* toute la création.

Pour symboliser cette position centrale, en analogie au soleil du ciel, la terre est *sacralisée, aurifiée* et donc représentée dans le jaune. *Ciel de porphyre* illustre bien cette idée de *sacralité de la terre- mère*. Ce métal est toujours associé à la lumière « *solaire* », c'est un grand symbole marquant parmi les symboles de « *lumière, Soleil, Orient* ». « *Symbolisé par le soleil* », l'or est évoqué plusieurs fois dans le Coran. Il jouit « *d'un symbolisme dense en Islam et chez les Arabes où il évoque à la fois richesse, noblesse et sophistication* » [CHEBEL, Malek, op. Cit. 314]



Le jaune est une couleur appréciée dans l'antiquité, elle est valorisée en Asie, en Amérique du Sud, où elle symbolise le pouvoir, la richesse, la sagesse. Il est symbole de trahison, de mensonge, trahison du ciel, le colonisateur, le masculin dans *Ciel de Porphyre* envers la Terre- mère. Judas est souvent représenté habillé de jaune. Cette couleur va pourtant retrouver ses lettres de noblesse avec les impressionnistes et les fauvistes qui vont largement participer à la réhabilitation de cette couleur. En Chine, le jaune est la couleur des empereurs. Le jaune est la couleur du soleil. Il est devenu l'attribut des divinités solaires, telles qu'Apollon, le dieu égyptien Râ et les dieux du soleil chez les Incas et les Aztèques. Dans la mythologie égyptienne, la chaleur et les rayons pénétrant du soleil passaient pour être le sperme d'or du dieu Râ. Symbole de l'estime de soi, de la confiance en soi, de l'égo, de la puissance, du pouvoir.

Le jaune est la couleur de l'amitié et du rayonnement. Il témoigne de notre besoin de contact avec les autres, et de reconnaissance. Amitié entre Mouloud et Kamel, entre Mouloud et Fayçal, entre Ali et Alain, entre Tahar et Ali, entre Chérifa et Juliette. En effet, Le chemin de vie jaune sera celui de l'amitié. Il attribuera à l'enfant, le besoin de se faire remarquer, de briller et d'être reconnu et regardé. Mouloud aime un père qui ne fait pas attention à lui, il veut se faire remarquer à travers son esprit brillant et ses diverses lectures, Faiza veut briller pour faire plaisir à Mouloud et Ali pour montrer ses capacités au maître, puis à son père et aux membres de l'organisation devenant adulte. Adulte, il recherchera, ainsi et avant tout la qualité des actes et des relations. Bien vécu, il sera rayonnement, mais aussi exigence dans le partage et la fraternité. Mal vécu, il sera orgueil et débordement sur le terrain des autres comme le sont Jamel, Abbas ou Abdi.

La page de couverture qui couvre le roman, *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*, est jaune, du jaune doré. Cette couleur représente les jugements émis par les hommes contre la femme surtout que cette couleur est symbole de trahison, de mensonge. En effet, l'homme arabe a trahi la femme arabe en la maintenant dans une situation d'infériorité et d'esclavage, déformant les préceptes religieux en les utilisant pour la dominer et flatter son égo. La couleur jaune symbolise l'éveil à l'instabilité de la situation de la femme arabe.

Le noir dans *La Chrysalide* se rattache aux cheveux et aux yeux de Khadidja et de Faiza et aux cheveux de toute la famille Mokrane. Il est évident qu'une telle insistance sur la couleur comme élément de désignation n'est pas gratuite, cette couleur représente l'Algérie luttant contre le colonisateur. Le noir est lieu des germinations ; en tant que valeur de l'obscurité, c'est le lieu où se conçoit le fœtus (ceci nous rappelle dans la mythologie grecque, la fécondité des vierges noires, déesses des

germinations). Isis déesse mère égyptienne, protectrice de l'amour et de l'enfance, dispensatrice de fertilité représentée toujours en noir, possédait deux aspects de la maternité : la fonction biologique de la conception à la naissance en plus de l'amour et du plaisir. Pour Carl Yung, le noir renvoie aux origines et signifie « *terre fertile* ».

Le noir, à l'image de Khadîdja, est l'image archétypique de la créature ténébreuse, signe de rébellion (rébellion de la femme algérienne contre le colonialisme, contre les valeurs ancestrales qui l'opprimaient). Couleur mystérieuse, le noir prélude à la régénération et enferme une idée de résurrection ainsi que le besoin d'indépendance : nos héroïnes le sont, se révoltant contre les traditions étouffantes et l'injustice des hommes. C'est la couleur noire qui confère sa beauté à la chevelure féminine (Khadîdja et Faiza), représentant l'archétype de la femme Arabe, brillant comme le noir par son élégance, son luxe, drapée dans un manteau de mystère, baignant dans un parfum de convoitise, attirant dans ses filets tant d'anciennes civilisations conquérantes : perse, romaine, turque, vandale, mongole, phénicienne, française....

Cette couleur se manifeste aussi dans le troisième roman de Lemsine, plus précisément dans la deuxième partie du titre : les femmes arabes parlent puisque le noir, au-delà des jugements de valeurs qu'il suscite, fait partie intégrante du rapport que l'homme entretient avec le monde féminin sensible et spirituel. Il s'agit des femmes arabes, représentées à travers la couleur noire qui va permettre le retour de ces femmes vers leurs origines, vers Belqis, Arwa, El Saida Aïcha, El Saida Khadidja, El khansa et toutes les autres femmes illustres des périodes Antéislamique et islamique.

Vers le Coran qui a prôné leur liberté et vers leurs traditions se révoltant contre le féminisme Occidental. Couleur qui exprime la rébellion des femmes arabes contre les jugements émis contre elles pour les maintenir dans un état d'enfermement. Le noir de la seconde partie titre annonce la renaissance et renferme une idée de résurrection ainsi que le besoin d'émancipation. Renvoyant aux origines, le noir est signe de commencement, de lutte permanente contre sa destinée : Khadîdja, Faiza et les femmes du Machrek luttent contre leur condition de femmes soumises, inférieures et assujetties.

« *Le noir est une couleur en soi, qui résume et consume toutes les autres* », disait *Henri Matisse*. Dans la bible, il est associé aux épreuves « *que la femme arabe va endurer pour se libérer, au péché « des hommes » qui déforment tout, à la terre, et à l'Enfer « vécu* ». Symbole de l'autorité (juges, arbitres), il représente le deuil en Occident. (Lié à la terre). Le Noir est à l'origine, le symbole de la fécondité, couleur des déesses de la

fertilité et des vierges noires. Tout comme l'hiver appelle le printemps, le noir évoque la promesse d'une vie renouvelée, pour ces femmes arabes aspirant à une vie meilleure, juste, de droit pour affirmer leur soi.

La signification politique des couleurs remonte elle aussi à des époques anciennes puisque, en Islam, la couleur *noire* est entrée avec les Abbassides dans les emblèmes du Califat et de l'État en général : les drapeaux *noirs* étaient le symbole de la révolte abbasside et un dicton rapporte que les Arabes portaient un turban *noir* lorsqu'ils avaient une vengeance à exercer [CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, op. Cit. 298] ; le Calife portait un manteau *noir*, une haute coiffure *noire* et c'est avec des vêtements *noirs* que les notables allaient à la mosquée. Les vêtements d'honneur étaient donc *noirs* tandis que le port de vêtements *blancs* était ordonné en guise de punition. [CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *ibid.*]

D'autre part, le *blanc* devient l'emblème des mouvements de révolte des Umayyades et c'est pourquoi le *blanc* deviendra par la suite l'insigne de toute opposition en Islam. C'est ainsi que, par accroissement, on donne le qualificatif de *blanche* à une religion qui s'oppose à l'Islam et on appelle la religion des rebelles *la religion blanche*. [CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *ibid.*]. D'autre part, les rebelles de Perse sont, parfois, appelés *les Rouges*, signalent les mêmes auteurs, parce que dès les temps préislamiques, les Persans et les étrangers en général sont appelés *les Rouges*, par opposition aux Arabes, *les Noirs*. [CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *ibid.* 299]

Regroupant toutes les autres couleurs, symbolisant l'union, le blanc est signe de résurrection, de victoire. Le blanc que l'on considère comme une non-couleur est symbole d'un monde où toutes les couleurs se sont évanouies : il est à la fois non présence et somme de toutes les couleurs. À son contact, les autres couleurs du cercle chromatique paraissent plus sombres. *Signe de l'éveil* (éveil à une prise de conscience ? Au combat ?), il est au centre de toutes les couleurs où tout se fonde, tout se procède, couleur insaisissable comme l'est l'Algérie, incompréhensible, créant une impression de vide, d'infini, de silence qui n'est pas mort mais regorgeant de possibilités vivantes, « *un petit village blanc mais grandiose dans ses possibilités, calme, silencieux pourtant déchiré par un cri de révolte* », annonçant la préparation à la guerre de libération, au triomphe, à la gloire et à l'immortalité de ces lieux élevés éclatants de blancheur.

Village mère, berceau de la révolution algérienne, mère clarté illuminant par son extrême pureté le monde sombre du colonisateur, couleur porte bonheur, le blanc est aimé et porté par le prophète Mohamed et tous les musulmans. Le blanc éclatant

de blancheur, couvre de sa lumière chaude la lune visage de la mère qui dispense sa douceur et sa beauté : le blanc est donc couleur de don qui qualifie aussi le lait nourricier à qui on attribue, en raison de sa couleur des vertus magiques ; ainsi lors des fêtes de fiançailles, on boit du lait pour que la vie soit blanche ; et lors de cérémonies de mariage, la mariée est éclaboussée de lait.

Le blanc qualifie aussi le sperme signe de procréation. Symbole de fluidité, il est associé à l'eau (*ne dit-on pas que le blanc est couleur de l'eau ? Le bébé ne se forme-t-il pas dans cette eau ?*). (« Blanche », « Beidaâ » en Arabe, féminin de « Abyad » = « blanc » signifie aussi « beida » = « œuf », symbole de vie). Cette couleur marque le triomphe du jour sur la nuit, marquant, annonçant la renaissance. En effet, en Afrique noire, le blanc est souvent la couleur de la première phase des rites d'initiation : celle de la lutte contre la mort.

Symbole d'innocence, de droiture morale, de virginité, le blanc de l'Algérie est éclaboussé de rouge, couleur du sang de ses enfants morts défendant son honneur, préservant sa virginité et sa chasteté tant convoitées par des conquérants assoiffés de posséder cette perle blanche rare et sacrée (dans l'Égypte ancienne, celui qui possédait le blanc, couleur et marque de choses sacrées, obtenait richesse et puissance). Lumière rayonnante du soleil, lumière de Dieu, cette Algérie, redevient glorieusement triomphante. Le blanc est le reflet de la lumière ; ses traits lumineux soulignent les portraits et gestes pour signifier l'illumination intérieure qu'ils laissent transparaître. C'est aussi la couleur des anges et des élus du ciel. On la trouve sur les saints, les Justes, les bons. Le blanc est symbole de pureté, de sainteté et de simplicité.

Couleur de pureté à conserver, le blanc devient plus lumineux à côté du noir obscur, impénétrable, signe de tempérance, d'autorité et de respectabilité. Couleur liée à la mort, « *mort des anciennes valeurs qui ligotaient et opprimaient la femme, mort de la femme passive qu'étaient Akila et les autres femmes du village* », la couleur blanche symbolise la pureté, l'innocence, et la lumière. Par le passé, la couleur blanche fut celle associée aux divinités. Chez les Hébreux, les Romains ou les Egyptiens, cette couleur symbolisait la chasteté et la pureté. En ce qui concerne le noir, cette couleur révèle la nuit, le néant, l'ignorance, la haine, les ténèbres. Le noir est également symbole de tristesse, de désespoir et peut révéler un besoin d'indépendance.

La couleur pourpre dans *Porphyre* : « Purpura », de *Ciel de Porphyre*, est la plus ancienne des couleurs symboliques, elle est réservée à Dieu le Père, C'est la couleur de Dieu dans le ciel, des empereurs et des rois, « du colonisateur » sur la Terre « l'Algérie ». La pourpre rouge est le symbole du pouvoir, pouvoir du Ciel, masculin, puissant conquérant. Byzance la réservait à l'impératrice. Depuis des époques très

anciennes, la couleur rouge a été en Occident associée à la mise en scène du pouvoir et du sacré, celle du sang et du feu, celle de la vie et de la vigueur, celle de l'autorité et de la beauté.

C'est une couleur ambivalente : à l'époque romaine, le rouge, qui est à la fois la couleur de la guerre et celle de l'empire, contribue à toutes les réussites et austérités. Au Moyen Âge, le bleu est féminin, le rouge est masculin, cette tendance se transpose au 16<sup>e</sup> siècle. La robe de mariée est rouge jusqu'au 19<sup>e</sup> siècle. Dès le 18<sup>e</sup> siècle, le rouge est associé au danger : la robe des juges est rouge, le bourreau aussi. En 1789, le drapeau rouge signifiait l'interdiction d'attroupement. Il est aussi associé au plaisir et au spectacle avec son célèbre rideau rouge.

*Malgré toute son énergie et son intensité, le rouge témoigne d'une immense et irrésistible puissance, presque consciente de son but. Dans cette ardeur, dans cette effervescence, transparait une sorte de maturité mâle, tournée surtout vers soi et pour qui l'extérieur ne compte guère.* Mais, sous son aspect infernal, le rouge correspond à l'égoïsme, à la haine et à l'amour infernal. Au Pérou, elle était liée à la guerre et désignait les soldats. La couleur rouge du sang et de la flamme représente et le combat, le combat des enfants de la terre-mère, l'Algérie contre le colonisateur dominant, symbole du feu ravageur. Il est signe de colère des jeunes combattants, de leur haine envers la colonisation à travers la vengeance. Ali veut prendre le maquis pour venger ses parents : « ...*la Patrie !... la douleur de la perte de mes parents, la conscience profonde de l'injustice de leur disparition due à la cruauté des barbares...ma famille entière a été victime du système colonial* ». (CP : 26) ; Tahar, lui veut venger sa fiancée, violée et tuée.

Le rouge symbolise aussi la passion. Ainsi comme symbole de l'amour divin et du feu pour les Égyptiens, les Arabes, les Chrétiens et les Hébreux, le rouge symbolise la joie de vivre, le désir amoureux. Le rouge est l'une des couleurs qui possède le plus d'impact sur les individus exprimant la force, le courage, la vitesse, la colère, l'agressivité et la richesse.

Autrefois, la plus stable des couleurs, mais extrêmement coûteuse était le rouge, en particulier le pourpre. Couleur réservée à l'élite, au point qu'il était interdit de se vêtir de pourpre sous peine d'être exécuté. Cette couleur pourpre est obtenue d'un coquillage marin, dont la teinte est assimilée au sang et il est nécessaire de sacrifier des millions de coquillages pour obtenir un gramme de colorant. Le rouge devient la couleur des rois, des chefs de l'armée, elle est le symbole du pouvoir, de la dignité car le pourpre désigne, par métonymie, le pouvoir, la puissance et la richesse.

Plus récemment, au XX<sup>e</sup> siècle, le communisme brandit le *rouge* comme couleur *emblématique* et cette couleur « *diurne, solaire, centrifuge* », qui incite à l'action, qui est « *image d'ardeur et de beauté, de force impulsive et généreuse, de jeunesse, de santé, de richesse, d'Éros libre et triomphant* » [CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *ibid.* 832], devient une couleur politique à connotations soi-disant positives au début de la « *révolution rouge* » de la Russie, dirigée contre l'ancien régime monarchique des *Blancs*. Cette même couleur politique est adoptée par les autres révolutions communistes de partout : pays de l'Europe Centrale et de l'Est, la Chine, la Corée du Nord, le Viêt-Nam du Nord, Cuba. Mais peu à peu, elle apparaît après les « *illusions des mythes bolchéviques et soviétiques (...) pendant « la décennie rose » entre 1920 et 1930* » [CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *ibid.*]

Selon Michel Pastoureau le rouge est la couleur de la vie par excellence, de la passion et de l'érotisme : couleur des prostituées, des vêtements rouges, des femmes rousses probablement parce que associée aussi au luxe : *Dalila, la prostituée, vient se balançant dans un long fourreau rouge et or, lui descendant jusqu'aux chevilles, avec une fente sur le côté laissant apparaître une jambe fuselée et nerveuse. Ses cheveux teints au henné ont des reflets pourpres comme sa robe. Ils lui tombent en cascades bouclées sur son dos nu. Son visage au fard criard.* La couleur pourpre antique était couleur impériale. Le rouge : c'est la couleur de l'énergie, de la passion entre Ali et Amalia, de la force, de la motivation et du dynamisme. Il nous stimule et nous incite à agir. Il symbolise l'esprit des pionniers, des révolutionnaires, des extravertis.

Le *pourpre* est une porte ultime ouvrant vers les mystères de l'univers. De ce fait, elle est liée à la méditation et à la transcendance et c'est la raison pour laquelle elle symbolise le monde de la mort, de l'Esprit, de la spiritualité et de la religion. Elle aide à la recherche de l'éveil spirituel, de la connaissance universelle, d'un besoin d'orientation, de trouver un sens à la vie, de la recherche de transcendance, et surtout du développement personnel.[Symbolique des couleurs, Site Internet]

Le rouge ! Cette couleur a, en effet, de quoi surprendre puisque c'est la couleur de l'amour et du feu, ce qui ne va pas sans une certaine violence des sentiments. En fait, ce rouge représente son aspect terrestre. Le rouge accompagne la passion, passion d'Ali pour Amalia, de Faiza pour Fayçal, la jalousie, la mort sanglante, de la guerre, de tout ce qui est néfaste. Couleur du sang et de l'énergie vitale, elle est celle de la fertilité.

Le *rouge* symbolise en positif, le don de soi, celui de la prostituée Houria qui se donne pour les Moudjahidines en les aidant à supporter l'atrocité de la guerre, la chaleur, l'amour, le sacrifice des martyrs, la résurrection. En négatif, c'est le feu

éternel de l'enfer et les mauvaises passions celles des maisons closes, des prostituées comme Dalila ou Rosy. La couleur rouge va s'imposer dans *Ciel de Porphyre* car elle renvoie à deux éléments omniprésents dans toute l'histoire du roman : *le feu de la passion et le sang de la guerre*. Cette couleur est toutefois ambivalente : entre le positif et le négatif, entre la mort et l'amour

*Ordalie des voix les femmes arabes parlent*, réunit lui aussi trois couleurs : le noir de la deuxième partie du titre « les femmes arabes parlent », la couleur rouge pour la première partie du titre : « *Ordalie des voix* » et pour le nom de l'auteur « Aicha Lemsine » et la couleur jaune doré qui couvre le roman. Le rouge de *ordalie*, des jugements de femmes qui veulent s'émanciper et se libérer et des jugements portés contre ces femmes arabes par les hommes et le système patriarcal qui les ont trahies et leur ont menti. Cette couleur rouge est censée stimuler l'esprit et favoriser l'effort physique ou intellectuel de ces femmes du Maghreb au Machrek.

Les couleurs sont omniprésentes autour de nous, elles stimulent notre état d'esprit, et nos sentiments, nous donnant la force d'avancer. Elles sont souvent porteuses de valeurs, de spiritualité, de sagesse et d'équilibre. Les couleurs sont aussi associées aux phénomènes culturels les plus divers et les plus profonds et restent ancrées dans l'inconscient collectif.

### 3.1.3. Titres et spectre numérolgique : facteur de transfiction

*« Le titre, enchaîné à son texte, est également corrélé aux autres titres du même écrivain, du même genre, de la même époque, avec lesquels il constitue un paradigme plus ou moins extensif. »*  
[MITTERAND, Henri, 1979]

La numérolgie est une discipline qui s'appuie sur les nombres, à l'instar de l'astrologie qui s'appuie sur les astres. Elle est moins connue et beaucoup moins pratiquée alors qu'« *il y a une beauté voire une poésie ou une magie dans les nombres* » [FERMIER, Jean- Daniel, 2004 : 24]. C'est un art « *supposé* » tiré de l'analyse numérique du nom, du prénom, de la date de naissance, des caractères des personnes et des pronostics sur leur possible devenir c'est à dire que pour étudier la personnalité et le destin de chacun de nous, les nombres sont donc là, censés avoir le pouvoir d'influencer notre vie et notre comportement.

La numérolgie se destine à tous ceux qui veulent acquérir un niveau plus élevé de conscience et donc enrichir leur progrès personnel. Elle cerne, incontestablement, les nombres qui influencent notre identité et les éléments qui nous entourent pour prévenir les mésententes superflues et s'emparer des opportunités qui se présentent à nous. Mais, la complexité de cette science des nombres associée au libre

arbitre des individus n'autorise pas les prédictions. Les suggestions découlant de la pratique des nombres n'ont de valeur et d'efficacité que dans le but d'aider à devenir indépendant, à faire confiance à l'intuition personnelle, et enfin à prendre conscience de certains de nos actes.

La numérologie est ainsi un dispositif d'ordre primordial pour qui veuille se connaître, découvrir ses cycles de vie, les moments importants de son existence aussi bien passée qu'à venir. Son but est d'établir l'architecture de la personnalité. Elle s'intéresse plus particulièrement aux 9 nombres de base : toute une symbolique est fondée sur ces neuf premiers nombres (de 1 à 9), et c'est à partir de là que se déroule l'histoire de l'homme et du monde, faisant abstraction des autres nombres qui ne sont que des combinaisons des premiers. Chaque nombre résulte de la date et du nom de naissance propre à chacun d'entre nous.

S'intéressant particulièrement au cycle de la vie, la numérologie ramène tout à des nombres : cet univers fascine et intrigue en même temps. Avec les chiffres (*du latin cifra*, « zéro » de l'Arabe *sifr* « vide »), c'est toute l'histoire de l'humanité qui défile. En effet, ces chiffres représentent un élément clé de la symbolique humaine. De tout temps, les nombres sont utilisés par les savants, les scientifiques, les philosophes, les mystiques et les psychologues. Toutes les civilisations attestent aux chiffres un usage magique et divinatoire.

Les nombres fascinent, les nombres intriguent. *Nombre ou chiffre ? Le chiffre est le signe qui représente le nombre : c'est le graphisme du nombre.* En numérologie, le nombre est considéré comme symbole, *une énergie, un principe qui régit la vie et qui explique les lois cosmiques.* [FERMIER, Jean-Daniel, *ibid.* 24] Symbole de l'élévation sociale, intellectuelle et spirituelle, les nombres développent toute une symbolique. Platon, considère l'interprétation des nombres comme le plus haut degré de la connaissance : ce sont des éléments mythologiques, c'est pour cela que les pythagoriciens les considèrent comme divins.

La numérologie est une science utilisée d'abord par les Babyloniens, installés dans le sud de la Mésopotamie (Irak) depuis plus de trois millénaires avant notre ère. Ce sont eux qui ont posé les fondements de l'astronomie, de l'astrologie et des mathématiques. Les Chaldéens, venus de l'Arabie orientale, avaient de grandes connaissances *ésotériques* (mystique unie à la pensée juive), se sont établis dans les campagnes environnantes de Babylone et ont apporté leur contribution au savoir mésopotamien. Les sumériens établis, quant à eux, en basse Mésopotamie, ont apporté à leur tour une large contribution à la civilisation mésopotamienne. C'est ces derniers et les mésopotamiens qui ont apporté à l'Égypte antique leur savoir précieux qui leur



permet de développer leur calendrier. Les mathématiques s'imposent dans leur vie quotidienne à différents niveaux, la science des nombres acquiert une renommée et sera pratiquée par les prêtres de l'ancienne Égypte (célèbre à l'époque par le triangle sacré égyptien, marqué par le 12 ( $1 + 2 = 3$ )).

Les dernières dynasties égyptiennes sont confrontées à des invasions importantes surtout celle des Perses et c'est à l'aide des mercenaires grecs déjà très nombreux dans le monde méditerranéen que les égyptiens expulsent les perses. La Grèce affiche déjà une culture brillante et le génie grec s'exprime à travers toutes les disciplines : littérature, poésie, théâtre, philosophie, science, sport, peinture, architecture et bien entendu l'astronomie, l'astrologie et la numérologie.

La science des nombres s'est enrichie au fil des siècles à travers ces égyptiens qui transmettent leur savoir aux grecs en reconnaissance de leur aide. Une figure marquante celle du mathématicien, fondateur de la table de multiplication, Pythagore, (père des mathématiques et de la numérologie) déclare que les nombres peuvent exprimer des capacités individuelles et influencer la destinée humaine.

Pythagore étudie pendant vingt-deux années la symbolique des nombres et des lettres pour donner naissance à la numérologie en Égypte chez les prêtres. Quand les perses envahissent le pays à leur tour, Pythagore est envoyé à Babylone, grand fief de la connaissance et de l'astrologie. Il continue ses formations auprès de différentes sources et à l'âge mûr après avoir acquis ces savoirs, il revient chez lui, fondant son école dont les nombres représentent l'enseignement majeur. Ses travaux ont une influence primordiale sur la numérologie contemporaine.

Dès l'Antiquité, *les chiffres sont considérés comme clé de l'harmonie et de la sagesse, ils sont dotés d'une âme et considérés comme principe de toute chose.* [FERMIER, Jean- Daniel, *ibid.* 50-51]. C'est à eux que l'univers doit son existence : « *Tout est nombre* » pour Pythagore. Pour Platon, *ils constituent le plus haut degré de la connaissance, si ce n'est la connaissance même.* Les nombres et les chiffres ont toujours constitué un langage privilégié pour toutes les autres sciences, ils sont par essence liés au secret. Ils illustrent des idées, des forces et leurs pouvoirs de symbolisation est étonnant. L'interprétation des chiffres est l'une des plus anciennes sciences symboliques. Le nombre est le produit de la parole et du signe.

Socrate et Platon ont été, à leur tour, influencés par l'étude sacrée des nombres et continuent à la développer. Une autre personne éternelle, va jouer un rôle primordial dans l'expansion de cette science, c'est Moïse (Moussa), initié lui aussi en Égypte lorsqu'il vivait dans les temples égyptiens comme étudiant puis comme prêtre

: il a acquis les 33 degrés d'initiation, c'est-à-dire l'apprentissage de la géométrie sacrée, science secrète de haute valeur et la mystique des nombres ; ce qui nous amène à évoquer la Kabbale, voie d'ésotérisme mystique unie à la pensée juive. Kabbale, terme mystérieux, réservé aux initiés, donne un grand pouvoir magique à ses utilisateurs.

Les kabbalistes cherchent à comprendre, à expliquer, à compter et à mesurer l'univers et les lois qui le régissent à travers l'utilisation des chiffres. Les chinois quant à eux ont élaboré leurs systèmes numériques et ésotériques à partir de la légende dynastie HIA ou XIA, Nom de la première dynastie chinoise, elle succède aux cinq empereurs, dont les deux derniers sont les célèbres Yao et Choen, (200 ans avant J-C) : pour eux, la plaine jaune est divisée en neuf régions.

Dans les siècles qui précèdent notre ère, les Arabes étaient de grands scientifiques et d'excellents mathématiciens. Ils mettent à profit les connaissances acquises auprès des grecs et des hindous et c'est grâce à la fameuse « *route de la soie* » que l'ensemble des peuples Arabes découvrent la « *géomancie* » chinoise véhiculée par les bouddhistes de Chine et d'Inde, qui se transforme par la suite en géomancie arabe.

Influencés par la culture grecque, les latins choisissent les connaissances anciennes en évoquant « *la mystique des nombres* ». Les pères de l'église, ont eu un rôle important dans l'évolution de la symbolique des nombres : Saint Augustin est l'un des plus connus puisqu'il consacre une partie de sa vie à interpréter l'écriture de la Bible à partir des nombres : « *l'intelligence des nombres permet d'entendre bien des passages de l'écriture* » [SAINT AUGUSTIN, cité in FERMIER, Jean- Daniel, 2004 : 50]. C'est la période de la renaissance qui permet un certain regain d'intérêt envers « *l'arithmologie* » avec l'astronome allemand Kepler, le philosophe Descartes et le physicien Newton.

De nombreuses pratiques divinatoires se rattachent aux chiffres : *l'arithmomancie, la géomancie* ou *le Che* pour les chinois. L'arithmomancie concerne une méthode de prévisions et de spéculations par la valeur numérique de noms utilisés par les Grecs, les juifs et les Arabes. La présence symbolique du chiffre et du nombre traverse aussi tous les domaines de la vie musulmane : « *Dieu a quatre-vingt-dix-neuf noms... personne ne les mémoriserait sans entrer au paradis. Dieu est unique et aime ce qui est impair.* » (*El Bukhari*)

Le rituel islamique aime les répétitions : pour la prière, l'un des principaux piliers de l'Islam, le nombre revient à cinq (5) pour que nos vœux se réalisent, on doit les répéter trois fois, après la prière 33 chapelets sont dits. Dans la tradition musulmane, il s'est développé deux branches du savoir en numérologie. L'une

mystique et spéculative dont le représentant est Ibn al Arabi ; l'autre magique et appliquée dont le représentant est Al Bunî (XII-XIII<sup>e</sup> siècle). El Bunî dit à ce propos : « *Sache que les nombres ont leurs secrets et possèdent une influence tout comme les lettres...* ». Il rajoute aussi : « *Sache que les nombres ont leurs secrets (asrâr) et possèdent une influence (aṭâr) tout comme les lettres. Le monde supérieur est la prolongation du monde inférieur* » [Al-BUNI, Abu l'Abbâs Ahmad Ben Ali, (s d.), cité in HAMES. Constant, 1993, mis en ligne le 03 décembre 2013, consulté le 08 décembre 2015]

C'est le 20<sup>e</sup> siècle qui va permettre à la numérologie de prendre un immense essor. La littérature abonde de pratique et de symbolique des nombres. C'est le Comte Louis Hamon, connu sous le nom de « *Cheiro* » qui devient l'un des plus grands utilisateurs de la science des nombres ainsi que de la « *chiromancie* ». C'est surtout les années trente qui deviennent riches pour la numérologie ainsi que pour son enseignement. Le docteur Juno Jordan, fonde l'institut de recherches numérologiques de Californie. Beaucoup d'auteurs, de chercheurs se sont intéressés à cette science en éditant une quantité impressionnante d'ouvrages.

La science de la symbolique des nombres est plus que jamais présente dans le monde moderne des affaires aussi bien en Occident qu'en Orient car elle fut et elle demeure une science vitale : « *si l'on savait lire les nombres qui jalonnent notre vie, nous aurions la connaissance de notre destin...malheureusement, seuls quelques initiés savent les lire, et c'est bien dommage* » disait Pappus. [PAPPUS : pseudonyme du docteur GÉRARD ENCAUSSE, médecin français et oculiste renommé qui étudie le Tarot et les nombres]

La puissance magique des nombres s'enroule dans un énorme réseau de force, parmi lesquelles les planètes et les constellations du zodiaque jouent un rôle ; on comprend mieux que les tableaux magiques des talismans (utilisés par les Sorciers ou charlatans) soient parsemés de chiffres et de nombres à côté d'un élément du zodiaque, renvoyant à des correspondances secrètes. J.-D. Fermier disait qu' « *elle est un pont qui permet de relier le domaine dit « irrationnel » au domaine dit « rationnel »*. *En fait, le matériel et le spirituel représentent l'union sacrée qui fait la vie* » [FERMIER, Jean-Daniel, Op. Cit., 14].

Dans cet univers magique, les nombres, seuls ou par l'intermédiaire des lettres, s'inscrivent dans un vaste réseau universel de correspondances. Ne possédant pas de symbole numérique distinct, les hommes ont initialement écrit les nombres au moyen des lettres de leur alphabet. Regardez les formes des chiffres. Ils sont composés de droites et de courbes. Dans la symbolique traditionnelle, la droite est reliée à la polarité masculine et la courbe à la polarité féminine. Cette particularité « *sexuelle* » des lettres

et des chiffres n'est pas fortuite pour celui qui sait que tout s'accouple selon les lois et les codes. La complémentarité des polarités permet une « *autofécondation productive* » [La symbolique des chiffres, 08/ 05/ 2014].

L'attention portée aux chiffres est importante ; selon Freud, il n'y a aucun « *hasard* » dans ce qu'on dit ou fait. Et ce n'est pas *le hasard* qui choisit les chiffres (3, 6 et 9) mais bien une intentionnalité voulue. « *En plus d'être un symbole, le nombre correspond aussi à une réalité agissante dans l'univers. Savoir lire les symboles, c'est savoir lire les tendances ou plus encore les forces mises en action. Le pythagorisme formulait pour sa part que chaque réalité (abstraite ou concrète) est représentable par un nombre (ou équation.)* » [DESROSIER, Steve, 2009]

Dans les romans lemsiniens les chiffres abondent du titre au texte, une panoplie de chiffres couvre ces œuvres de manière très symbolique où une diversité et multitude de signes latents s'y incrustent pour dissimuler des vérités sur les personnages, leurs trajectoires et surtout leurs destinées. Dans *La Chrysalide*, trois chiffres dominent l'œuvre du titre au texte, les chiffres 3,6 et 9. Dans *Ciel de Porphyre*, le 3, 6 et le 2. Dans *Ordalie des voix : Les femmes arabes parlent*, c'est la présence des chiffres 4,9 et 2.

En effet, tout est « *neuf* » dans *La Chrysalide*. Neuf ? Chiffre ou Neuf « *nouveau* » ? La symbolique de l'œuvre réunit les deux significations où l'une se mêle à l'autre en une seule force agissant sur les événements personnels et historiques du roman. Neuf, famille du latin « *novem* », « *nonus* » qui signifie « *Neuvième* », « *Novembre* », neuvième mois de l'ancienne année romaine. Qui devient « *none* » au X<sup>e</sup> siècle « *la 3e heure de l'après-midi de l'an des heures canoniales et la 9e heure après le lever du soleil.* » Au XII<sup>ème</sup> siècle, dans l'histoire romaine « *nonae* » est le 9<sup>e</sup> jour. Au XIV<sup>e</sup> siècle, « *nona* » signifie : 9<sup>e</sup> mois (novembre). [Dictionnaire étymologique de français,]

Son homophone « *neuf* » : *nouveauté, nouveau* en français est en effet issu d'une racine *Indo-européenne*. En sanscrit, le chiffre neuf « *nava* » signifie également « *nouveau* », et en fait un symbole de rédemption. Du grec « *Néos* » « *nouveau* ». Du latin « *Novus* » équivalent de « *Néos* » auquel se rattache « *Novellus* » diminutif qualifiant les jeunes plantes ou les jeunes animaux. Et « *novicius* » se dit surtout des esclaves récemment affranchis. « *Nova* » du latin signifie en astronomie « *nouvelle étoile* » [Dictionnaire étymologique de français, *ibid.*]. « *Chrysalide* », mot à neuf chiffres, à reflets dorés brille dans l'univers, telle une étoile inaccessible. De l'arabe « *nadjama* » « *engendrer* ». Le neuf a été pendant des siècles « *un nombre magique* », un chiffre céleste, qui correspond à la subdivision du ciel en neuf couches, selon la mythologie turco-mongole. Il est placé sous le signe de la lune, visage féminin, maternel.

Il est curieux que le neuf, dernier de la série des chiffres, annonce à la fois une fin et un commencement et soit en fait le germe, le début : il a été dit que le commencement naît de la fin. Effectivement, la fin est toujours le début d'un autre cycle. Du neuf solitaire naissent deux chiffres 10 et 1 qui va entamer une nouvelle germination, un état « *neuf* » ou n' « *œuf* » par le o qui lui est associé. Il marque l'accomplissement final de 1 à 9 : 1 est l'ego et 9, en haut de l'échelle est l'universel. Fin ou aboutissement, le neuf n'a pas de demi-mesure. C'est le succès ou l'échec, aboutissement à la guerre de libération, à l'indépendance, à la liberté, ou à l'émancipation de la femme.

Le neuf est le chiffre de la germination : sa forme est celle du fœtus. Il est la mesure de la gestation humaine, des neuf mois de la grossesse. Le neuf correspond à la totalité des trois mondes : ciel, terre, enfer, chacun d'entre eux est symbolisé par un triangle.

Commençons, d'abord, par le premier titre *La Chrysalide* dont le nombre, est le numéro 9. Celui-ci est le nombre qui représente « *l'inspiration et la perfection des idées* » [« Numérologie : des chiffres et des êtres », 15/03/2013]. C'est aussi le symbole de « *l'accomplissement* » et de « *l'harmonie* » car il est le carré de 3 ; ainsi, « *la somme des neufs premiers entiers, réduite, égale 9* » [« La signification des chiffres », consulté le 15/03/2013]. Dans sa forme, le nombre 9 est comparé au « *germe* » fœtus, c'est pour cela qu'il est nommé « *le chiffre de germination* » [Bruno, 15/03/2013].

Il renvoie, donc, à la chrysalide dans le premier état biologique de sa vie, celui d'une chrysalide, fœtus enveloppé par et dans sa chenille qui est dans un état de germination à l'intérieur de son cocon. Cette chrysalide est « *Faiza* » le personnage qui grandit et *germe* à l'intérieur de sa maison en se construisant grâce au savoir extrait des ouvrages et des livres, une personnalité révoltée, non soumise aux lois ancestrales.

Ainsi, le chiffre 9 symbolise *le renouvellement et la rénovation* vu qu'il désigne, à la fois, le « neuf » chiffre ou bien son homonyme le « neuf » nouveau. Et comme c'est le dernier nombre dans le cycle des nombres « solitaires » composés seulement d'un seul chiffre, le 9 annonce un nouveau cycle, celui des nombres « binaires » composés de deux chiffres tels le nombre 10. De plus, il représente, la fin d'un cycle ainsi qu'une « *phase de purification avant d'entrer dans le cycle suivant* » [« La signification des chiffres », Op.cit]

En effet, le même cas est présent chez la jeune « *chrysalide* », lors de sa sortie de sa chenille, afin de commencer une autre vie différente de la précédente et, donc, un commencement tout « neuf ». Cette jeune « *chrysalide* » qui défend son identité et ses

droits, représente dans le roman, à la fois « l'Algérie », indépendante qui vient de rétablir sa vie précédente la libérant de la colonie française à laquelle elle appartenait contre son gré, allant vers une vie neuve et purifiée du colonisateur français et du régime colonial : « *La nymphe sortie des siècles...savait se frayer un chemin...* ». (Chry : 147), et « *Faiza* », jeune femme instruite qui commence un nouveau cycle de la femme algérienne émancipée et libérée des traditions qui l'oppriment : « *la nymphe tumultueuse entrait dans l'âge adulte comme Faiza...les verbiages finirent...présageant une ère sérieuse et laborieuse dans tous les domaines* ». (Chry : 171)

Quant au cas du 4+5, c'est une union qui relie le chiffre 4, un nombre « féminin » qui symbolise la « *stabilité* » [« La symbolique des nombres et maîtres nombres », consulté le 15/03/2015], et la « *sécurité* » [Ibid.], avec le chiffre 5, symbole d'« *indépendance* » et de « *liberté* » [Ibid.]. Cette relation renvoie, dans le roman, à l'« *Algérie* » comme au personnage féminin « *Faiza* » ; ces deux figures féminines n'atteindront le stade de la stabilité et de la sécurité qu'à travers la liberté et l'indépendance. Cette liberté qui s'est annoncée, dans l'œuvre, au niveau même des noms des deux figures féminines: la première est à travers l'expression « *l'Algérie libre* », la deuxième est à travers le prénom « *Faiza* » qui renvoie, en arabe, à la femme vainqueur et gagnante, à la femme nommée « *Faiza* » qui avait gagné la stabilité et la sécurité dans son éducation et dans sa vie, après l'indépendance de son pays.

Le « *neuf* », pluriel des pluriels (3 fois 3), c'est-à-dire la totalité, désigne « *les neuf arcs* », expression qui symbolise dans la mythologie égyptienne, les peuples d'Égypte qui vont combattre tous les ennemis possibles (ennemis de l'Égypte ancienne), ennemis de l'Algérie aussi. « *Le peuplement neuf* », célèbre expression de Louis Bertrand, ne désigne-t-elle pas ce peuple « *neuf* », qu'est Mouloud, Fayçal, Karim, Kamel, Jamel, qui portent en eux les fibres révolutionnaires, les germes de la libération ? Génération qui en appelle une autre dans *Ciel de porphyre*.

*Ciel de porphyre*, deuxième roman et deuxième titre du tryptique dont le nombre-résultat qui lui a été accordé, est le nombre 6. Le 6 représente « *l'harmonie et le bonheur* » [Ibid.]. C'est aussi le nombre « *de l'équilibre* » [Ibid.] vu qu'il résulte de l'addition du même chiffre 3, (3+3=6), ce qui pose un tel équilibre au niveau du nombre 6. Et comme, il est né du chiffre 3, celui-ci résulte de la « *conjonction de 1 et de 2, produit en ce cas de « l'Union du Ciel et de la Terre »* [CHEVALIER, J, GEERBRANT, A, 1990 : 972] ; ainsi, il représente le nombre de « *l'homme* » comme étant un être composé « *d'un corps, d'une âme et d'un esprit* » [Ibid.] et en tant qu'« *intermédiaire entre le ciel et la terre* » [CHEVALIER, J, GEERBRANT, A, 1990, ibid. 972], selon le livre des rites (Li-Ji). Ce nombre est aussi synonyme « *d'expression, de*

*communication, de succès* » [« La symbolique des nombres et maîtres nombres », Op.cit]

Dans le roman *Ciel de porphyre*, l'homme, que symbolise le chiffre 3, est représenté par les personnages qui combattent pour la liberté tels que : « *Tahar* », « *Ali* », « *Si Salah* », « *Abbas* »...etc. Ceux qui veulent, par ce combat, atteindre la liberté afin de libérer leurs *corps*, leurs *âmes* et leurs *esprits* du colonisateur français ainsi que de la torture et de l'humiliation qu'exerce ce dernier sur l'homme et ses trois composants. Le chiffre 3 exprime aussi, la totalité, sans doute parce qu'il y a trois dimensions au temps : le passé, le présent et l'avenir retracés dans le roman à travers le vécu de Ali et de Tahar. Pour les égyptiens, 3 est le nombre du cosmos qui comporte trois éléments : ciel, terre et duat (zone entourant le monde intermédiaire entre la terre et les esprits célestes). Ce ciel, père colonisateur, cette terre- mère et les enfants engendrés, ces esprits révoltés et combattant pour instaurer la justice et la liberté.

Revenant au nombre 6, ce chiffre est en rapport avec l'élément de la « *terre* », ainsi, il symbolise « *la lutte du bien et du mal* » [CHEVALIER, J, GEERBRANT, A, ibid. 972]. En revenant au texte, nous remarquons que le nombre 6 qui s'est accordé au titre *Ciel de porphyre* est lié à l'élément de la « *terre* » représentée, à la fois, dans le titre par le terme « *porphyre* » et dans le roman par le mot « *Algérie* », cette terre colonisée. Aussi, nous découvrons à l'intérieur du roman qu'il y a une « *lutte pour le bien* » dont le but est de libérer cette terre « *l'Algérie* », comme il y a aussi une autre « *lutte contre le mal* », contre le colonisateur français, qui s'est approprié de cette terre blessée, « *l'Algérie* ».

De plus, le 6 symbolise la « *famille* » vu qu'il résulte de l'addition des trois premiers chiffres solitaires ( $1+2+3=6$ ) : 1 symbole de « *l'homme* », le 2 symbole de « *la femme* » et le 3 symbole de « *l'enfant* ». Dans le roman *Ciel de porphyre*, le 6 symbolise, d'une part, la famille du personnage principal « *Ali* » qui nous raconte son histoire révolutionnaire à travers son journal intime ; « *Ali* », lié au chiffre 3 des trois lettres qui composent son prénom, est l'enfant de la femme « *Cherifa* » qui est sa mère ainsi que de l'homme « *Abdelkader* » qui est son père.

D'autre part et au niveau du titre, le nombre 6 symbolise une autre famille différente de la première, une famille composée du « *Ciel* », force masculine, de « *Porphyre* », en tant que symbole de la « *Terre* » et force féminine, et de l'« *Homme* », un terme absent au niveau du titre mais qui représente l'enfant ainsi que le résultat de l'union entre le couple cité précédemment, « *l'Union du Ciel et de la Terre* » [CHEVALIER, J, GEERBRANT, A, ibid. 972].

Et en reliant le titre avec son texte, celui-ci éclaircit et définit bien les membres de cette dernière famille qui serait donc composée, en premier lieu, du « *Colonisateur français* » symbolisé dans le titre par le mot « *Ciel* », l'homme et le père; le deuxième membre est « *l'Algérie* » la femme blessée, symbolisée par le mot « *Porphyre* », et dernièrement de leurs « *enfants* » qui sont les jeunes personnages combattants pour l'indépendance de leur mère colonisée « *l'Algérie* » comme « *Ali* », « *Abbas* », « *Mounir* », etc.

Ainsi, et comme le nombre 6 est synonyme « *de foyer, d'amour, de mariage* », et en revenant à l'histoire, nous trouvons que « *Ali* » est toujours à la recherche de l'amour, soit de son père qui représente pour lui un modèle de l'homme courageux, soit de sa mère qu'il a perdue avec sa mort, ainsi que de toute sorte de support affectif, ou de ses amis « *Tahar* » et « *Alain* » qui sont toujours prêts à lui donner de l'aide, ou même de « *Houria* » et « *Amalia* » avec lesquelles il a pu trouver et apprendre le sens d'aimer une femme.

Le chiffre 6 est ainsi présent dans le deuxième roman. La durée qu'a passée « *Ali* » dans la rédaction de son journal intime est de 6 ans, de Août 1953 jusqu'au 13 Janvier 1959 où il a annoncé la fin de son journal intime. Aussi, les années qui restent de l'histoire de « *Ali* » ainsi que celle de l'Algérie, après 1959 et jusqu'à la fin du roman en 1974, font 15 ans, donc  $1+5=6$ , ce qui confirme ainsi la présence du nombre 6 et sa relation avec le roman. De plus et au niveau du titre *Ciel de porphyre* nous pouvons remarquer que celui-ci contient 15 lettres ( $1+5=6$ ). À la fin, nous pouvons dire que le nombre 6 est présent avec sa symbolique et sa signification, à la fois, au niveau du titre *Ciel de porphyre* comme au niveau de l'histoire du roman.

Thibaut de Langres attribue aussi le nombre 6 à Vénus, c'est-à-dire à la fécondité parce que 6 est *le produit du premier nombre pair par le premier impair et qu'il est considéré que tout nombre pair est féminin et tout impair est masculin*. [DE LANGRES, Thibaut, 1982 : 141]. Il est presque spiral, il s'apprête à aller vers l'infini. 6 est également la forme du fœtus en gestation, c'est-à-dire du combat mené par des combattants tels les personnages masculins de *Ciel de porphyre*.

Six, nombre né sous la vibration de l'homme aimé, faisant son devoir, en créant une famille et assumant ses responsabilités. Symbole d'harmonie à tout point de vue : harmonie des formes et des couleurs, harmonie des sentiments (couple, foyer), harmonie dans l'amour des proches (famille, amis), harmonie dans l'amour d'autrui (patrie, devoir, humanisme). Sous son influence tout se tend vers *l'équilibre* et *l'équité*. Ce nombre mystérieux est symbole de l'épreuve entre les forces du bien et du mal, il est choix entre deux chemins.



Symbolisant l'acte amoureux entre l'homme et la femme, le six devient signe de création, création des autres couples, création d'un être, d'une vie, d'une nation ! Sa forme stylisée en fait un fœtus lors de sa naissance, au moment de la délivrance. Il symbolise entre autres, le mouvement de la lumière, le sens de la rotation vers la droite, puisqu'il suit le parcours du soleil, de la lumière. Cette lumière, c'est la compréhension, l'ouverture des clefs et des mystères. Le six, correspond à la lettre F dans l'alphabet, la CLEF qui ouvre la Ré-fle-xion [La symbolique des chiffres, Site Internet, *ibid.*]. Ce nombre décrit le parcours de la clé dans la serrure.

Dans la numérologie, le six est représenté par deux triangles entrecroisés dont l'un pointé vers le haut symbolisant le ciel, donc l'esprit, l'autre pointé vers le bas symbolisant la terre, donc la matière. Ce qui illustre le juste équilibre entre le spirituel (la terre- mère) et le matériel (le ciel- père). Formé du chiffre 3, nombre fondamental car il exprime l'ordre intellectuel et spirituel, il résulte du Un attribué au ciel et du deux attribué à la terre. « *Une ligne pour être fermée doit joindre au moins trois points entre eux : ainsi est créé le cercle, comme pour écrire le zéro. Trois signifie donc le tout* » [FERMIER, J D, *op.cit.*, 28], *l'unité et l'unicité* (les chinois tiennent ce chiffre pour parfait, exprimant la totalité et l'achèvement).

Il représente l'équilibre résultant du principe masculin 1 et principe du 2 féminin : Le père + la mère = les enfants, il est alors symbole de l'ordre social. Dans certains cultes, le trois illustre la mise en scène du temps rituel : *la destruction – le sacrifice – le renouvellement* (étapes de la construction de la nation algérienne : destruction due au colonialisme, sacrifices de ses enfants et renouvellement après l'indépendance). Renversé, il devient « *m* », prononcé phonétiquement « *aime* » de l'amour, Amour d'Ali pour Amalia, pour sa mère, son père, Juliette, Alain, Tahar, M. Kimper et Si Salah, mais surtout pour l'Algérie. Ce qui illustre bien l'idée de Freud et de la psychanalyse qui affirmait que le trois est un fort symbole sexuel. *Ciel de porphyre*, aborde justement ce phénomène de la sexualité et du corps à travers les termes de prostitutions, de maisons closes, de dévoilement/ voilement et de viol. Dans la nature, il représente la vie à travers la naissance, il représente l'utérus de la femme, symbole de procréation, de création et de vie. Le trois se réalise par la naissance, la croissance puis la mort.

Quant au dernier roman et titre, *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, le nombre-résultat est le nombre 4. Le nombre 4 est le symbole du « *travail* » et de « *l'esprit* ». Il renvoie au carré, avec ses 4 angles et ses 4 coins, qui donne « *l'image d'un lieu défini servant de cadre, de support, de matrice, de limitation et par conséquent d'emprisonnement* » [Pierre, 15/03/2013 : 14]

*Dans la mythologie grecque, le nombre 4 c'est le nombre de Jupiter, loi vivante, maître de la protection et de la justice, organisateur de tout ce qui a été créé. Symbole de la totalité, il est considéré par les initiés comme la racine de toutes choses.* [DESROSIERS, Steve, op. Cit.,] Dans l'histoire du roman, l'écrivaine raconte la vie des femmes arabes orientales qui vivent dans un lieu défini et encadré avec ses limites géographiques et traditionnelles, celui de la société arabe du Proche-Orient. Ces femmes qui, malgré l'effort et le support qu'elles offrent à l'homme de leur société, restent pour la majorité, toujours enfermées et emprisonnées dans leur foyer, privées de travail et d'études.

En effet, le nombre 4 se base dans sa construction sur le chiffre 2 ( $2+2=4$ ,  $2 \times 2=4$ ). Le chiffre 4 est celui de la double dualité, deux plus deux, et de la mesure universelle, selon les pythagoriciens. Le quatre est l'image des forces opposées. Le 2, est le symbole du « couple » et de la « dualité » vu qu'il résulte du chiffre 1 ( $1+1=2$ ) symbole de « l'homme » le pôle masculin. De plus, le 2 désigne le « féminin » [Bruno, Op.cit], grâce à sa forme « une demi-sphère » [Ibid.] et qui est « en complémentarité avec le pôle masculin » [Bruno, ibid.], vu qu'il contient « une droite horizontale » [Bruno, ibid.] ; ce chiffre qui renvoie à « l'amour et la charité » [« Numérologie : des chiffres et des êtres », Op.cit], il représente « l'autre, le conjoint, le partenaire, l'associé » [« La symbolique des nombres et des maîtres nombres », Op.cit]. Ainsi, ce nombre désigne les personnes « réservées et secrètes » [Ibid.], et ceux qui « manquent parfois d'assurance » [Ibid.]. C'est un nombre nécessaire pour « la stabilité » vu que le corps humain est en « symétrie duelle » [Ibid.] : 2 bras, 2 jambes, 2 oreilles, 2 yeux, 2 poumons, 2 reins, etc.

La notion du couple est très ressentie et favorisée d'abord dans *La Chrysalide*, elle se réalise à travers les quatre couples cités. Le couple est marqué par le nombre deux, signe de l'équilibre Faiza/ Fayçal, Mouloud/ Yamina, Kamel/ Malika, en même temps que de conflit : entre Mokrane et khadidja, Fouad et Nora. Dans *Ciel de Porphyre*, elle exprime l'équilibre aussi à travers les couples de Ali/ Amalia, Si Abdelkader/ Chérifa, Slimane/ Fella, et le désaccord et conflit entre Amar/ Laure, Amalia/ Mounir. Le deux « 2 », est formé d'une demi sphère désignant le féminin et une droite horizontale désignant le masculin. Les deux sont reliés par une diagonale qui représente l'interaction unifiant deux polarités, mais la demi-sphère domine. (*En Arabe dialectal : Zawdj=mari et Zawdja= femme, signifie aussi « paire »*)

Avec le deux, c'est la première et la plus fondamentale des divisions qui s'incarne : le masculin et le féminin, mais aussi la matière et l'esprit. Il est signe de dualité et en même temps de complémentarité. Ce chiffre a une couleur féminine souvent attribuée à la mère (Khadîdja, Akila, Faiza, Malika, Yamina, Chérifa, Juliette). C'est le nombre de la terre nourricière : il correspond dans sa stylisation à la

forme d'un « cygne » (*signe ?*). Sous son influence tout tend vers l'équilibre et l'équité. Ce nombre mystérieux est symbole de l'épreuve entre les forces du bien et du mal, il est choix entre deux chemins. Le cygne est synonyme de lumière, selon certaines traditions anciennes (indienne et égyptienne), il pond ou couve l'œuf du monde. Comme la lune reflète le soleil, la femme reflète l'homme et comme la mère s'associe au père, le deux s'associe au Un. Le double est nécessaire pour la stabilité, il symbolise progrès et développement.

Dans *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*, l'écrivaine parle, dans son enquête, de la femme arabe, source d'amour et d'affection pour l'homme et celle qui partage sa vie avec lui. Cette femme orientale et dans toute « l'Arabie » manque parfois d'assurance et de sécurité à travers la soumission et la supériorité que l'homme arabe exige d'elle en raison des traditions et de la religion. Elle, que l'Islam a considéré comme partenaire de l'homme, son conjoint et son associé dans la vie, celle qui garde ses secrets, n'est pas un de ses objets insensibles. Avec la femme, le couple et la dualité entre ces deux êtres ainsi que leur vie seraient stable vu que cet être féminin avec son amour et sa charité complète l'homme.

À la fin, et en appliquant la « *numérologie* » sur les titres lemsiniens, nous trouvons que chaque nombre-résultat marque et reflète bien le titre auquel il s'est accordé ainsi que l'histoire de son roman. Nous déduisons, donc, que chaque titre de l'écrivaine A. Lemsine reflète bien le roman auquel il appartient, ce qui nous conduit à dire que le choix des titres de l'œuvre romanesque lemsinienne n'était pas arbitraire mais plutôt un choix étudié. Vu que les trois titres romanesques de l'écrivaine Aïcha Lemsine appartiennent à la même époque, celle de la fin des années 70 et les débuts des années 80, nous percevons qu'il devrait y avoir un lien qui relie ces trois titres et qui participe à créer des passerelles entre eux, ainsi qu'entre les œuvres auxquelles ils appartiennent.

D'abord et sur le plan morphosyntaxique, nous constatons que les trois titres de l'écrivaine sont en relation croissante au niveau de leur structure ; car et en analysant ces titres, nous avons découvert que la longueur de leur structure morphosyntaxique diffère et se développe du premier vers le dernier titre ressemblant au développement des unités ou bien les « entités » textuelles (morphème, mot, syntagme, phrase), qui constituent une unité « macro-sémantique » appelée « texte ».

C'est-à-dire que les titres lemsiniens, s'amplifient allant du syntagme, soi-disant, « simple » du premier titre *La Chrysalide*, vers le syntagme, soi-disant, « complexe » du deuxième titre *Ciel de porphyre*, et dernièrement vers la phrase complexe du dernier titre *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, celle qui unie les

deux syntagmes cités au-dessus et ajoute un autre syntagme de plus, un syntagme « verbal ». Donc, nous concluons que les trois titres de l'auteur s'enchainent avec un lien morphosyntaxique qui suit le principe du développement des « matériaux » participants à la construction du « texte ».

Quant au niveau sémiotique, nous remarquons, d'abord, la présence d'un métal comme signe commun entre les trois titres. Ces derniers se partagent dans le même métal celui de l'« or », car et au niveau du premier titre, nous trouvons l'« or » présent dans l'étymologie du terme « *Chrysalide* », qui est « *khrusos* » et qui veut dire couleur dorée ou de l'« or » ; dans le deuxième titre, l'« or » est présent dans le terme « *P(or)phyre* », ce dernier, désignant une roche volcanique, appartenant et rejoignant ainsi la famille des métaux. Quant au dernier titre, l'« or » marque sa présence au début du titre et au niveau du premier mot « *(Or) dalie* ».

En effet, l'importance et la valeur que prend le signe linguistique « *métal* », suit généralement ses caractéristiques ainsi que sa symbolique. Donc, et selon le dictionnaire des Symboles, les « *métaux* » sont « *des substances vivantes et sexuées, possédant du sang* » [CHEVALIER, J, GEERBRANT, A, Op.cit., 629], grâce à « *l'esprit minéral* » que possèdent ceux-ci, comme l'affirme Nicolas Flamel. Ainsi, ils sont des « *éléments planétaires du monde souterrain* » [CHEVALIER, J, GEERBRANT, A, ibid.], ceux qui symbolisent « *des énergies cosmique solidifiées et condensées, aux influences et aux attributions diverses* ». [CHEVALIER, J, GEERBRANT, A, ibid.]

Ce qui nous pousse à attester que les trois titres lemsiniens se croisent dans une sémantico-symbolique commune, basée sur un signe linguistique commun le « *métal* » », qui renvoie aux êtres vivants, considérés comme la substance vivante et sexuée sur la terre ayant du sang et de l'esprit et celle qui affronte, solidement, les dangers et les influences qu'elle rencontre ; c'est ce que nous trouverons présent en analysant nos trois corpus titrologiques. D'abord et dans le premier titre, cette substance est représentée par la « *Chrysalide* », un être vivant et sexué ayant du sang et de l'esprit, affrontant les risques et les dangers menaçant cette dernière lors de sa sortie de son cocon.

Pour *Ciel de Porphyre*, le symbole de cet être vivant et sexué est l'« *Homme* », fils du « *Ciel* » et de « *porphyre* » symbolisant la « *Terre* ». Cet « *Homme* », possédant du sang dans ses veines et l'esprit à l'intérieur de son corps, va faire face à toutes les influences qui le menacent en combattant tout ce qui représente pour lui un danger ainsi que pour ses propriétaires tels que sa mère la « *Terre* », ce sang symbolisé aussi par la couleur pourpre qui vient de « *Porphyre* ».

Quant au dernier titre, les « *femmes* », en tant que terme clairement présent dans la structure du titre, symbolisent la substance vivante d'esprit et de sang, d'un sexe féminin qui a décidé de défier tout ce qui est menaçant à travers sa voix et sa parole. Donc, nous constatons que le signe commun « *métal* » est présent ainsi que sa symbolique, dans les trois titres du tryptique lemsinien.

Comme ce métal l' « *or* », qui est « *la quintessence du cuivre rouge* », [CHEVALIER, J, GEERBRANT, A, *ibid.*] ainsi qu'un métal « *précieux par excellence, constitue le secret le plus intime de la terre* ». [Ibid.] et grâce à sa présence au niveau des titres romanesques lemsiniens, nous constatons que ces derniers résument, dans leur brève structure, l'histoire de leurs œuvres et donc les secrets les plus intimes et les plus importants de celles-ci, ce qui octroie à leurs romans la valeur de l'« *or* ». Donc et à la fin, nous arrivons à dire que les titres lemsiniens s'enchainent à travers des passages sémantico-symboliques reliant les trois titres ainsi que leurs constituants.

Passant au niveau numérolgique, et regroupant les nombres-résultats des trois titres lemsiniens : *La Chrysalide* (9), *Ciel de porphyre* (6) et *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent* (4) et si nous comptabilisons *Ordalie des voix* seul, nous obtiendrons le chiffre (9). Nous découvrons que le nombre commun entre eux est le chiffre 3 vu que le chiffre 9 du premier titre résulte de ( $3 \times 3 = 9$ ), le chiffre 6 du titre second résulte de ( $3 + 3 = 6$ ), et le chiffre 4 du dernier titre résulte de ( $3 + 1 = 4$ ), ou du 9 de la première partie et la plus importante du troisième titre.

En effet, le nombre 3 est considéré comme un nombre « fondamental » et un nombre « parfait » qui exprime « *la totalité* » et « *l'achèvement* ». Il est « *la manifestation, le révélateur, l'indicateur* » [CHEVALIER, J, GEERBRANT, A, *Op.cit.*, 975], comme nombre « *lourd de sens secrets* ». [CHEVALIER, J, GEERBRANT, A, *ibid.*] Il exprime un « *mystère de dépassement, de synthèse, de réunion, d'union, de résolution* ». [Ibid.] et désigne, dans la nature et précisément dans la vie humaine « *les trois phases de l'existence : apparition, évolution, destruction(ou transformation) ; ou naissance, croissance, mort* ». [CHEVALIER, J, GEERBRANT, *ibid.* 976]

En calquant le chiffre 3 sur les trois titres de l'écrivaine A. Lemsine, nous découvrons, d'abord, que ce nombre reflète bien ce que devrait être un « titre », au sens que celui-ci, c'est-à-dire le titre, doit être un énoncé achevé, court et, à la fois, fondamental intitulant une totalité qui est son œuvre. Cette dernière résume le titre en tant que message « *lourd de sens secrets* » indiqué, révélé et annoncé par celui-là.

Nous observons, en effet, que les trois périodes de l'existence dans la nature, citées auparavant, sont présentes dans les formules des trois titres lemsiniens.

Premièrement, *La Chrysalide*, en tant qu'insecte né et qui évolue à l'intérieur de sa chenille, représente la deuxième phase de l'existence, celle de l'évolution afin d'arriver au troisième stade, celui de sa transformation en un papillon. Au niveau du deuxième titre, le terme « porphyre », en tant que roche volcanique qui s'est créée grâce au magma du volcan solidifié pendant des dizaines d'années, symbolise la deuxième période de sa vie, celle d'une roche et d'une pierre précieuse et rare avant sa transformation en un accessoire ou un objet artistique. Enfin et au niveau du dernier titre, le terme « *Ordalie* », en tant que jugement qui est né à travers un procès intenté et qui a évolué pour devenir un jugement favorable ou défavorable ; ce dernier, symbolisant la deuxième période de son « évolution », est dans l'attente de sa transformation d'un énoncé judiciaire vers son application juridique.

Ainsi, et comme le roman est considéré comme l'explication ainsi que le prolongement d'un discours court et général appelé le « titre », nous trouvons que le chiffre 3 ainsi que sa symbolique, en tant que nombre « révélateur » et « indicateur » symbolisant la « manifestation », le « dépassement », « l'union » et la « résolution », est un chiffre présent à l'intérieur des œuvres romanesques lemsiniennes auxquelles appartiennent nos titres.

*La Chrysalide* est une œuvre qui révèle la vie de la femme algérienne pendant et après la guerre d'indépendance. Ainsi, c'est un roman « indicateur » d'une « manifestation » ; celle-ci est marquée par les deux personnages féminins « *Khadidja* » et « *Faiza* », deux grands symboles de la révolution et de la manifestation de la femme contre la soumission de l'homme. Ainsi qu'il y a toujours un « dépassement » des crises présentes à l'intérieur de l'histoire, à travers leur « résolution » : l'exemple du dépassement de la crise de *Khadidja*, celle de l'enfantement, et sa résolution grâce à l'union des femmes (*Khadidja*, *Marielle*, *Akila* et *Fatima*) ; ajoutons un autre exemple, celui de la guerre franco-algérienne dont le dépassement de cette dernière est dans sa résolution « *atteindre l'indépendance* », qui s'est réalisée à travers l'union du peuple algérien, hommes et femmes, contre le colonisateur français.

Dans le deuxième roman *Ciel de porphyre*, le nombre 3 est ainsi présent à l'intérieur de l'œuvre ; car, en analysant son histoire, *Ciel de porphyre* représente un roman « révélateur » des crimes commis par le colonisateur français devenant l'« indicateur » de l'humiliation et de la torture qu'exerce celui-là sur le peuple algérien, illustré par la scène où *Ramdane* est torturé et tué cruellement dans les lieux de torture appelés « *Siloun* ». De plus, l'union devient la manifestation du peuple algérien, à travers *Tahar*, *Ali*, *Abbas*, *Meriem*...etc., contre le système colonial, des jeunes qui vont aider l'Algérie à se libérer et à dépasser cette crise qu'est la guerre.

*Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, quant à lui, révèle, à travers les voix féminines arabes, les vrais besoins de la femme arabe, qui se manifestent par le biais de sa parole qui dévoile le vécu réel de la femme arabe orientale au sein de sa société arabo-musulmane, toujours en s'identifiant par rapport à sa « rivale » la femme occidentale. Et même au niveau du troisième titre, nous remarquons l'union des femmes arabes, à travers les termes « voix », « femmes », « arabes » et « parlent », ce qui ajoute au titre le sens de la collectivité et de la pluralité qui « parlent » et se manifestent avec leur « voix ».

Nous pouvons remarquer ainsi la présence du chiffre 3 dans le troisième roman de Lemsine; car l'écrivaine de *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent* a traité, dans son roman, de 12 pays (1+2=3) : « l'Arabie Saoudite », « Yémen », « Koweït », « Bahreïn », « Émirats Arabes Unis », « Syrie », « Irak », « Liban », « Jordanie », « Soudan », « Égypte » et « Palestine. Les trois sexes ésotériques : le masculin, le féminin et l'androgynisme de *La Chrysalide* dévoilent une transfictionnalité entre le 9 de *La Chrysalide* qui réunit le 6 de *Ciel de Porphyre* et le 9 de *Ordalie des voix*. Le chiffre 3 est un chiffre commun aux trois titres. Ce nombre 3 est un associé favorable à l'accouchement et à la naissance.

Naissance d'une nouvelle génération de femmes menant un combat sur deux fronts le premier contre le colonisateur à travers les personnages de Fatima, Meriem, Fella, Houria et le second contre le patriarcat et les lois ancestrales rigides à travers les personnages de Khadidja et Faiza. Toutes ces femmes arabes, orientales du Maghreb à l'Arabie propagent la naissance de femmes nouvelles osant prendre la parole, criant leur désarroi et leur douleur, menant un combat aux côtés de l'homme et contre lui. De *La Chrysalide* à *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*, passant par *Ciel de porphyre*, des passerelles sont jetées et des ponts bâtis entremêlant les combats qui se mènent, les conflits qui naissent et se résolvent, les voix qui s'élèvent et deviennent chuchotement, les liens qui se tissent allant du mépris à l'amour.

Ces passerelles jetées d'une œuvre à l'autre sont des passerelles tranfictionnelles. La « *Transfictionnalité* », est un terme inventé par Richard Saint-Gelais, se reposant sur les travaux de Gérard Genette et Julia Kristeva, et défini par celui-là comme le « *phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel* » [SAINT-GELAIS, Richard, cité par DE BARY, Cécile, 2013 : 22].

Se basant sur le principe de *l'hypertextualité* et de *l'intertextualité*, et vu que ce concept commence par le préfixe « *Trans* », qui veut dire « *l'au-delà* », la

« *Transfictionnalité* » est tout ce qui est « au-delà » de la fiction ainsi que le « *prolongement* » de celle-ci vers d'autres fictions qui communiquent entre-elles ; c'est un phénomène qui s'intéresse aux relations existantes entre deux ou plusieurs textes dont les frontières fictionnelles sont traversées, soit par les personnages, appelés « *migratoires* », soit par les intrigues, les univers fictifs ou même les thématiques romanesques.

Partant de ce concept, nous essayerons de trouver une relation entre les trois titres romanesques de l'écrivaine ; nous devons, en premier lieu, relever la relation entre les œuvres auxquelles appartiennent les titres, une relation sur le plan narratologique, celui des récits romanesques lemsiniennes, vu que celles-ci sont le prolongement et l'explication des trois titres constituant notre corpus d'étude. Donc, nous remarquons, après une analyse textuelle, l'existence d'une transfictionnalité entre les trois romans de Lemsine *La Chrysalide*, *Ciel de porphyre* et *Ordalies des voix : les femmes arabes parlent*.

D'abord, nous remarquons que les deux premiers romans *La Chrysalide* et *Ciel de porphyre*, œuvres situées dans le contexte de la guerre, entretiennent une relation qui se traduit, en premier lieu, par la période historique, où se déroulent les deux histoires des romans cités au-dessus. C'est une période qui renvoie à la période coloniale de l'Algérie, pendant et après la guerre franco-algérienne. Ainsi, ces deux romans tournent autour du combat et de la résistance du peuple algérien, des combats d'hommes ainsi que de femmes, contre le système colonial français ; les hommes combattants sont Mouloud, Kamel, Jamel, Fayçal dans *La Chrysalide*, et Ali, Mounir, Abbas, Slimane, Youssef, Francis, Tahar et Si Salah dans *Ciel de porphyre*. Quant aux femmes combattantes, nous citons Khadidja, Faiza, Fatima dans *La Chrysalide*, et Meriem, Fella, Houria dans *Ciel de Porphyre*.

Ces personnages dans *Ciel de porphyre*, représentent les « *personne [s] réunissant les aspirations et les agissements de Mouloud, de Fayçal, de Kamel et de Jamel. Personnages qui seraient [leur] projection et [leur] prolongement* » dans le roman de *La Chrysalide*. Nous déduisons que ces jeunes combattants de *Ciel de porphyre*, continuent le « combat masculin » qu'ont commencé Fayçal, Mouloud, Kamel, et Jamel dans *La Chrysalide*. Donc, nous arrivons à dire que *Ciel de porphyre* est la suite et le prolongement du « combat masculin » initié et engagé dans *La Chrysalide*, ce qui confirme la présence d'une transfictionnalité entre ces deux œuvres lemsiniennes.

D'autre part, nous remarquons une autre transfictionnalité qui marque sa présence dans l'œuvre lemsinienne, entre *La Chrysalide* et *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent* ainsi qu'entre ce dernier et *Ciel de porphyre*. D'abord, dans *La Chrysalide*,



en tant qu'œuvre à travers laquelle l'écrivaine a voulu « *réhabiliter la femme algérienne aux yeux de l'Occident* », c'est une œuvre qui a poussé l'écrivaine à entamer une « *(en)quête* » au Proche-Orient, dans le but de mêler la voix de la femme algérienne à celles des femmes arabes du Machrek vivant dans des conditions malheureuses similaires telles que la soumission de la femme, la polygamie, la répudiation, la notion de couple, d'amour... En s'intéressant aux conditions que vivent les femmes algériennes, l'écrivaine à travers cette dernière œuvre *Ordalie des voix*, cherche à réhabiliter la femme arabe et ses besoins de liberté aux yeux de l'homme et de sa société arabo-musulmane ainsi qu'aux yeux de sa concurrente la femme de l'Occident.

Ce « *combat féminin* » libérateur a été entamé par Khadidja, Faiza et Fatima dans *La Chrysalide*, poursuivi par Fella, Meriem et Houria qui clôture le roman sur une figure féminine opprimée dans *Ciel de porphyre*. Ce personnage Houria entamera, ainsi, ce combat féminin à peine commencé, « ...*Je vis en apprenant à survivre dans cette jungle de béton que l'on m'a construite... Comprenez qui voudra !* », dit Houria à Ali avant de partir et d'agiter sa main en signe d'adieu (CP : 310.). Dans *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*, pour fusionner le combat des femmes algériennes est relié à celui des femmes arabes orientales qui veulent avoir leurs droits de vivre une vie libre, en s'illustrant et suivant des modèles féminins des périodes anté islamique : El Khansa, Soukeina, etc.) et islamique : Assayida Khadidja, Assayida Aïcha, etc.), constituant pour ces femmes des héroïnes illustres à imiter.

L'histoire de *La Chrysalide* s'achève par l'image du couple Faiza –petit Fayçal, c'est-à-dire la mère et le fils représenté par le nombre deux, sous l'influence du nombre huit de la dernière page associé au nombre cinq. Faiza tend le flambeau à son fils pour aller au-devant d'une nation nouvelle, moderne qui évoluera avec lui. L'Algérie a besoin d'homme comme le petit Fayçal, incarnation de son père, symbole de courage, d'amour et de justice, homme du futur qui tranchera entre le bien et le mal, comme son nom l'indique, guidé par une mère courage, refusant l'injustice, libre et libératrice, future gardienne des traditions assistée par le huit : « *nombre de la résurrection en une conscience plus élevée et une nouvelle façon de vivre* ». [La symbolique des chiffres, 15/03/ 2015]. Symbole de l'infini, il représente l'équilibre cosmique.

Ce chiffre 8 qui participe à la clôture de *La Chrysalide* est aussi mentionné dans la clôture de *Ciel de Porphyre* lorsqu'Ali demande à Houria : « *Quel âge as-tu Houria ?* », elle lui répond : « *Quarante-quatre mille ans...* » (CP : 310) ( $4+4= 8$ ), le chiffre 8 exprime l'infini. Un combat qui se ramifie à l'infini et qui sera repris dans *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*, car c'est un combat éternel. Ce nombre donne courage, pousse à l'action, rend ambitieux, favorise la concrétisation des

objectifs. Symbole de transfiguration, le huit annonce l'ère future basée sur des valeurs sûres à savoir : le respect des traditions, une bonne pratique de l'Islam, à travers le nombre cinq qui clôture *La chrysalide* et la vie de nos personnages et pourquoi pas la vie de tout algérien.

Le Total de  $(2+8+5=15 = 1+5= 6)$ , ce chiffre qui symbolise entre autres, le mouvement de la lumière, le sens de la rotation vers la droite, puisqu'il suit le parcours du soleil, de la lumière. Cette lumière, c'est la compréhension, l'ouverture des clefs et des mystères : « ...*Au milieu de tous ces discours, l'avenir se confondait...Avait-on les clés ?* » (Chry : 146) Lumière de l'or, lumière qui illumine *La Chrysalide* par son *Khrusos* et Ciel de *Porphyre* par la luminosité de son *Ciel* et de l'or brillants et lumineux de *P (or) hyre* et de (Or) dalie. Et le chiffre 9 qui termine le cycle de formation de l'homme algérien et annonce un nouveau cycle, celui de la formation de la femme algérienne et orientale dans *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*, à travers la voiture de marque (405) montée par Houria vers la fin.

Aussi ce chiffre « six » ouvre le roman *La Chrysalide* à travers le couple Mokrane Khadîdja et le ferme à travers le couple Faiza-petit Fayçal et par la somme des chiffres de la dernière page du roman qui porte le nombre « 285 » c'est-à-dire  $(2+8+5 = 15 = 1+5 = 6)$ , forme du fœtus au moment de sortir ; moment de la délivrance « *accouchement* » de la femme, de la société algérienne de toutes ses contraintes. En effet, le roman ne se termine-t-il pas par les dates importantes de 1971 -1972, dates qui délivraient l'Algérie de l'exploitation excessive de certains et des étrangers, dates qui renvoient à la révolution agraire en Algérie, révolution qui « *apportait dans ses campagnes un nouvel espoir...les agriculteurs auraient de quoi vivre avec leur famille après une juste répartition de la terre. Les nouveaux décrets ouvraient une nouvelle ère pour le petit fellah et le paysan sans terre* » (Chry :275-276) et à la nationalisation du pétrole.

Ce chiffre 6 de *Ciel de Porphyre*, ouvre le roman sur le couple Tahar-Ali qui débute le combat dans une tombe du cimetière de Bou-H, lieu clos et renfermé et se termine par le couple Ali-Houria, liberté acquise après tant de morts à l'aéroport, lieu ouvert exprimant la liberté.

*...Les nombres et les lettres sont la somme de l'essence de nos vies antérieures, c'est-à-dire notre potentiel. Ils constituent le plan de notre vie présente, les éléments qu'il faudra rencontrer et surmonter. Les nombres de la vie ne sont ni faciles, ni difficiles. Ils sont ce que nous en faisons. Pour ceux qui cessent de lutter contre leurs nombres, la vie se transformera de négative en positive en peu de temps. [AVERY QUINN, Kevin, 1988 : 14]. C'est un numérologue américain, traduction, Marie-Louise Gradwohl.*

En effet, les nombres sont des éléments « clé » de la symbolique humaine et derrière eux se dissimuleraient une ou des réalités mystérieuses. Ils s'expriment à

différents niveaux dans le tryptique : niveau symbolique –mythique (recours aux mythologies grecques et égyptienne), religieux (religion musulmane, chrétienne et juive), humain (gestation, personnages, famille), temporel, spatial, historique et biologique. La naissance de combats entamés dans *La Chrysalide*, repris dans *Ciel de porphyre* achevés dans *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent* résultat du chiffre six, qui ouvre une autre porte sur le combat masculin et féminin, démontre que ces nombres 3,6 ou 9 représentent le meilleur dialogue des / entre les cultures.

À la fin, nous déduisons que *La Chrysalide*, en tant que première œuvre, « *initiatrice* » de l'écrivaine A. Lemsine, est un roman qui a initié, en quelque sorte, les deux œuvres qui le suivent : *Ciel de porphyre*, symbolisant la continuité du combat masculin, et *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, représentant la suite du combat féminin.

Ce lien narratologique fictif, qu'est la transfiction, utilisé par l'auteur a été peut-être utilisé dans le but de mieux expliquer sa première œuvre, pour ajouter plus de détails et de précision à celle-ci ou même pour mettre l'accent sur des phénomènes historiques, sociaux, culturels, idéologiques, etc., que l'écrivaine n'a pas mentionnés dans son premier roman ; ce qui nous renvoie à nos études précédentes titrologiques notamment sur le plan morphosyntaxique et sémantico-symbolique où nous avons remarqué l'explication que donne et ajoute l'écrivaine à chaque nouveau titre, tout en ajoutant des mots ainsi que leur sens et leur symbolique, à côté des signes de ponctuations ( : ), qui servent généralement à l'explication et à la précision.

Nous concluons que les titres de l'œuvre romanesque de l'écrivaine algérienne Aïcha Lemsine sont des titres « *métonymiques* » en premier lieu, parce qu'ils entretiennent des relations avec leurs œuvres, à la fois, ils actualisent et constituent un élément de la « *diègèse* », celle qui renvoie à « *l'histoire que rapporte un récit* » [SOHET, Philippe, 2007 : 18], ainsi que « *l'univers de la fiction tout entier* ». [SOHET, Philippe, 2007, *ibid.*]. Ainsi, les trois titres romanesques de l'œuvre de Aïcha Lemsine sont aussi « *métaphoriques* », vu que ceux-ci sont considérés comme des éléments équivalents symboliquement aux romans auxquels ils appartiennent et dans lesquelles se traduit leur « *polysémie* ».

De plus, nous constatons que la « *transfictionnalité* » est clairement présente à l'intérieur de l'œuvre romanesque lemsinienne. Cette relation fictive a créé des passerelles morphosyntaxiques, sémantiques, symboliques et narratologiques, etc., entre les trois textes littéraires. Elle a, ainsi, participé au rapprochement entre les titres lemsiniens, et donc, à la création d'une relation titrologique complémentaire sur

un autre plan qui est le plan numérolgique en plus de ceux déjà cités. Chaque « [titre] reste présent pendant toute la lecture » [BOKOBZA, Serge, 1986 : 23].

Cette « *transfictionnalité* », « *relation entre des textes [...] au profit d'une continuité qui serait purement diégétique* », qui a marqué l'œuvre romanesque lemsinienne à travers l'étude titrologique a dévoilé une continuité fictive à travers: la période historique romanesque, les thèmes et les sujets « *tabous* » que l'écrivaine traite dans les trois œuvres, les personnages « *migratoires* », des passages et des scènes communes entre les romans et les chiffres récurrents entre ces œuvres. [WAGNER, Frank, 20/04/2012, consulté le 12/04/2014].

Il y a un parcours qui va du titre au texte, « *c'est un parcours conçu comme micro-totalité parce que le titre condense les indications sémantiques saillantes. Puis d'établir avec le texte une forme « d'équivalence sémantique »* ». [BAVEKOUMBOU, Marius, 2016 : 40]. Dans ce parcours, le titre sert de point de départ à l'interprétation. Pour s'y faire, nous allons identifier les unités du titre qui soient ensuite reconnues dans le texte. *Chrysalide* : formée de *Chry* : cri. Le cri de Khadidja combine à la fois le rythme de la voix et du corps : *c'est le rythme de la voix incorporée*

*De cette torpeur d'un crépuscule tiède de l'été jaillit un cri... Suivi d'un gémissement tel un projectile invisible... D'étranges claques retentissaient du fond d'une cour comme un mystérieux jeu... Les gémissements devenaient plaintes sortant de l'une de ces maisons en lancinantes mélodées. Soudain le cri encore !... Il devint hurlement !... Là-bas, derrière une de ces portes closes, une femme était assise, les jambes repliées sur une natte. Sa tête dodelinait doucement, agitée par la bise douloureuse du désespoir... la femme se frappait la figure... Ses mains ponctuant son chagrin s'abattaient sur ses cuisses. Elle regardait autour d'elle, avec parfois la fureur muette de l'animal traqué... Les cheveux de la femme, telles des flammes apeurées, affolées par sa colère s'échappaient de son foulard. Elle bondit ! Se cabra, menaça... Khadidja leva son visage coloré par le sang de la colère et de l'indignation, dans lequel brillait à travers les larmes ... Un ultime défi à la jeunesse fuyante. (Chry : 9-10)*

On constate dans le tryptique, d'un titre à un autre, une forte densité sémique. *Chrysalide* : nom féminin, sémème féminin. *Ordalie des voix* : les femmes arabes parlent (Ordalie : sémème féminin, Voix : sémème féminin, femmes : sémème féminin). Il s'agit entre les deux titres d'une relation *bi-orientée* au sein d'un même sémème : féminin et *taxème* celui des « *êtres faibles* ». *Chrysalide* est socialement nommée dans « *insectes féminins faibles* », de même que femme est socialement nommée « *sexe faible* ». Donc, le sème *faiblesse* est actualisé dans le sémème *Chrysalide* à partir de son sème afférent « *femme en crise* » ou « *cri de femme* » et normativement la femme est considérée comme « *un être faible* ».

Dans une telle relation, il y a un dialogue des domaines sémantiques « cri/crise » avec « le féminisme » et « la faiblesse ». À partir des deux sémèmes, il y a présence de sujet féminin en crise émergeant dans des situations d'agression. Comme le premier est un titre de roman (*La Chrysalide*), racontant deux périodes : coloniale et post-coloniale, la femme vit dans une situation de crise et elle lance un cri contre, d'un côté, la colonisation et d'un autre côté, contre les traditions et leurs lois. La femme est doublement aliénée. Pour le second titre, *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, c'est le contexte post-colonial. La femme subit des jugements (cri, ordalies) à cause de son vouloir d'émancipation qui la met dans une situation de crise.

La description de la femme dans les textes a un caractère constant. Cette constance est culturelle et correspond aux conditions d'une société stable qui empêche l'aliénation et l'assujettissement de la femme et perturbe le sens d'être de tout algérien car la femme est le fondement d'une stabilité sociétale. Les deux sémèmes « cri » et « crise » distribuent des valeurs identiques liées à la représentation de la femme dans les œuvres de Lemsine. On relève une relation métaphorique et symbolique entre *Chrysalide* et *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent* dans la classe sémantique des « femmes ». Ces deux titres ont donc une part socioculturelle.

Cette situation de crise/cri de la femme, on la perçoit aussi dans la narration du second roman, *Ciel De porphyre* par les voix étouffées et basses de Tahar et d'Ali cachés dans le Cimetière de Bou-H. « Le cri » et « le hurlement » de Dalila, la prostituée qui se tut face au cri de Tahar qui la somme de se taire. Ce roman raconte la situation de la femme en crise : Houria qui se prostitue pour aider son pays et Dalila qui se prostitue pour se venger des siens en les dénonçant et vendant son corps et son pays au colonisateur. La signification d'une œuvre passe par l'émotivité et l'affectivité.

Dans *Ciel de Porphyre*, on trouve aussi le sémème « rouge » qui produit une transformation binaire (relevant du semi-symbolisme) à l'intérieur de laquelle, on discerne la fusion simultanée des thèmes contradictoires des sèmes, « sang » ou « mort », « passion » ou « amour » inhérents tous au sémème « rouge ». Le rouge est un signe de forte opposition entre sang/passion et mort/amour. Dans « Ciel » se propage le sème de la masculinité. Ce titre entretient avec les deux déjà cités l'idée socialisée que *le ciel* est le plus fort par son côté *Masculin*. Le trait « force » l'emporte sur le trait « faiblesse ». Il y a une activation du « trait de faiblesse » et du « trait de force ». Ces deux taxèmes nous permettent d'avoir le taxème « des êtres faibles » en opposition sémantique au taxème « des êtres forts ».

Dans cette relation *intertaxémique* des *êtres faibles* et des *êtres forts* apparaît une affirmation d'une construction actantielle *du conflit*. À l'intérieur des titres, les

rappports s'installent sur le plan *des signifiés* qui vont *du figuratif* au *thématique*. En effet, les couleurs et la vie émotionnelle et intellectuelle des hommes s'interpénètrent de façons multiples. Depuis le début des âges, les couleurs ont toujours été un élément important de la culture des hommes et ont joué un rôle majeur dans la religion et la magie, le rituel et le symbolisme.

Mais *les couleurs sont désignées, elles ne désignent pas, elles ne renvoient à rien, ne suggèrent rien d'une manière univoque*. Or l'écrivain travaille sur le rapport du *signifié* et du *signifiant* sur le signe. Travailler sur le titre revient à travailler sur les relations entre le signe et ceux qui s'en servent, puisque le signe n'existe que pour un groupe d'utilisateurs. Il est vrai que le mot seul a aussi un sens, et qu'il existe en dehors de tout contexte, mais dans le cas d'un titre, le mot fait partie d'un tout qui est le titre. Le mot du titre doit perdre son autonomie, il fait partie d'un tout et ce tout a un sens.

C'est donc l'écrivain qui, en choisissant et en disposant des couleurs, dispose d'elles, et c'est alors dans sa création qu'elles s'organisent et prennent une signification. Comme si Lemsine avec ce titre coloré, « *Ciel de Porphyre* », avait conjugué le langage de sa subjectivité avec celui d'une époque : la colonisation, ses croyances à elle et sa posture. Cette époque est celle des destinées, des conflits individuels et collectifs. Le titre manifeste l'apparition du réel d'une période dure de l'Algérie, celle de la colonisation symbolisée par la couleur « Porphyre » : Pourpre/rouge. Le rouge/ pourpre résume la totalité des actes et des faits vécus à l'époque de la colonisation. Une couleur, un mot où s'amasse une force de sentiments et de vouloir que l'auteur rend particulièrement singulier : acquérir la liberté et l'amour à travers le sang.

*« La structure du titre va coïncider avec celle de l'œuvre et la question du titre va ouvrir la voie à l'étude de la structure même du roman, puisque cette partie du langage coloré sera dans un rapport structural de redondance avec le système de la langue du roman » [BOKOBSA, Serge, 1986, ibid. 15].*

*Le titre s'inscrit dans une région du langage qui s'annonce comme lieu de significations complexes, où un autre sens tout à la fois se donne et se cache dans un sens immédiat grâce à l'invention de réseaux connotatifs originaux qui relient les uns aux autres mots banals et donnent au roman ses sursignifications, sa « signifiante », dont il tire sa profondeur et sa beauté, et dans le fait que le texte répète ce dont il parle, en dépit de variations continues dans la manière de dire. [BOKOBSA, Serge, 1986, ibid. 16]*

Ce traitement *du semi-symbolisme*, n'est pas nouveau. Ce système de codage *semi-symbolique* existe dans l'ensemble des titres de l'œuvre lemsinienne et va de *combinaisons généralisées* aux *combinaisons singulières*. C'est Jean-Marie Floch qui a

investi cette notion pour élaborer une véritable théorie de l'analyse des images dans le domaine *sémio-sémantique* dans son ouvrage. [FLOCH, Jean- Marie, 2001 : 79-80].

*Le principe du système semi- symbolique comme opposition entre deux figures mises en relation entre deux fonctions [...] a l'avantage de faire l'économie des problèmes théoriques entourant les expressions système semi- symbolique (système caractérisé par le type de relation entre le plan des signifiants et le plan des signifiés) et codage semi - symbolique (au sens strict, intervenant entre le niveau thématique et le niveau figuratif du plan des signifiés). Un système sera dit semi- symbolique seulement lorsqu'une catégorie du signifié correspond à une catégorie du signifiant. [HERBERT, Louis, 2009 : 145].*

Nous concluons que la notion de la « *Transfictionnalité* » est présente à l'intérieur de l'œuvre romanesque lemsinienne, ce qui permet d'établir des passerelles symboliques et narratologiques entre les trois romans de Lemsine, ainsi que des ponts et passages entre les trois titres dont la relation existe à tous les niveaux de l'étude : morphosyntaxique, sémiotique, sémantique et numérologique.

## **3. 2. Création littéraire : féminisme et postcolonialisme**

### **3.2.1. Postcolonialisme : embrayage paratopique et création féminine**

*La prise de la parole de la femme s'inscrit dans un processus de réintégration de la société d'où elle se sent marginalisée. C'est donc en adaptant une démarche de marginalisation de leurs personnages et l'exploration des zones telles que la sexualité, le désir, la passion, l'amour que ces femmes sont parvenues à s'inscrire au centre, s'appropriant des zones de langage jusqu'ici considérées comme prérogatives des hommes. [LADITAN, O A, 2001/1]*

Cette nouvelle littérature féminine est une réponse à l'exclusion de la femme et à la critique masculine portée contre elle. C'est à partir du milieu des années 1970 que le champ de réflexion autour de l'*écriture féminine* [CIXOUS, Hélène, 1975], s'est vu emmêlé à des débats parus dans le contexte du développement des mouvements féministes dans les pays occidentaux.

*La notion peut apparaître comme la reprise de vieux dualismes mis au goût du jour par le recours au terme d'écriture, qui connote alors Barthes et Tel Quel. Ce n'est pourtant pas tout à fait le cas, puisque le féminin de cette écriture est désormais fonction non du sexe de l'écrivain déterminé selon la biologie ou l'état-civil, mais d'une position du sujet écrivain. [TRIAIRE, S, PLANTE, CH, VAILLANT, A, 2003 : 7]*

Pour Hélène Cixous, ce *féminin de l'écriture* n'est pas dévalorisé, ni diminué, mais glorifié. Il est, au contraire, chargé de valeurs positives et transgressives, ne correspondant pas toujours avec les vertus traditionnelles souscrites aux femmes. « *On nous a figées entre des mythes horrifians : entre la Méduse et l'abîme [...] Qu'ils tremblent, les prêtres, on va leur montrer nos sextes ! [...] Il suffit qu'on regarde la méduse*

*en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit* ». [CIXOUS, Hélène, *ibid.* 42], et elle termine affirmant à propos des femmes écrivains que « *l'immense majorité dont la facture ne se distingue en rien de l'écriture masculine* » [CIXOUS, Hélène, *ibid.* 47]

L'écriture se transforme alors en moyen de résistance, de combat contre un discours masculin et une culture traditionnelle : « *Que ce soit dans un contexte européen ou maghrébin, l'activité créatrice a été conçue comme libératrice, voire même dénonciatrice d'un espace privé réservé aux femmes face à «l'espace public» traditionnellement réservé aux hommes* ». [BUENO ALONSO, Josefina, 2004 : 16]. Cette tradition rigide est transmise par une éducation et par un discours religieux déformés par les hommes

*...Les modestes petits commerçants, fellahs ou ouvriers...Repliés sur eux-mêmes, agrippés aux coutumes et lois du Coran...Pour affirmer leur personnalité qu'ils sentaient s'effriter avec le temps, ils durcirent, déformèrent les préceptes du livre sacré...Et la femme, maintenue dans un état d'éternelle dépendance à l'égard de l'homme... (Chry : 70-71)*

Il faut encore rappeler que nous nous installons dans un contexte culturel solidement marqué par l'autorité patriarcale maintenue par le discours religieux : la religion musulmane. L'espace de l'écriture devient donc l'instrument qui permet *de déconstruire les structures qui agissent au stade du symbolique* selon la terminologie de Bourdieu [BOURDIEU, Pierre, 2002 : 12. Cité in BUENO ALONSO, Josefina, 2004 : 7-20]

L'activité créatrice féminine a été, donc, engendrée comme dénonciatrice et surtout émancipatrice. Chez les romancières se dévoile un immense désir de combattre le *poids de la Tradition* qui pèse et entrave leur libération. La langue française, langue de l'Autre, représente l'accès à l'instruction, à l'écriture, et à l'émancipation féminine : « *La langue française en m'apportant les rébellions, pas uniquement des autres en tant que Français, mais des autres continents ; Dickens, Tolstoï, Faulkner, Dostoïevski, etc., (...) le français m'a appris à me défendre, pas seulement à crier.* » [HELM, Y, 2000. Cité in Josefina BUENO ALONSO, 2004 : 7-20]

Lemsine dévoile dans ses deux premières œuvres que la femme maghrébine souffre doublement de par son statut de minoritaire à qui on a dérobé la parole et ensuite en tant que colonisée durant les années de colonisation française au Maghreb et même au lendemain des indépendances. En effet, la question féminine, dans la littérature maghrébine d'expression française est liée à la notion de valeurs véhiculées par le personnage féminin qui souvent est le seul représentant des valeurs traditionnelles. Beaucoup de textes maghrébains déterminent ces valeurs



traditionnelles comme conséquence de l'enfermement de la femme qui entrave *sa quête d'individualité* l'empêchant d'apprécier une vie conjugale harmonieuse.

Le discours des femmes n'étant point dépourvu de son aspect social, il ne s'agirait plus de définir *l'être femme* au moyen de caractères fixes mais plutôt de concevoir que le sujet féminin se définit en fonction de la représentation de son pouvoir, consciente de sa condition sociale, loin d'assumer à l'avance toute position essentialiste. Le personnage Khadidja témoigne de l'évolution de toute une société centrée sur l'homme « *cette femme vit depuis vingt-trois ans auprès de moi, et, je découvre aujourd'hui qu'elle sait parler comme un homme...un homme de loi, avec les mots qu'il faut, des mots justes...* » (Chry : 113)

Khadidja, transgression des normes patriarcales dans une société où le rôle de la femme est défini par rapport à l'homme, n'est plus l'objet soumis à la loi du père et/ou d'autres hommes : elle passe de la passivité à l'activité. Prendre la parole signifie ici rompre le silence imposé aux femmes pendant des siècles. Selon Nathalie Étoké, étudiant plusieurs ouvrages de Calixthe Beyala (femme écrivaine d'origine camerounaise d'expression française qui a publié plusieurs livres à partir de la fin des années 1980). Le thème principal des romans de Calixthe Beyala sont surtout la quête d'identité féminine et culturelle dans les sociétés dominées par les discours patriarcal), l'écrivaine « *veut libérer la femme de la loi patriarcale et de toutes les coutumes qui la privent de liberté et la réduisent au silence* » [ÉTOKE, Nathalie, 2001 : 36]. Elle devient ainsi une passerelle vers la modernité

*... On avait d'abord évoqué les lois morales et sociales se référant à ce qui se faisait ou pas dans le pays... Une femme avait agi seule ! Comme un père puissant, un frère, ou un fils... Un homme ayant enfin compris la vanité de ses désirs... Une femme venait de triompher de tant de siècles de malentendus... L'histoire fut grandie, embellie en faveur de celle qui n'était plus que Lalla Khadidja... Son audace les avait libérées, elle était devenue le pionnier. (Chry : 114-115)*

L'image de l'androgynisme recèle ici une dimension historique. Il s'agit de la gestation de la femme qui se révolte contre les codes socioculturels et le pouvoir patriarcal. Pour Daniel Fabre :

*Le déplacement socio-sexué des capacités créatrices et intellectuelles des personnages s'accompagne d'une série de brouillages des genres en termes de savoir qui ont des répercussions sur le détournement des normes du récit, notamment dans le dérèglement de l'ordre chronologique. Pour ma part, j'interroge les notions de paratopie créatrice et d'androgynie féconde. [FABRE, Daniel, 2000]*

Nadjet Khada disait à ce propos :

*Plutard, la constellation de la femme androgynique (forme ultime de l'ambivalence qui gouverne la transition), met en scène un paradigme du neutre et de l'ambivalent et se*

*constitue en une sorte de lieu souterrain qui embrasse toutes les manifestations déviantes du désir ...en une sorte de mise en scène de la différence impossible. [KHADDA, Nadjet, Cité in BONN, Charles, 1991 : 81-88]*

En effet, le texte semble passer par la trame de la sexualité proprement dite, ce qui semble être le fondement même du caractère féminin de l'écriture. Beaucoup d'auteurs femmes l'ont fait : Djébar, Mokeddem, Mernissi, etc. Lemsine comme celles citées se joint à l'avis de Béatrice Didier lorsqu'elle a exprimé dans *Une chambre à soi* de Virginia Woolf affirmant que

*Écrire c'est briser le miroir qui enfermait la femme dans une certaine image du paraître et qui du même coup ne lui laissait jamais voir son propre visage, mais montrait au contraire le visage de l'autre. Écrire, c'est libérer l'androgynie qui existe en tout être, pour lui permettre, en définitive, d'être femme. La féminité pour la femme-écrivain ne peut s'affirmer qu'en passant par l'androgynie. Voilà pourquoi dans « une chambre à soi », après avoir si fortement proclamé la force créatrice de la femme Virginia en venant à dire que l'écrivain devait pouvoir oublier son sexe, être androgynie. [DIDIER, Béatrice, 1991 : 241]*

La figure féminine, signe de l'altérité, génère ainsi l'évolution de la société en réfutant l'univocité du discours théologique et patriarcal. Cette révolte de Khadidja n'est pas seulement celle d'un personnage fictif, mais celle de toute une société réelle renfermée sur elle-même. [KHADA, Najet, Cité in BONN, Charles, 1991 : 109]

L'écriture pour une femme est, selon Assia Djébar, un dévoilement et l'écriture en langue française est perçue à la fois comme un *dévoilement* et un *voile*. La fiction dévoile la parole véritable de la femme. Par son écriture, Lemsine essaye de prendre la fonction de *porte-parole*, de *porte-mémoire* de la femme algérienne. Dans *La Chrysalide*, elle juxtapose deux modèles féminins, à savoir la femme soumise, traditionnelle qui n'est cependant pas sans désir d'évasion, et qui est consciente de son sort. Et la femme libérée qui se fait porte-parole de ses consœurs enfermées. L'espace clos va de paire avec le voile, la tradition et l'enfermement. L'extérieur va avec le dévoilement. « *Écrire est une route à ouvrir.* »

Fanon écrit dans « *l'Algérie se dévoile* », qu'inconsciemment, l'Européen vit à un niveau très complexe sa relation avec la femme algérienne [FANON, Frantz, 1960 : 26]. Il souligne l'existence, dans l'imaginaire colonial, du fantasme du viol : « *Ma fiancée était infirmière... Elle avait vingt et un ans... Un jour qu'elle se trouvait auprès d'un blessé caché chez elle, les soldats firent irruption. Ils saccagèrent tout, massacrèrent les femmes... Elle fut violée et rouée de coup jusqu'à en succomber* » (CP : 41-42). Et du fantasme du voile ôté : « *Il y a eu aussi, le geste stupidement théâtrale de haïks de femmes mis en lambeaux par celles qui le portent et dont en fait, tout le monde sait qu'il s'agit de pensionnaires des maisons closes.* » (CP : 187)

La conquête française érotise la terre et la femme algériennes ; conçue à la fois « *comme support de la pénétration occidentale dans la société autochtone* » [FANON, Frantz, 1960 : 24]. *Voyant sans être vu et le frustrant de la non-réciprocité de son regard*, la femme algérienne, apparaît dans le rêve du colonisateur, à contenu érotique, faisant l'objet d'une « *double défloration* ». « *Le viol de la femme algérienne dans un rêve européen est toujours précédé de la déchirure du voile* » [FANON, Frantz, ibid. 28]. Le viol est la plus réelle violence faite aux corps des algériennes.

C'est *par et dans* le corps des femmes que se réalise la révolution. Ainsi tout commence par le commencement, par le premier regard que posent les premiers étrangers sur *la ville et la femme*. Le regard posé par le colonisateur sur Alger la blanche, dont le blanc ressemble au blanc des voiles portés par la femme algérienne : « *La femme algérienne est bien aux yeux de l'observateur : "Celle qui se dissimule derrière le voile."* » [FANON, Frantz, 1959, Chap. 1]

Ce regard colonisateur de Delacroix ou de Fromentin dans leur tentative de saisir quelques images de femmes algériennes dans leur harem : ici commence la lutte acharnée qui va opposer les conquérants *violeurs de regard* et les conquis qui subissent ce *regard violeur*. [DJEBAR, Assia, 1995].

Plus le conquérant va vouloir « *dévoiler* », « *dénuder* » la femme algérienne, plus l'algérien va s'enfermer et cloîtrer sa femme et la cacher à ces regards violeurs : « *A l'offensive colonialiste autour du voile, le colonisé oppose le culte du voile... Le colonisé, devant l'accent mis par le colonialiste sur tel ou tel secteur de ses traditions réagit de façon très violente... Tenir tête à l'occupant sur cet élément précis, c'est lui infliger un échec spectaculaire...* », écrivait Frantz Fanon. [FANON, Frantz, 1959, ibid.]

En effet, le fantasme du « *blanc* » comme le qualifiait Frantz Fanon consistait à « *dévoiler* » la femme arabe, en particulier l'algérienne, lui *ôter son voile et pouvoir poser ses yeux sur cette mystérieuse créature tant courtisée* et tant fantasmée dans les romans exotiques de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. L'arabe conquis est humilié et dépossédé de tout, sauf de ce voile dont il fait une fixation sur cet objet de fantasmes et de désirs et finit par se cacher lui-même derrière ce voile, seul endroit que le conquérant n'en a pu violer l'intimité.

*Dévoiler cette femme algérienne, c'est mettre en évidence sa beauté, c'est mettre à nu son secret, briser sa résistance, la faire disponible pour l'aventure ; sa volonté est de mettre cette femme à portée de soi, d'en faire un éventuel objet de possession. L'européen vit à un niveau fort complexe sa relation avec la femme algérienne, car pour lui, cacher le visage, c'est aussi dissimuler un secret, c'est faire exister un monde du mystère et du caché qu'il veut découvrir et s'approprier.* [FANON, Frantz, 1959, Chap. 1]

*Cette femme qui voit sans être vue, offense le colonisateur, mais il n'y a pas réciprocité, elle ne se livre pas, ne se donne pas, ne s'offre pas.* L'Algérien face à la femme algérienne adopte une posture dans l'ensemble apparente, il ne l'aperçoit pas, il y a même détermination continue de ne pas percevoir le profil féminin, de ne pas faire attention aux femmes. Il n'y a donc pas chez l'Algérien, dans la rue ou sur une route, ce comportement de *la rencontre intersexuelle* décrite à travers le regard, de l'allure des distinctes conduites coutumières de l'événement des retrouvailles. [FANON, Frantz, 1959, *ibid.*].

Le français face à l'Algérienne désire voir, il réagit de manière violente face à *cette limitation de sa perception*. En effet, *frustration* et *agressivité* vont se modifier de façon accentuée : « *L'agressivité va se faire jour, d'abord dans des attitudes structurellement ambivalentes et dans le matériel onirique que l'on met en évidence* » [FANON, Frantz, 1959, *ibid.*]. La femme algérienne, *enjeu* de ce *duel*, se trouve être *objet de désir* et *objet de frustration* à la fois, *convoitée* et *opprimée*, *l'un voulant la regarder à tout prix* et *l'autre voulant la protéger du regard de l'Autre* afin de protéger la seule parcelle qui soit restée inviolable. Frantz Fanon écrit à ce propos :

*Nous allons voir que le voile, élément parmi d'autres de l'ensemble vestimentaire traditionnel algérien, va devenir l'enjeu d'une bataille grandiose, à l'occasion de laquelle les forces d'occupation mobiliseront leurs ressources les plus puissantes et les plus diverses, et où le colonisé déploiera une force étonnante d'inertie.* [FANON, Frantz, 1959 : 15]

Il faut signaler que le regard possède une place privilégiée dans la culture arabe musulmane et maghrébine. Sa fonction est déterminante dans les relations sociales dans l'espace maghrébin, Ainsi la problématique de voir/être vu(e) régit le fonctionnement de la société. Il est certain que ce regard est à la base des rapports existants entre hommes et femmes « *Khadija soutint longuement le regard de Mokrane. À cet instant, plus rien n'existait, que deux êtres liés pour la vie. Un homme ayant compris la vanité de ses désirs...une femme venait de triomphait de tant de siècles de malentendus.* » (*Chry* : 114), et même la problématique voir/être vu(e) peut altérer les rapports entre les femmes elles-mêmes,

*Malika était assise sur une chaise...le visage entièrement caché par un voile brodé d'or...Faiza observait toutes ces femmes qui ne lâchaient pas Malika du regard. Elles détaillaient avidement la toilette de la mariée...elles chuchotaient à voix basse... combien elle a sorti de gandoura ? Mâ Khadija ne perdait rien des commentaires [répondant d'une voix] cinglante : elle a de quoi se changer jusqu'à ce que ses cheveux blanchissent !* (*Chry* : 174-175.)

Dans le Maghreb arabe, le voile fait partie des traditions vestimentaires des sociétés maghrébines, qu'elle soit algérienne ou autre. Mais, le voile démarque surtout

la société algérienne et sa composante féminine des autres sociétés du Maghreb, c'est-à-dire que la femme prise dans son voile blanc, unifie la perception que l'on a de la société féminine algérienne. Nous allons voir que ce voile, élément parmi d'autres de l'ensemble vestimentaire traditionnel algérien, va devenir l'enjeu d'une bataille grandiose, à l'occasion de laquelle les forces de l'occupation françaises mobiliseront leurs ressources les plus puissantes et les plus diverses. En effet, la société coloniale, prise dans son ensemble, avec ses valeurs, ses lignes de force et sa philosophie, réagit de façon assez rationnelle en face du voile pour en faire une arme de destruction.

Avant 1954, les responsables de l'administration française en Algérie sont chargés de la destruction de l'originalité d'un peuple, procédant par tous les moyens à la *désagrégation des formes d'existence susceptibles d'évoquer de près ou de loin une réalité nationale*. Ils vont appuyer tous leurs efforts sur le port du voile, conçu en l'occurrence, comme symbole du statut de la femme algérienne. Une telle position n'est pas la conséquence d'une intuition fortuite, mais d'analyses de divers spécialistes. Dans ce sillage, la philosophe Uma Narayan énonce que l'histoire coloniale est le terrain où le projet de construction de la culture occidentale a instrumentalisé l'autre et sa différence, figures nécessaires à cette entreprise. [NARAYAN, Uma, 1997 : 80]

Pour cela, des sociologues, des ethnologues, des spécialistes des affaires dites indigènes et les responsables des Bureaux arabes combinent leur recherches et analyses pour découvrir le moyen *de coloniser* cette femme algérienne voilée, après avoir colonisé son pays et l'homme algérien : « *Ayons les femmes, le reste suivra.* ». En effet, « *Cette explicitation se contente simplement de revêtir une allure scientifique avec les « découvertes » des sociologues. Sous le type patrilinéaire de la société algérienne, les spécialistes décrivent une structure d'essence matrimoniale.* ». [FANON, Frantz, 1960, op. Cit].

La femme algérienne, intermédiaire entre *les forces obscures* du colonisateur et sa société, devient un enjeu capital pour les uns et les autres. Le rôle d'un *matriarcat de base* de la mère, grand-mère ou tante algérienne est *inventorié* et *précisé* : elles sont les gardiennes de la tradition. Et c'est à partir de ces constats que l'administration coloniale va définir une doctrine et une stratégie politiques précises d'invasion de cette femme tant désirée et pourtant impossible à atteindre : « *Si nous voulons frapper la société algérienne dans sa contexture, dans ses facultés de résistance, il nous faut d'abord conquérir les femmes ; il faut que nous allions les chercher derrière le voile où elles se dissimulent et dans les maisons où l'homme les cache.* » [FANON, Frantz, *ibid.*]

« *C'est la situation de la femme qui sera alors prise comme thème d'action* » à travers « *Le culte du voile* », car durant la colonisation, le voile symbolise, pour les forces

de l'occupation, la situation de la femme algérienne, perçue comme « *humiliée, mise à l'écart, cloîtrée* » [FANON, Frantz, *ibid.* 19]. La gouvernance coloniale veut défendre manifestement la femme algérienne rabaissée, enfermée, cette pauvre femme, malencontreusement transformée par l'homme algérien en objet *inanité, dévalué, déshumanisé*. L'attitude de l'homme algérien, dénoncée fermement est : « *assimilé à des survivances moyenâgeuses et barbares, avec une science infinie, la mise en place d'un réquisitoire-type contre l'Algérien sadique et vampire dans son attitude avec les femmes, est entreprise et menée à bien* ». [FANON, Frantz, *ibid.*]. L'occupant par cette pratique enferme l'algérien dans un cercle de culpabilité

Des sociétés d'entraide et de solidarité avec les femmes algériennes s'amplifient, les plaintes de mouvements féministes européens et surtout français s'organisent : « *C'est la période d'effervescence et de mise en application de toute une technique d'infiltration au cours de laquelle des meutes d'assistantes sociales et d'animatrices d'œuvres de bienfaisances se ruent sur les quartiers arabes... On veut faire honte à l'Algérien du sort qu'il réserve à la femme* » [FANON, Frantz, *ibid.*].

On commence d'abord par entreprendre des femmes nécessiteuses et affamées, à chaque kilo de semoule dispensé correspond une dose d'indignation contre le voile et la claustration. Après l'indignation, des conseils sont prodigués aux femmes algériennes qui sont invitées à *jouer un rôle fondamental, capital dans la conversion et transformation de leur destin, c'est-à-dire rejeter la sujétion séculaire*. Pour la réussite de ce projet, l'administration coloniale investit des sommes importantes dans ce combat. Sachant que la femme constitue le pivot de la société algérienne, tous les efforts sont exécutés pour en avoir le contrôle, « *dans le programme colonialiste, c'est à la femme que revient la mission historique de bousculer l'homme algérien* » [FANON, Frantz, *ibid.*].

Transformer la femme algérienne en l'extrayant à son statut, c'est à la fois la faire autoriser aux valeurs du colonisateur, et maintenir une maîtrise réelle sur l'homme algérien. Ces procédés et comportements sont adaptés pour *déstructurer* la culture algérienne. « *Ce rêve d'une domestication massive de la société algérienne à l'aide des femmes dévoilées et complices de l'occupant, n'a pas cessé de hanter les responsables politiques de la colonisation* ». [FANON, Frantz, *ibid.*] Des écoles de « *jeunes filles musulmanes* » augmentent, les institutrices et les religieuses de l'occupation coloniale de façon générale fondent sur le voile de la femme algérienne le maximum de leur action.

Les responsables du pouvoir colonisateur, après chaque triomphe consigné, affermissent leur conviction dans la femme algérienne entendue comme moyen de la pénétration occidentale dans la société autochtone : « *Chaque voile rejeté découvre aux*

*colonialistes des horizons jusqu'alors interdits, et leur montre, morceau par morceau, la chair algérienne mise à nu. L'agressivité de l'occupant, donc ses espoirs, sortent décuplés en voie de dislocation après chaque visage découvert* ». [FANON, Frantz, *ibid.*]

Chaque nouvelle femme algérienne dévoilée démontre à l'occupant une société algérienne aux systèmes de défense en voie de dislocation, de dissolution et d'écroulement. Chaque voile qui tombe, chaque corps qui se libère de l'étreinte traditionnelle du haïk, chaque visage qui s'offre au regard impatient du colonisateur, manifeste que l'Algérie commence à se renier et à admettre le viol de ce dernier : « *La société algérienne avec chaque voile abandonné semble accepter de se mettre à l'école du maître...* » [FANON, Frantz, *ibid.*]

Le texte lemsinien se pose comme un texte manifestement ancré dans l'esthétique de l'écriture postcoloniale intéressé par « *la déconstruction des codes européens tels qu'ils ont voulu s'affirmer dans les ex-colonies* » [MOURRA, Jean Marc, 1999 : 12], dont le fondateur est le psychologue et essayiste Frantz Fanon. Cet intellectuel algérien, d'origine antillaise, engagé dans la révolution algérienne, *met à nu les mécanismes en jeu dans les rapports coloniaux de l'Algérie des années 1950*, en analysant les formes de résistance chez les colonisés, surtout du problème de l'instrumentalisation du thème de l'émancipation de la femme et de la question du voile.

Les agissements et l'acharnement du pouvoir colonial et ses procédés de lutte concernant la destruction de la société algérienne, par le biais de la femme algérienne, vont provoquer chez le colonisé des comportements réactionnels : « *Face à la violence de l'occupant, le colonisé est amené à définir une position de principe à l'égard d'un élément autrefois inerte de la configuration culturelle autochtone* ». [FANON, Frantz, *op. Cit*] Et en réponse à la rage du colonialiste à vouloir dévoiler l'algérienne, le colonisé sera amené à gagner coûte que coûte la bataille du voile déclenchée par l'occupant. Dans le discours colonial comme dans celui de la résistance nationale, le voile constitue la nation algérienne « *un symbole à abattre ou à maintenir* ». Le corps de la femme devient, dans cette perspective, *un champ de bataille idéologique*. Pour Fanon :

*Le propos délibérément agressif du colonialiste autour du haïk donne une nouvelle vie à cet élément mort, parce que stabilisé, sans évolution dans la forme et dans les coloris, du stock culturel algérien. Nous retrouvons ici l'une des lois de la colonisation. Dans un premier temps, c'est l'action, ce sont les projets de l'occupant qui déterminent les centres de résistance autour desquels s'organise la volonté de pérennité d'un peuple.* [FANON, Frantz, *ibid.*]

« *C'est le blanc qui crée le nègre. Mais c'est le nègre qui crée la négritude. À l'offensive colonialiste autour du voile, le colonisé oppose le culte du voile* », affirme Fanon.

L'avènement du déclenchement de la lutte pour la libération va engendrer de nouvelles postures de la part de la femme algérienne et de la société autochtone à l'égard du voile qui va subir des transformations importantes : « *L'intérêt de ces innovations réside dans le fait qu'elles ne furent, à aucun moment, comprises dans le programme de la lutte. La doctrine de la révolution, la stratégie du combat n'ont jamais postulé la nécessité d'une révision des comportements à l'égard du voile* ». [FANON, Frantz, *ibid.*]

En effet, jusqu'en 1955, le combat est mené uniquement par les hommes, la femme algérienne est tenue dans une ignorance totale :

*Au fur et à mesure de l'adaptation de l'ennemi aux formes de combat, des difficultés nouvelles apparaissent qui nécessitent des solutions originales. La décision d'engager les femmes comme éléments actifs dans la Révolution algérienne ne fut pas prise à la légère. En un sens, c'est la conception même du combat qui devait être modifiée. La violence de l'occupant, sa férocité, son attachement délirant au territoire national amènent les dirigeants à ne plus exclure certaines formes de combat. [FANON, Frantz, *ibid.*]*

*Progressivement l'urgence d'une guerre totale se fait sentir, et il fallait faire entrer la femme algérienne en guerre participant avec autant d'esprit de sacrifice que les hommes, ayant en elle la même confiance que l'on exige de militants hommes. [FANON, Frantz, *ibid.*]* Il faut donc solliciter la femme exigeant d'elle *une élévation morale et une force psychologique exceptionnelle*, bannissant les hésitations et les incertitudes : « *Les femmes ne pouvaient pas être conçues comme produit de remplacement, mais comme élément capable de répondre adéquatement aux nouvelles tâches* ». [FANON, Frantz, *ibid.*]

Mais une telle décision est difficile à assumer car durant toute la période de domination, les femmes sont habituées à la claustration, soumises à la volonté de l'homme, fuyant ainsi le colonisateur, en plus de l'acharnement du colonisateur dans son projet de dévoilement de la femme algérienne pour en faire une alliée dans l'œuvre de destructions culturelles a renforcé les conduites traditionnelles. Et pour entrer véritablement dans l'action révolutionnaire, une mutation intervient à propos du voile ou haïk car ce dernier a placé les femmes au centre des enjeux. Dès lors, la femme algérienne assume sa responsabilité, en apprenant son rôle *de femme seule dans la rue et sa mission révolutionnaire*. Et c'est sans apprentissage qu'elle sort dans la rue, *grenades dans son sac à main ou rapport d'activité d'une zone dans le corsage*.

*La femme, agent de liaison, porteuse de tracts, précédant un responsable en déplacement est encore voilée ; mais à partir d'une certaine période, les besoins de la lutte se déplacent vers la ville européenne, le manteau protecteur de la Kasbah, le rideau de sécurité presque organique que la ville arabe tisse autour de l'autochtone se retire, et l'algérienne à découvert, est lancée dans la ville du conquérant, [FANON, Frantz, *ibid.*]*



— Assumant ses tâches de porteuses de bombes, de messages verbaux appris par cœur, ou faisant le guet durant des heures devant une maison ou un lieu où se trouve une rencontre entre responsables.

Cet aspect de la révolution a été mené par la femme algérienne avec une persévérance, une maîtrise de soi et un succès incroyables. En dépit des difficultés et surtout l'incompréhension d'une partie de la famille, l'algérienne assumera toutes les tâches qui lui sont confiées. Dès lors, l'algérienne s'enfonce de façon totale, avec résolution dans l'action révolutionnaire. C'est elle qui transporte dans son sac les grenades et les revolvers qu'un *fidai* utilisera pour une action devant un bar, ou au passage d'un criminel recommandé. Ce sont d'abord les policiers et les lieux de réunions des colonialistes (cafés, bar, restaurants) qui seront visés.

La femme algérienne, autrefois voilée s'est convertie totalement en européenne, avec naturel et liberté, irréprochable, plongée dans le milieu de l'Autre, étranger, tendu, s'acheminant vers son destin. Porteuses d'armes, de grenades, de fausses cartes d'identité ou de bombes, la femme algérienne dévoilée se transforme avec une grande facilité à l'occidentale. Les militaires, les patrouilles françaises lui sourient au passage, la complimentent sur son physique, mais personne ne suspecte que dans son sac se trouve le pistolet mitrailleur qui abattra les membres d'une patrouille, tout à l'heure.

Le voile devient « *mécanisme de résistance* » : on se voile parce que l'occupant « *veut dévoiler l'Algérie* » [FANON, Frantz, *ibid.* 47] et cette jeune fille, hier dévoilée avance dans la ville européenne traversée de policiers, de parachutistes, de miliciens avec aisance et assurance :

*L'algérienne qui entre toute nue dans la ville européenne réapprend son corps, le réinstalle de façon totalement révolutionnaire. Cette nouvelle dialectique du corps et du monde est capitale dans le cas de la femme. Mais l'algérienne n'est pas seulement en conflit avec son corps. Elle est maillon, essentiel quelquefois, de la machine révolutionnaire. Elle porte des armes, connaît des refuges importants. Voile enlevé puis remis, voile instrumentalisé, transformé en technique de camouflage, en moyen de lutte. Le caractère quasi tabou pris par le voile dans la situation coloniale disparaît presque complètement au cours de la lutte libératrice. [FANON, Frantz, *ibid.*]*

Selon une nouvelle dialectique, la femme algérienne, insoupçonnée, est une « *femme arsenal* », selon Fanon, porteuse de revolvers, de grenades, de bombes, la femme algérienne devient « *un maillon capital* » de la lutte de libération. Il existe donc, selon les termes de Fanon, « *un dynamisme historique du voile* », les femmes algériennes *conquière*nt une liberté, qui ne soit pas le fait « *de l'invitation de la France*,

*mais la leur propre gagnée grâce à leur engagement total dans l'action révolutionnaire ».*  
[FANON, Frantz, *ibid.*]

Mais à partir de 1957, le voile réapparaît car certaines militantes ont parlé sous la torture informant le colonisateur que des femmes européennes d'aspect jouent un rôle fondamental dans la bataille transportant armes, bombes et messages, les missions deviennent aussi de plus en plus difficiles. De plus, certaines européennes d'Algérie sont arrêtées et l'adversaire sait que son propre dispositif de dévoilement se retourne contre lui. Tout devient suspect algériennes ou françaises, tout paquet est ouvert, tout bagage transporté est déballé. Dans ces conditions, il devient urgent de dissimuler *le paquet* aux regards de l'occupant et de se couvrir à nouveau du *haïk* protecteur.

Il faut, alors, réapprendre une nouvelle technique : *porter sous le voile un objet lourd, dangereux à manipuler, il faut donner l'impression d'avoir les mains libres, qu'il n'y a rien sous ce haïk, sinon une pauvre femme ou une insignifiante jeune fille.* Il ne s'agit plus seulement de se voiler, mais il faut se faire « *une tête de Fatma* », que le soldat soit rassuré : *celle-ci est bien incapable de faire quoi que ce soit.* Mais, le colonialisme français réédite à l'occasion du 13 mai 1958, son ancienne *campagne d'occidentalisation* de la femme algérienne et l'investiture de Pierre Pflimlin, suscite des manifestations à Alger des partisans du maintien de la souveraineté de la France sur l'Algérie.

Ces partisans d'une Algérie-française décident de dévoiler « *symboliquement* » et *publiquement* des femmes algériennes. *Des domestiques sont menacées de renvoi, de pauvres femmes arrachées de leurs foyers, des prostituées sont conduites sur la place publique et symboliquement dévoilées aux cris de « vive l'Algérie française ! »* [FANON, Frantz, *ibid.*]

*Baladia...1958, il y a eu aussi, le geste stupidement théâtral de haïks de femmes mis en lambeaux par celles qui le portent et dont en fait, tout le monde sait qu'il s'agit de pensionnaires des maisons closes. Pour les algériens, le voile s'est déchiré avec la « paix des braves », en tout état de chose, quelque chose avait changé des deux côtés de la méditerranée et dans le monde. (CP : 187)*

Devant cette nouvelle provocation, instinctivement et sans mot d'ordre, *les femmes algériennes dévoilées depuis longtemps récupèrent le haïk, attestant donc qu'il n'est pas vrai que la femme se délivre sur l'exhortation de la France et du général de Gaulle.* Après le 13 Mai, le voile est repris, mais manifestement débarrassé de sa dimension exclusivement traditionnelle :

*Il y a donc un dynamisme historique du voile très concrètement, perceptible dans le déroulement de la colonisation en Algérie. Au début, le voile est mécanisme de résistance, mais sa valeur pour le groupe social demeure très forte. On se voile par*

*tradition, par séparation rigide des sexes, mais aussi parce que l'occupant veut dévoiler l'Algérie. Dans un deuxième temps, la mutation intervient à l'occasion de la révolution et dans des circonstances précises. Le voile est abandonné au cours de l'action révolutionnaire. Ce qui était souci de faire échec aux offensives psychologiques ou politiques de l'occupant devient moyen, instrument. Le voile aide l'algérienne à répondre aux questions nouvelles posées par la lutte. [FANON, Frantz, ibid.]*

*Le fantasme des colonisateurs, c'était de dévoiler ces femmes, et de s'appropriier leur corps comme s'il s'agissait de l'Algérie elle-même. Ils le voyaient comme un moyen d'instrumentalisation des femmes voilées à des fins prétendument féministes. La situation des femmes musulmanes arabes n'a toujours pas changé depuis la colonisation, elle fait l'objet de multiples débats, même si ces femmes se trouvent toujours exclues de ces échanges et souvent représentées comme des victimes passives.*

Quel est le statut et le rôle de la théorie postcoloniale dans le féminisme d'aujourd'hui ? Ce féminisme actuel est-il différent du féminisme occidental durant la période coloniale et post-coloniale ? Sachant que ce féminisme a joué un rôle important dans *le dévoilement* de la femme algérienne en particulier, sachant aussi que ces femmes ont vécu et vivent encore des conditions d'oppression : elles ont été des victimes du colonialisme et instruments de l'oppression coloniale. Elles ont un statut de femmes opprimées, elles vivent au Maghreb ou au Moyen Orient dans une culture qui s'est longtemps saisie comme minoritaire et marginalisée.

Dans leur ouvrage *Les féministes et le garçon arabe*, Nacira Guénif-Souilamas et Éric Macé ont entamé le débat autour du féminisme postcolonial, dénonçant le féminisme qui a prospéré en France dans le contexte du débat sur le voile :

*[Ce] féminisme par lequel on encense l'émancipation à l'occidentale tout en stigmatisant la culture musulmane entretient un racisme vertueux, alors que la question du voile en France est devenue la forme légitime d'une détestation de l'islam et de la culture arabe. Cette obsession du voile dans une société où le machisme est un élément constitutif de la culture républicaine, gagnerait à être comprise sous l'angle de la théorie postcoloniale, car n'est-ce pas là le prolongement de ces rapports de pouvoir que l'on tente de recréer ? [GUÉNIF-SOUILAMAS, Nacira et MACÉ, Éric, 2003 : 3]*

Comme *le pouvoir du discours occidental* a « construit » et « inventé » une vision négative de « l'Autre » féminin, le féminisme postcolonial va remettre en question les croyances traditionnelles du féminisme européen en « déconstruisant » et « dénonçant » cette vision *de l'impérialisme discursif d'un certain féminisme occidental et son discours de victimisation des « autres » femmes, surtout celles colonisées ou ex-colonisées.*

Ce sont les études postcoloniales qui vont contribuer très amplement à une meilleure connaissance des conditions faites aux femmes. Lila Abu-Lughod, [ABU-LUGHOD. Lila, 2001 : 101- 113], estime que c'est *l'Orientalisme d'Edward Saïd* qui a ouvert la voie au féminisme postcolonial et a doté ses auteures d'outils théoriques

d'une grande richesse. La pensée féministe postcoloniale s'est aussi appuyée sur les *Subalternes Studies*, fondées en 1981 par l'historien de l'Inde Ranajit Guha (1923), professeur à l'Université de Sussex, en Angleterre, dont sera issue la philosophe Gayatri Chakravorty Spivak, lorsqu'elle publie, en 1985, *Can the Subaltern Speak ?* (*Les Subalternes peuvent-elles parler ?*) qui deviendra un texte fondateur... du féminisme postcolonial qui défend l'idée selon laquelle :

*Les subalternes ne peuvent pas parler, non pas dans le sens où ils et elles ne s'expriment pas et n'expriment pas leur révolte, mais dans le sens où parler implique une transaction entre celui ou celle qui parle et celui ou celle qui écoute. Or le contrat dialogique n'est pas honoré par les deux parties puisque celui ou celle qui est censée écouter n'entend pas. [SPIVAK CHAKRAVORTY, Gayatri, 1985]*

Cette réduction à une position subalterne des femmes des ex-colonies paraît redoublée dans le cas des femmes Arabes, du Maghreb et du Machrek, « dans la mesure où leur marginalité (leur façon d'être hors-cadre par rapport aux systèmes de pouvoir et de représentation) doit être comprise comme une accumulation de motifs d'exclusion » [VALDÉS, Adriana, 1995 : 188. Cité in SALOMONE, Alicia, 2008 : 96].

C'est grâce à une prise de parole des femmes du monde arabe et le déplacement de leurs idées au niveau international que les conditions d'oppression de ces femmes sont révélées et dévoilées, « décolonisant » à leur tour le féminisme occidental dominant et « déconstruisant » sa pensée blanche sur la sexualité, le vécu et la culture des « autres femmes », « actions entreprises, souvent par des féministes postcoloniales venant de groupes minoritaires ou de pays postcoloniaux » [HAASE DUBOSC, Danielle, et LAL, Maneesha, 2002]

Comme la critique postcoloniale féministe a participé à stimuler l'intérêt pour les textes d'auteurs femmes et à mettre en circulation l'analyse d'œuvres du passé et du présent, les féministes des pays ex-colonisés, appartenant à la périphérie vont, dans leurs écrits dénoncer le regard « blanc » des féministes occidentales sur les femmes d'autres cultures. La production des féministes des ex-colonies a donné naissance à des analyses originales sur leur oppression, elles se sont définies comme sujets de leurs propres analyses et ont ouvert la voie/voix à penser la différence entre femmes de l'occident et femmes des ex-colonies élaborant, « un discours critique autour d'un certain féminisme occidental, lui reprochant son amnésie de l'histoire coloniale et sa tendance à reproduire des modèles coloniaux de représentation », selon Chris Weedon [WEEDON, Chris, 2002].

« L'apport des études postcoloniales au féminisme a été de fournir de nouveaux outils permettant de contester la « pensée blanche » de la majorité du mouvement féministe occidental et de remettre en question les histoires traditionnelles du féminisme dominant »,

[HAASE DUBOSC, Danielle, et LAL, Maneesha, 2002 : 40-42]. Et depuis quelques années, « *les féministes [postcoloniales] se sont inspirées des mouvements de décolonisation...Des luttes paysannes, du marxisme, de la psychanalyse, de la déconstruction et du poststructuralisme pour situer leur pensée durant les années 90* », entre autres Gayatri Spivak et Chandra Talpade Mohanty qui se révoltent contre un discours féministe occidental qui cherche à modeler les femmes des ex-colonies comme *leur propre faire-valoir*.

Les féministes arabes, dont les féministes islamiques, avec des figures comme Fatima Mernissi (1975) ou Deniz Kandiyoti (1996) se sont employées quant à elles à déconstruire *la vision orientaliste* des femmes.

*Comme des victimes totales de l'ordre patriarcal, à inscrire leurs pratiques dans des contextes marqués par la colonisation et le nationalisme. Les féministes islamiques ont également proposé une critique de la lecture androcentrique des textes religieux à la faveur d'une lecture féministe de ces textes : elles ont trouvé dans le Coran la base de leurs revendications pour l'égalité entre les hommes et les femmes. [DECHAUFOR, Laetitia, 2008/2 : 99-100]*

Dans *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*, Lemsine adopte cette même posture de déconstruction de la vision des féministes occidentales que les féministes arabes dénoncent :

*On a empêché les femmes de s'approcher des domaines de la Chari'a ainsi que de l'interprétation du Coran ! Alors que nous savons qu'Essayida Aicha a, non seulement aidé à la mise en forme de certains versets pour les musulmans (du temps du prophète et après sa mort), mais aussi qu'elle fut la source de la plus grande partie des hadiths... À présent les docteurs de la loi veulent nous faire croire que nous sommes des êtres non doués de raison...notre religion a honoré l'être humain. Pour quoi a-t-on défiguré son message ? Injustice, inégalité, interdits, ignorance et sous-développement sont notre lot commun. (O.D.V : 76)*

Selon Loulwa Al Khalifa, présidente de l'association de protection de la mère et de l'enfant, « *La femme n'est pas inférieure à l'homme. Ceux qui prétendent le contraire sont des imbéciles !... Le Coran n'a pas avantage l'homme, c'est ce dernier qui s'est servi lui-même ! Mais c'est de la faute des femmes qui n'ont jamais connu convenablement leurs droits.* » (O.D.V : 91) Salwa Youssef El Mouyad, journaliste chargée de la revue de Bahreïn affirme que Essayida Aicha « *était féminine, naturelle, intelligente, savante et son rôle dans l'interprétation des hadiths et dans la politique fut très important. Le prophète l'avait formée et aidée à s'épanouir dans le sens de la liberté. Elle était ainsi car sa personnalité ne fut ni brimée, ni étouffée par le prophète.* » (O.D.V : 98)

Tous ces travaux de féministes postcoloniales :

*Ont contribué à repenser des concepts comme la famille, le travail ou encore la violence à la lumière de l'histoire coloniale qui est celle des femmes racisées et qui crée des*

*configurations d'oppression et des possibilités de résistances différentes de celles qu'avait envisagées pour elles la pensée féministe dominante. Ces auteures, et les courants qui les caractérisent, ont toutes contribué à faire émerger un féminisme postcolonial qui place au cœur de son analyse féministe l'expérience de la colonisation, de l'esclavage et du racisme. [DECHAUFOR Laetitia, 2007]*

Selon elle encore, les études postcoloniales à travers *leurs auteurs ont manqué de voir combien impérialisme et patriarcat sont interdépendants et s'accordent à préserver l'ordre dominant*, Comment les discours patriarcal et colonial s'articulent-ils dans notre corpus ? Khadidja, (prototype de la femme algérienne dans *La Chrysalide*, dans une société patriarcale où le rôle de la femme est défini par rapport à l'homme : « *sa condition de femme ne lui permettait pas d'autres combats que ceux de la résignation. Il y avait des règles qu'il fallait accepter et des lois auxquelles il fallait obéir...jouer son rôle jusqu'au bout pour ne pas perdre la face dans ce monde clos des femmes* » (*Chry. :69*)), transgresse les normes patriarcales refusant d'être un objet soumis à la loi du père ou du mari : elle passe de la passivité à l'activité.

Prendre la parole ici, signifie rompre le silence imposé aux femmes pendant des siècles. En se dévoilant au regard du colonialisme/impérialiste, la femme algérienne affirme sa participation au combat pour la libération de son pays, au côté de l'homme qui la voilait des regards violeurs du colonisateur. Et en même temps, elle assure et garantit sa libération personnelle.

Selon Mohanty, le féminisme postcolonial a entrepris, donc, une rupture importante : celle de déconstruire la figure de « *la femme du tiers monde* » telle que la définit, la théorie féministe dominante et qui consiste à penser les « *femmes du tiers monde* » comme « *un groupe cohérent et déjà constitué avec des intérêts et des désirs identiques, quelles que soit leur appartenance raciale ou ethnique* » [MOHANTY, Chandra Talpade, 1988: 52. Cite in DECHAUFOR, Laetitia, 2007].

En effet, les féministes occidentales confirment leur propre émancipation exhortant *leur supériorité* à travers la différence qu'elles affichent entre elles et les autres, « *celles du tiers monde* », en faisant d'elles *des victimes passives d'une oppression généralisée et totale*, les définissant comme religieuse, traditionnelle, n'ayant pas de droit, illettrées et ignorantes, esclave de l'homme et passive. Ce tableau schématisant les femmes du tiers- monde est indispensable aux féministes occidentales pour se créer une image de femmes émancipées, libérées et autonomes. Au fait, *l'une n'existerait pas sans l'autre*.

Selon Gayatri Spivak, comment fonder un féminisme qui *tienne compte des spécificités culturelles* et soit compatible avec le « *sujet historiquement rendu muet de la femme subalterne* », un féminisme qui spécifie l'identité comme « *relationnelle et*

historique » ? C'est « dans son entreprise de déconstruction des paradigmes sociaux, politiques et institutionnels liés aux relations de pouvoir que le féminisme postcolonial rencontre des similarités avec d'autres types de combat et va de pair avec les luttes identitaires des communautés autochtones ». [SPIVAK, Gayatri, *Can the Subaltern, Speak?* 1988. Cité in DECHAUFOR, Laetitia, 2007]. D'où la naissance de *coopérations créatrices* entre préoccupations féministes et théories postcoloniales.

Ce « féminisme postcolonial » défendu avec conviction par Gayatri Spivak, Deepika Bahri ou Chandra Mohanty « réside dans une reconnaissance nécessaire de l'hétérogénéité des femmes, et non de la Femme, en tant que sujet de leur propre Histoire et de leurs propres discours, hétérogénéité sabotée par les discours féministes ethnocentristes qui reproduisent un discours orientaliste. ». Leur primordiale preuve à ces féministes postcoloniales concerne l'égalité des sexes, mais surtout sur la dénonciation de l'oppression des femmes. [DECHAUFOR, Laetitia, *ibid.* 2007]

Selon D. Maingueneau, la femme, comme l'artiste, appartient à la société sans vraiment lui appartenir car, comme lui, elle est victime de *l'ordre social et possède le pouvoir d'éveiller l'Idéal*. C'est-à-dire qu'ils occupent des lieux mais qu'ils en excèdent toujours, qu'ils évoluent dans un « demi-monde » et qu'ils opèrent une transition entre les espaces. D. Maingueneau définit ainsi la paratopie de certains auteurs qui utilisent, entre autres, la femme comme « embrayage paratopique » dans leurs créations artistiques.

En effet, la critique féministe internationale s'attache à le démontrer depuis plusieurs décennies :

*La situation d'instabilité de la femme auteur dans les espaces de production littéraire et intellectuelle est plus évidente encore. Tant pour le dénommé féminisme de l'égalité que pour celui de la différence, la marginalité intellectuelle et sociale des écrivaines est un phénomène qui s'explique par la subordination dont les femmes et le féminin ont été, historiquement, victimes. Ainsi, dans l'ordre socioculturel androcentrique, la participation et la reconnaissance des femmes dans le champ du savoir institutionnalisé est problématique. [MOI, Toril, 1998. Cité in SALOMONE, Alicia, 2008 : 96]*

*La paratopie créatrice* implique un tournant épistémologique dans les études littéraires. Invitant à repenser les relations entre texte et contexte, œuvre et auteur, Dominique Maingueneau trace, dans la *pragmatique du discours*, une voie qui permet de dépasser les contradictions d'une *impossible réconciliation* entre *approche sociologique* et *approche immanente* de l'œuvre littéraire. Une analyse sémantique du concept *paratopie créatrice* permet de dégager trois axes capitaux. Inspirée d'une métaphore d'origine spatiale, « le concept pose à la fois la problématique bakhtinienne du

« lieu » de la littérature dans le champ socio-discursif » [BAKHTINE, Mikhaïl, 1987 : 248-294] et celle des rapports de l'auteur avec l'institution littéraire.

L'adjectif « créatrice » quant à lui, dévoile le caractère « créateur » de la paratopie ; « créateur au sens où, à la fois condition et produit du processus créateur lui-même, elle s'actualise dans l'œuvre, mais créateur également au sens où elle contribue à la constitution du texte comme œuvre littéraire » [DECANTE ARAYA, Stéphanie, 1-8 :1]. Le préfixe « para », enfin, « suggère des pistes de réflexions riches quant aux relations – décalées et paradoxales – que le discours littéraire entretient avec toute forme de « lieu commun », ouvrant ainsi des voies pour penser l'activité littéraire en termes de dissidence ». [ARAYA, Stéphanie, 1-8, ibid. 1]

*Ce paradoxe d'ordre spatial peut prendre différentes inflexions qui sont autant d'écarts par rapport à un « lieu commun » identitaire, qu'il soit d'ordre national, social, familial, générationnel ou sexuel. Processus par lequel tout auteur se situe et s'institue en écrivain, la paratopie s'incarne ainsi en diverses figures, qui prennent le visage de l'exilé, du déclassé, du bâtard, du bohème, ou du dissident. [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 72-73]*

Sachant que la notion de paratopie ne peut être comprise que dans la mesure où elle se concrétise à travers *une activité de création et d'énonciation*, selon Maingueneau, la notion de *paratopie créatrice* suggère une méthodologie qui permet dans un premier temps, d'appréhender *les modalités sociales et historiques* de la communication littéraire : « *La littérature n'est pas seulement un moyen que la conscience emprunterait pour s'exprimer, c'est aussi une institution qui définit des régimes énonciatifs et des rôles spécifiques à l'intérieur d'une société.* » [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 15]

Classée sous *le prisme du genre*, la notion de *paratopie créatrice* représente un apport incontestable, pour *conjuger* et *négoier* le caractère « *problématique* » de la notion de « *femme auteur* », tel que Planté l'a présentée

*C'est en effet l'occasion de sortir des lectures biographisantes dont de nombreuses femmes auteur ont été victimes, dans la mesure où, outre leur insuffisance interprétatrice, ces lectures ont constitué autant d'obstacles à la reconnaissance des œuvres écrites par des femmes, le déterminisme psychologique ou social jouant bien souvent comme marqueur négatif. [PLANTÉ, Christine, 1989]*

*La portée idéologique de la paratopie, pensée comme lieu de l'expression d'une dissidence complexe*, dévoile cet appel clairement paratopique : « *Mon groupe n'est pas mon groupe...* », véhiculant toute *une charge sémantique* du préfixe « para », touchant un *champ notionnel* qui permet de dépasser *les dichotomies rigides*, et de mettre en *évidence la position – et la prise de position – frontalière ou parasitaire des femmes auteurs.*



*Le féminin* est souvent placé sous le signe de *l'objet* ou du *mythe littéraire*, à travers le personnage comme « *embrayeur paratopique* » :

*Comme l'artiste, la femme appartient à la société sans lui appartenir véritablement : pour l'un et pour l'autre l'insertion ne peut se faire que sur le mode paratopique. Ils occupent des lieux, mais qu'ils excèdent toujours, sans pour autant être citoyens de quelque ailleurs. L'artiste, à l'instar de la femme, mais sur un registre différent, évolue dans un demi-monde. Comme elle, il ne circonscrit pas un monde, mais opère la transition entre les espaces : il ne se laisse définir ni en termes de statut ni en termes contraires (ils) menacent la stabilité d'un monde topique. [MAINGUENEAU, Dominique, op. Cit, 101].*

En effet, cette citation de Maingueneau dénonce *l'exclusion historique* du principe « *femme-créatrice* » :

*La confrontation de l'Homme et de la femme est en réalité inséparable de la constitution de l'Artiste, leur drame inséparable de celui de la création esthétique. En lieu et place du couple formé par l'Homme et la Femme, c'est désormais à un triangle que nous sommes renvoyés, celui que forment l'Artiste, l'Homme et la Femme. Le surgissement de la femme fatale dans le monde de l'Homme est inséparable du surgissement de l'œuvre dans le monde : en élaborant ses spectacles de mort, l'Artiste construit aussi l'espace qui lui permet de se constituer comme Auteur. [MAINGUENEAU, Dominique, 1999 : 88]*

Dès lors, l'écriture est sentie, chez la femme, comme un acte de provocation ou d'orgueil, « *toléré uniquement lorsqu'il est conceptualisé, transformé en objet décoratif et superflu, ou considéré comme un phénomène rare et inédit* ». [MAINGUENEAU, Dominique, *ibid.* 95]

Lemsine démontre de manière ouverte l'exclusion et la marginalité du personnage féminin, peut-être qu'elle-même a vécu ce délicat problème qui se manifeste clairement dans son écriture. Maingueneau affirme qu'« *un texte est une empreinte d'un discours dont la parole est mise en scène, mise en discours* » [MAINGUENEAU, Dominique, *ibid.*]. Selon ce raisonnement, Décante Araya déclare qu'« *il existe un deuxième terrain, celui de la création, où l'écrivaine utilise ses masques comme un dispositif permettant de se cacher, mais aussi comme une façon de « faire du théâtre » qui a pour but de se trouver elle-même. La poétesse est à la recherche de son espace malgré l'intuition de la non-existence* ». [DECANTE ARAYA, Stéphanie, 1-8]. Idée qui sera confirmée par Maingueneau.

Deux catégories de paratopies sont utilisées : littéraire et identitaire afin de définir *la société de référence*, ce « *lieu commun* » qui appartient à tous et auquel Lemsine et ses personnages féminins adhèrent spécialement à travers leur appartenance à la *catégorie des femmes*. C'est ce « *lieu commun* » qui a permis à Lemsine de créer des modalités *énonciatrices/dénonciatrices* envers sa société. Nous tenterons

alors de montrer jusqu'à quel point les personnages du roman créent un espace de discorde par rapport à ce « *lieu commun* »

En fait, le système traditionnel établit la toute-puissance des hommes et rend les femmes vulnérables et victimes. Les conditions socio-historiques de la création de l'œuvre sont essentielles surtout que le texte ne peut être compris ni appréhendé sans son contexte. Ce dernier n'est pas la simple expression de la réalité, c'est aussi le « *lieu commun* », selon Maingueneau, c'est-à-dire ce lieu qui appartient à tous et/ou dans lequel, tout au moins, tous s'inscrivent. La problématique tourne, en effet, autour de la posture adoptée par Aicha Lemsine face à ce « *lieu commun* », position appréhendée au moyen du concept de paratopie que Dominique Maingueneau définit comme une appartenance difficile et paradoxale :

*Toute paratopie, minimalement, dit l'appartenance et la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une « topie ». Qu'elle prenne le visage de celui qui n'est pas à sa place là où il est, de celui qui va de place en place sans vouloir se fixer, de celui qui ne trouve pas de place... Distinctions au demeurant superficielles : comme l'indique le mot même, toute paratopie peut se ramener à un paradoxe d'ordre spatial. [MAINGUENEAU, Dominique, op. Cit., 86]*

Ainsi, dans l'œuvre lemsinienne, la paratopie qui se met en place dans le processus de création n'apparaît pas à travers des éléments isolés les uns des autres, mais plutôt à travers un véritable réseau dans lequel s'intègrent à la fois des personnages et des lieux. Face à Mokrane qui représente le groupe socialement dominant – parce qu'il est du sexe masculin et surtout parce qu'il respecte les codes de la société –, Khadidja et les autres femmes posent leur appartenance au « *lieu commun* » de façon problématique. En même temps, elles s'inscrivent à un moment ou à un autre dans des lieux qui symbolisent leur aspect paratopique, tels les maisons, hammams ou maisons closes.

Dans *La Chrysalide*, Mokrane pose son appartenance au « *lieu commun* » de façon problématique. Il se trouve dans une situation paratopique identitaire puisqu'il est en dehors de son rôle d'« *homme* », à la fois d'un point de vue social et sexuel. Tout d'abord, en refusant de punir et de répudier sa femme qui lui a tenu tête à lui l'homme de la famille et au Hadj-El-Tajer (Chry : 113.), il se retrouve exclu de son groupe d'origine, rejeté par son propre sexe. Pour Mokrane, la paratopie se met en œuvre par un double processus : lorsqu'il pardonne à sa femme, il est passif au code social établi par les traditions, qui est de répudier Khadidja après l'affront qu'elle lui fait subir ainsi qu'à Hadj Tajer. Il passe d'une situation sociale maximale à une situation sociale minimale puisqu'il en arrive à perdre son statut devant Hadj Tajer, *représentant du groupe*, qui tremblait de dépit parce qu'il n'a pas répudié Khadidja.

*Comment cette femme maudite osait-elle parler de la sorte devant des hommes ! Devant lui ! Dont les avis faisaient trembler tous les membres de la djamâa. Ô femme...tu es condamnée devant la loi à sortir simplement dans ta gandoura avec tes bras sur la tête...cette impudique femme l'avait offensé. Il se tourna vers Mokrane comme s'il cherchait un ultime secours en cette statue d'homme. (Chry : 113-114)*

Mais en même temps, à partir de cette situation sociale minimale, il atteint une situation morale maximale aux yeux de sa famille, ses épouses, qui le considèrent comme le sauveur de l'union de la famille.

*Pour toute réponse à son vieil ami, il se leva. Lissa son burnous, ajusta lentement son turban. Khadidja connaissait ce tic de son mari qui dénotait chez lui un signe de mûre réflexion... Un homme avait enfin compris la vanité de ses désirs... Elle savait que leur mari reviendrait déjeuner chez lui après avoir ramené le vieux Hadj à son domicile. (Chry : 114-115.)*

Ensuite et surtout, il sortira grandi après l'épisode de la grossesse illégitime de Faiza :

*Tu peux étudier dans ton état, ma fille ?... Après de si longues années, ils venaient de se comprendre... On ne sut jamais ce que le père et la fille se dirent au cours de leur tête-à-tête, mais une lueur nouvelle dans le regard de Si Mokrane et son attitude vive confondirent la famille... Le monde avait changé ! Hier elle aurait été reniée, effacée même du livret de famille... elle aurait été chassée comme une pécheresse, ou tuée ! Aujourd'hui, elle est pardonnée et protégée... En homme pieux, que l'âge et la méditation avaient adouci, il assumait la situation de sa fille avec sagesse. (Chry : 264-265.)*

Face à Hadj Tاجر qui représente le groupe socialement dominant parce qu'il est du sexe masculin et surtout parce qu'il glorifie les codes de sa société traditionnelle et conservatrice, Khadidja et les autres femmes posent leur appartenance au « lieu commun » de façon problématique. Khadidja se retrouve exclue et rejetée par le groupe de la société de son mari, rejetée par son propre sexe, se matérialisant dans les femmes de la famille Mokrane et les femmes du village : *la belle-mère devient hargneuse à son égard lui faisant entendre avec perfidie qu'elle a apporté avec elle le malheur, l'accablant d'injures, d'autres commères favorisent ce climat de haine, la vieille matrone Garmia n'a jamais aimé Khadidja...* (Chry : 19)

En ce qui concerne Ali et Mouloud, ils se trouvent dans une situation paratopique identitaire et sociale puisqu'ils sont en dehors de leurs rôles d'« homme » à la fois d'un point de vue social et sexuel pour Mouloud considéré par son père comme un être faible, fragile ressemblant à une fille « ... la nature qui l'avait fait fragile comme une fille » (Chry : 84), « le père déçu par la tournure physique et psychologique de son fils... » (Chry : 85) et par les villageois comme un doux agneau, et inoffensif pour les soldats « ...il est doux comme un agneau ! Tout le monde le connaît dans le village... si tu

*penses aux soldats...ils ne lui feront aucun mal, ils savent aussi qu'il est inoffensif... »* (Chry : 87) Ali est un SNP car il n'a pas de nom.

Selon Dominique Maingueneau, *les personnages paratopiques se trouvent toujours sur une frontière ou une limite, et peuvent passer insensiblement d'une situation maximale à une situation minimale ou inversement* [MAINGUENEAU, Dominique, op. Cit. 95-96]. Le personnage de Fatima dans *La Chrysalide* passe d'une situation minimale à une situation maximale grâce à sa participation à la guerre de libération. Elle qui était surnommée la fille de la principale laveuse du hammam et qui allait aider dans les maisons, à l'occasion d'un mariage, d'une circoncision ou d'un enterrement. Une grande fille brune aux traits ingrats, sans beauté, elle n'est pas attirante et elle n'a plus vingt ans. De plus, elle est fille d'une veuve sans fortune « Mâ Fafa ». Aucune vieille du village ne veut d'elle pour bru...et les hommes ne font pas attention à elle parce qu'elle travaille, sort sans voile.

Tous les villageois l'aiment mais comme un objet familier et rassurant faisant partie du décor. Puis elle passe à une situation maximale en apprenant d'abord le métier d'infirmière grâce à Marielle « *c'est à elle que je dois mon métier ! J'ai commencé à faire le ménage chez elle... Puis elle m'a appris à lire, à faire des piqûres...elle ne voulait plus que je fasse des ménages, elle tenait à me former avant son départ* » (Chry. :103). À l'indépendance, on découvre une héroïne en la personne de Fatima car elle est l'un des plus sûrs et fidèles agents de liaison des Moudjahidine. Les habitants la regardent défiler dans les rangs des résistants et elle ne tarde pas à se marier avec un commandant ou capitaine de la fringante ANP.

Mâ Fafa, mère de Fatima et principale laveuse du hammam passe d'une situation minimal à une situation maximale. De laveuse au hammam à une guérisseuse sollicitée par toutes les femmes du village surtout après l'avènement de la grossesse de Khadidja : « *Khadidja est enceinte !...comment est-ce possible?... depuis si longtemps...c'est sans doute grâce à quelques manigances de Mâ Fafa, vous savez cette laveuse du hammam, la mère de Fatima...bien sûr ! On avait remarqué les allées et venues de la fille dans la maison de si Mokrane...* » (Chry : 40) Du coup, la silencieuse Mâ Fafa se sent entourée de l'attention cajoleuse des femmes. Chacune lui sourit, la réclame à grands cris au hammam pour frotter leur dos, « *Ya Mâ Fafa, on t'avait méconnue, tu es forte par Allah !...plus que cette folle de Garmia, car n'est-ce- pas ? Le cas de Khadidja était sans espoir ?...* » (Ibid.)

Le vieux Rabah qui hier était un modeste cordonnier et sa femme la vieille Kheira qui jadis tissait des paniers et des nattes deviennent tous les deux sollicités par Hadj-El-Tajer et son fils Hocine grâce à son fils Kamel devenu maire du village :

*Ainsi le vieux Rabah, hier modeste cordonnier...voyait revenir du maquis son dernier fils ! Ce fils Kamel...il était le maire du village actuellement. Avec sa famille, il habitait la villa blanche de la mairie...La majorité du village se réjouissait sincèrement de la nouvelle situation de Rabah...Hocine ne perdait pas son sens des affaires. Aussi entreprit-il une « cour » subtile autour de Kamel. Hocine avait une fille à marier, la jeune et vive Mériem. L'épouse du vieux Hadj attirait par tous les moyens Si Rabah et Khalti Keïra avec des méchouis organisés en leur honneur. A la djemâa, Si Rabah ignoré jadis avait maintenant la place d'honneur entre l'imam et le père de Hocine. (Chry : 148-150)*

Quant aux autres femmes de *La Chrysalide*, elles présentent aussi une dimension paratopique identitaire dans la mesure où elles appartiennent à la société sans y participer véritablement. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer à ce propos que, dans un roman écrit pour dénoncer la situation des femmes, celles-ci se trouvent privées de la parole et presque utilisées comme simple « décor ». En réalité, ce silence des femmes dans le roman de Lemsine est emblématique de leur place dans la société de référence. Dans *La Chrysalide*, les seules voix féminines qui se laissent entendre sont celle de Khadidja au début, puis de Faiza par la suite par rapport à la soumission des femmes réduites au silence et entièrement soumises aux hommes, telles Akila, Ouarda et le reste des femmes du village.

Un autre lieu paratopique : « *la maison close* », cette maison close qui représente un « *lieu soustrait dans une certaine mesure aux contraintes de la société "ordinaire"* » [MAINGUENEAU, Dominique, 1999 : 174]. Dans *Ciel de Porphyre*, d'autres femmes s'inscrivent durant la colonisation dans des lieux qui symbolisent leur aspect paratopique, telles les maisons closes. « *Le cheval blanc* », maison spécialisée dans les femmes arabes. Elles sont vêtues normalement, de longues gandouras à volants sur le bas et autour du buste, foulard noué autour de la tête et leurs yeux soulignés de khôl, elles ressemblent à n'importe quelle mère ou fille de famille, et « *La souris noire* », maison spécialisée dans les femmes européennes dont la patronne se nomme madame Nini.

Puis de la prostituée Dalila qui vit dans une triple situation paratopique qui passe d'une situation minimale, car dans son village, son père la battait, ses frères, ses oncles et même sa mère la battaient « *les hommes, les femmes m'ont battue...* » (CP: 60), à une situation maximale « *... Et un jour, je les ai battus à mon tour sur leur propre terrain : celui de l'honneur...cher aux Arabes ! À présent, ils tremblent à l'évocation de mon nom...Et moi je n'ai jamais eu peur, je n'ai pas peur...de personne !* » (Ibid.), elle est devenue belle, élégante « *c'était un spectacle fascinant que la souplesse extraordinaire de cette fille* », et puis de sa grande beauté qui laissait croire qu'elle est un grand danger, elle bascule de cette situation maximale acquise au contact des militaires français à

une situation minimale d'indicatrice pour le colonisateur et de traîtresse pour ses compatriotes : « *Tu as trahi les tiens peut-être pour un collier de pacotille ! Tu es heureuse, insouciant, sans aucun remords... tout un quartier détruit à cause de ta trahison, de ta cupidité...* » (CP:57)

Par contre, Houria passe d'une situation minimale de prostituée, de femme portant le deuil de la dignité, une femme de « consolation amoureuse » à une double situation maximale. Dans un premier temps, cette femme symbole, Houria, Hourie, liberté, Ange... joue à la consolatrice des membres du FLN : « *je préfère aimer et consoler... c'est cela mon travail... Et jusqu'au jour où cette terre sera libre... alors pour moi finira le temps de la honte... je me marierai alors peut-être.* ». Et dans un second temps, Houria sera une femme libre, après l'indépendance. Elle devient une femme élégante dans un tailleur blanc, avec de longs colliers dorés. « *Tout dans son apparence dénote l'aisance matérielle* » (CP:309), elle monte dans sa voiture, une 504 blanche, elle s'est marié à l'indépendance...

Dans *Ciel de Porphyre*, d'autres voix féminines émergent de leur silence mais elles demeurent hésitantes, celle de Meriem, de Fella, de Juliette... C'est dans *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, qu'un modèle de femme nouvelle est né, la prise de parole des femmes est belle et bien prise. Si dans les deux premiers romans, les femmes qui les ont traversés sont comme des ombres, dénuées de vie, dans le dernier roman elles sont de vraies forces agissantes. Agents de rupture, elles sont pensantes, bruyantes, fortes, prenant des décisions et s'impliquant dans le processus du progrès économique, social, culturel, politique, médical, historique... elles sont politiciennes, médecins, militaires, enseignantes, écrivaines, poétesses, diplomates, économistes, agronomes, industrielles, femmes au foyer....

Si Lemsine en tant que romancière recherche pour les femmes une situation plus juste, elle n'entend pas renoncer pour autant à tous les postulats de la société musulmane traditionnelle. Elle se trouve ainsi dans l'impossibilité de trouver une véritable place devenant elle-même dans une situation paratopique, prise entre son désir de changer la situation socio-politique des femmes et son adhésion au « *lieu commun* » qui institutionnalise la dépendance et la soumission féminines *aux valeurs originelles*.

Lemsine semble se trouver dans l'« *impossibilité même de s'assigner une véritable place* ». La négociation entre *ces lieux opposés* qu'elle entreprend dans ses romans conduit dès lors à appréhender la notion de frontière comme un territoire privilégié dans lequel elle peut donner libre cours à un certain féminisme sans avoir à renoncer à ses postulats de créer une femme moderne et émancipée à travers la valorisation du

statut de la femme arabe- musulmane traditionnelle, voir Faiza comme modèle de femme instruite qui sait recevoir chez elle. Ceci est, aussi, perçu à travers le retour de Faiza vers le village, lieu des origines et des traditions.

Un autre exemple qui illustre le projet de Lemsine est que le personnage Faiza, Comme porte-parole des femmes de l'Algérie indépendante et le modèle parfait de leur libération et leur épanouissement, va s'y conformer dans la réalisation de soi qu'on lui suggère et qui ne s'éloigne pas de cette idée que la femme Arabe musulmane doit s'instruire sans oublier ses traditions, sa religion « ...*Instruisez- vous mes enfants mais ne rejetez pas votre religion, ni les traditions et le respect des Saints...* » (Chry:143) l'exemple qui illustre bien cette idée est l'attitude de Faiza lors de la visite de la belle famille de Mouloud : « *Faiza attentive aux moindres désirs de ses invités...elle était l'image de la parfaite femme musulmane recevant chez elle, modeste, prévenante, silencieuse et présente à la fois...* » (Chry : 196)

La richesse et l'originalité de cette personnalité qu'est l'écrivaine Lemsine réside justement dans les différentes contradictions perçues dans son tryptique, vision traditionaliste, patriarcale ou vision féministe surtout quand elle aborde des sujets comme la polygamie, l'héritage et l'égalité entre femmes et hommes. Est-ce à dire que Lemsine *doit être considérée comme une féministe refusant de l'être* ? Certes, la paratopie qu'elle exprime dans ses œuvres abonde dans ce sens. Mais une nuance est à apporter.

Nous avons vu les limites de son action en faveur des femmes : malgré l'affirmation de la nécessité d'une réforme de leur statut dans tous les domaines, elle n'envisage à aucun moment un changement en profondeur des structures sociétales basées sur le patriarcat, la religion et les traditions, rejoignant l'idée d'un personnage/ personne du Yémen : Ramzia el Iriani, écrivain- diplomate à propos de la femme, « *émancipées oui, mais en gardant notre personnalité d'arabe et de musulmanes* ». (O.D.V :45)

La figure de la Mère qui symbolise la continuatrice et garante de la sauvegarde de la tradition est illustrée par Lemsine à travers le personnage de Faiza revenue vers les traditions de son village après la naissance de son petit Fayçal. Nous pensons que cette vision démontrée dans les travaux menés par la sociologue Fatema Mernissi, qui se révolte contre une interprétation misogyne de l'Islam et revendiquant *une interprétation au féminin de la religion afin de la rendre compatible avec un statut égalitaire de la femme*, est largement partagée par Lemsine.

Lemsine transforme son écriture d'une voix individuelle dans *La Chrysalide*, en voix multiples, collectives. Voix qui se proposent de dévoiler les multiples silences qui

couvrent l'histoire de la femme algérienne et par conséquent, celle de l'Algérie. Khadidja, voix féminine est ressuscitée de la mémoire collective. C'est la voix de la tradition et de la transmission. C'est elle qui va réveiller la voix féminine de la contestation. « *Vous ne vous cachez pas, vous femme singulière, derrière la "femme"* », écrivait Assia Djébar en 1994. [CLERC, Jean- Marie, 1997 : 5]

Khadidja est un sujet collectif, en se cherchant et en se disant, c'est toutes les autres qu'elle exprime transgressant les silences féminins. Cette parole singulière qu'est Khadidja, devient plurielle et collective reprise par Faiza, Malika, Yamina et bien d'autres femmes dont les langues se sont déliées à travers les discours oraux et surtout l'écriture restituant ainsi la mémoire de l'histoire. La fiction n'est qu'un masque qui permet à la parole féminine de se dévoiler.

Les femmes doivent se fondre dans l'édifice social et culturel bâti par les hommes. Incorporées au groupe social (au sens de pénétrer dans le corps, faire corps), elles ont tenté tout au long de l'histoire de se faire une place dans les limites octroyées par l'ordre dominant. Corps anonymes, les femmes ne parlent pas, elles sont parlées. Elles composent *ce corps collectif dominé* où elles sont présentées comme un ensemble homogène au sein duquel tous les membres sont semblables.

Si la prise de parole implique symboliquement une prise de pouvoir, cela signifie pour les femmes une inversion symbolique de l'ordre, c'est ce que Khadidja a fait. L'expression féminine est perçue comme une atteinte à l'ordre public, une inversion des rapports de force et de sens, le personnage de Khadidja face à Hadj Tajer et son mari Mokrane. Et par « ce cri », type d'expression, Khadidja permet aux femmes de sortir de la sphère de domesticité, de distendre les liens considérés comme indéfectibles avec Mokrane son mari ou sa famille. Ces femmes échappent au contrôle social, elles se singularisent *elles* étaient « nous », elles deviennent « je », elles affichent une personnalité différente, indépendante du mari, en plus de l'inversion des hiérarchies et du sens.

Aussi bien Les personnages lemsinien que les lieux paratopiques décrits conduisent à problématiser l'injustice dont fait preuve une société qui fonde les relations entre les sexes sur la hiérarchisation et la domination. Il s'agit de mouvements, de dialogues et de cercles littéraires éminemment masculins où la femme ne trouve évidemment pas sa place : « *La Femme se tient dans un « non-lieu » que l'Homme s'efforce de penser sur le mode d'un espace 'naturel' où l'on serait nécessairement quelque part et à une distance mesurable de toute chose.* » [MAINGUENEAU, Dominique, op. Cit, 73]



Le texte postcolonial dément la stabilité du sujet. En effet, les femmes des œuvres de Lemsine inscrivent leurs identités face, non seulement au discours patriarcal dans l'histoire passée et actuellement. Mais, elles s'inscrivent contre les rapports de pouvoir entre les sexes en Algérie et dans le monde Arabe. Lemsine a essayé à travers une écriture féminine, reflétant des traits féminins, de revaloriser la femme dans l'histoire de son pays, réclamant en même temps *le regard et la voix interdits à ces femmes*, selon Assia Djébar. [DJEBAR, Assia, 1999]

### 3.2.2. Personnages féminins/personnages masculins : entre conduites spatiales / prolifération et migration

*Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leur corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte comme au monde, et à l'histoire, de son propre mouvement [CIXOUS, Hélène. 2010 (première édition en 1975)]*

Dans cette section, à travers une analyse narratologique, nous nous proposerons de mettre en relief le positionnement du personnage et en particulier le personnage féminin, le positionnement du personnage féminin face au protagoniste masculin et comment l'œuvre lemsinienne l'inscrit dans une topologie précise où l'espace, l'histoire, l'identité et la donnée sociale sont des éléments essentiels et moteurs. En effet, nous étudierons l'ancrage des personnages principaux dans une géographie, une histoire et un contexte socio-historique précis. Si l'ancrage géographique est conséquent, l'ancrage historique ne l'est pas moins. Le rapport des personnages à l'histoire, plus précisément aux grands événements historiques de l'Algérie est fondamental.

Les femmes sont sujets *d'histoire* et en même temps *actrices de leur histoire*. Le tryptique lemsinien va essayer de les révéler comme actrices à part entière des événements et des polémiques qui ont progressivement transformé l'Algérie. Une « histoire des femmes » maghrébine et/ou orientale, de ses problématiques, de ses conflits est capitale à raconter. « *Des luttes, revendications avancées de façon individuelle ou collective par des hommes ou des femmes qui visent à faire reconnaître la femme comme une personne à part entière.* » Mais aussi « *le moyen de lever le silence qui, à plusieurs reprises, s'est abattu sur le vécu et le penser des femmes ; elle revient à leur donner une existence qui, sans cesse, leur est déniée* » [cours d'histoire du féminisme de 1789 à nos jours en France, donné par Brive Marie-France en 1979, cité in CORRADIN, Irène et MARTIN, Jacqueline, 1999 : 22].

Lors de la lecture du triptyque, un constat s'impose : la femme est à la base de la trame romanesque lemsinienne et elle occupe même le centre de la narration : Elle envahit le triptyque. Anne Charlon explique la suprématie des femmes écrivaines après la guerre s'inscrivant dans un courant littéraire qui place ces romancières d'après-guerre et leurs héroïnes au premier plan.

Par le biais de l'écriture, Lemsine crie haut et fort le mutisme et la passivité des femmes qui restent inactives, sans se manifester face à un ordre établi par de *pseudo traditions* qui entravent leur envol, et leur émancipation pour rejoindre les autres femmes du monde, libres et sujets de leurs destins. « *C'est à partir de l'écriture conçue comme jonction entre l'individu et le collectif qu'elle se sentira investie en tant qu'Algérienne pour (re)parcourir son histoire et l'Histoire de son pays en tant que femme pour la réécrire d'un point de vue féminin, avec et pour les autres femmes.* » [GAFAITI, Hafid, 1996]

C'est l'écriture qui a permis à la femme de prendre la parole, de dire ses souffrances et de s'affirmer, comme le souligne Jean Déjeux : « *La femme maghrébine trouve dans la fiction, le poème ou le récit de vie l'espace idéal pour s'expliquer, se libérer, bref exister* ». [DEJEUX, Jean, 1994 : 9]. Cette littérature féminine « *a été capable de révéler la prise de conscience sexuelle, sociale et politique de la femme* » [MOSTAGHANEMI, Ahlem, 1985 : 225]. Les femmes offrent une approche différente de beaucoup de thèmes mentionnés par la littérature masculine, comme l'histoire coloniale, la situation féminine, les traditions et la modernité qui dévoilent toutes ces figures de femmes racontant leur vie, révélant leurs réflexions, leur éducation, relatant leur bataille, exposant leurs préoccupations, formulant leurs espoirs, découvrant leur corps et les espaces qu'elles investissent.

L'œuvre de Aicha Lemsine, d'une densité romanesque très forte, aborde des questions importantes, à savoir en particulier l'évolution des femmes ayant vécu l'exclusion et le rejet. Elle semble conduire le lecteur à travers ses dénonciations et à travers ses personnages à un sage refus des pratiques sociales ancestrales, impitoyables et de l'aspect étouffant de la tradition, « *dame vengeresse* » contre laquelle les femmes du Machrek et du Maghreb en général et de l'Algérie en particulier essayent de lutter efficacement malgré des entraves sociologiques et religieuses surtout.

L'étude du personnage féminin nous permettra, selon A-M. Nisbet, « *de dégager une structure cohérente de relation que celui-ci entretient avec les autres groupes sociaux : la femme comme agent de rupture, agent de libération, agent de métamorphose* » [NISBET, Anne-Marie, 1982 : 94]. L'analyse de l'œuvre, nous permet de déterminer la place qu'occupe le personnage féminin dans un contexte social donné. Tout intérêt de l'étude

du statut de la femme engendre un bouleversement car elle est le « *pilier* » sur le plan romanesque, la femme est un agent privilégié dont la fonction est de « *cristalliser la discordance* » [NISBET, Anne- Marie, 1982, *ibid.*].

Dans *La Chrysalide*, l'auteur retrace la vie de deux héroïnes, Khadidja et Faiza. Ces deux femmes représentent deux époques distinctes, elles reflètent une continuité à travers leurs époques et leur rapport filial. Même si Faiza est la fille de Akila, la seconde femme de Mokrane, Khadidja la considère comme sa propre fille. La narration nous entraîne dans deux destins différents, mais à une même et unique expérience, celle de la femme algérienne et de ses divers combats. *La Chrysalide* se veut, dès lors, une illustration de l'évolution de la société algérienne et de l'émancipation des femmes en Algérie.

Dans *Ciel de Porphyre*, même s'il s'agit d'un combat masculin, sept figures féminines sont présentes dans le roman qui débute par l'image d'une figure féminine « Dalila » et se termine par une autre image féminine « Houria ». La femme est présente lors des temps forts. En effet, la composition féminine reflète la suprématie du personnage féminin que l'on retrouve, d'ailleurs, en force dans *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, dernier roman du triptyque.

Affirmer que la femme est la protagoniste la plus présente du roman lemsinien, ne signifie nullement que l'homme en soi est absent, mais c'est que la femme détient et occupe une place particulière « *puisque'elle est au centre du récit, et qu'elle en est même le centre* », selon Jean Pouillon [POUILLON, Jean, 1993 : 66-67], qui rajoute encore :

*On choisit un seul personnage qui sera le centre du récit, à qui l'on s'intéressera surtout, ou, en tout cas, autrement qu'aux autres. (...) ce dernier est central non pas en ce qu'il serait vu au centre, mais en ce que c'est toujours à partir de lui que nous voyons les autres. C'est « avec » lui que nous voyons les autres protagonistes, c'est avec lui que nous vivons les événements racontés. [POUILLON, Jean, 1993, *ibid.*]*

Khadidja est le centre de la narration dans *La Chrysalide*, puisque la diègèse relate son histoire personnelle et sentimentale avec Mokrane ; Faiza est totalement extérieure à cette relation vécue avant sa naissance. Même après l'apparition de Faiza dans la seconde partie du roman, le personnage de Khadidja est encore et toujours désigné comme centre, elle n'a pas disparu de la trame romanesque, elle appartient à l'histoire qui l'inscrit à celle de Faiza.

La prédominance du personnage féminin dans le triptyque suppose généralement d'installer l'homme dans une situation de rejet ou de sujétion, il devient, selon la terminologie de Pouillon, « *un personnage en image* », il n'en n'est pas moins présent puisque tous les personnages féminins de nos romans entretiennent une

relation personnelle et/ou sentimentale avec un personnage masculin (il est le mari, l'amoureux, l'amant, le frère, l'ami...). Ce qui implique la présence d'un nombre important de personnages masculins dans l'œuvre.

Si certains sont évoqués brièvement, d'autres sont très présents aux côtés des héroïnes féminines. En effet, seuls Mouloud et Ali possèdent un statut de « héros romanesques », dans le sens où la place romanesque qui leur est octroyée est conséquente. Ils occupent, en effet, à eux seul tout un mouvement en tant que personnages conducteurs de diègèse. Ces deux personnages étonnent par leur présence dans *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre*, ils représentent l'homme emblématique de l'œuvre lemsinienne. Ces deux personnages masculins principaux aux destins différents, dont le point de convergence se trouve dans une série de transgressions qu'ils accomplissent et incarnent, jouent le rôle de facteur décisif de la transgression.

Dans *La Chrysalide*, Mouloud représente la dimension de la liberté et de l'accomplissement qui est confisquée aux femmes et à travers ses prises de positions et ses attitudes vis-à-vis de la condition féminine et son opposition aux idéaux des hommes de sa communauté. Déjà, son père voyait en lui un être étrange, diminué, faible car il ne lui ressemble pas, lui un être chétif et mou, ni d'ailleurs aux autres mâles de son village avec leur attachement physique à la terre, à la culture des valeurs viriles, de la supériorité sur les femmes qu'ils considèrent comme inférieures. Mouloud lutte pour ses idéaux, à savoir la transformation à introduire dans son village brisant les coutumes répressives et le désir de l'affirmation personnelle de Faiza en l'aidant à sortir du carcan familial pour étudier à Alger dans le but d'évoluer et s'émanciper. Selon la vision de Hafid Gafaiti c'est qu'

*en fait le véritable modèle n'est pas Faiza mais Mouloud son frère et qu'en vérité la quasi équation « Mouloud = Faiza » est ce qui ressort de façon continue...c'est Mouloud qui ouvre les portes du monde clos de la communauté villageoise ; c'est lui qui initie sa sœur et lui permet d'accéder au monde extérieur, par la lecture, l'école et les études à Alger...ce qui est important et révélateur...c'est que dans son jeune âge, Faiza n'a pas de réalité, d'existence en elle-même. Elle est d'abord le rêve de Khadidja et surtout « la création » de Mouloud. [GAFAITI, Hafid, 1996 : 136- 139]*

En effet, Mouloud donne des cours de mathématique et d'anglais à sa sœur, la faisant travailler des heures entières les matières où elle a des difficultés. « Cet acharnement ressemblait à celui de pygmalion sur la sculpture de sa déesse qu'il voulait parfaite. Mouloud était le pygmalion de l'esprit de Faiza. » (*Chry* : 170) Dans le récit mythique, à aucun moment Galatée n'occupe une position désirante. Elle se limite à être l'objet idéal, approprié du désir et de la jouissance de l'autre « Pygmalion ». Elle se soumet totalement dans le désir de Pygmalion. Galatée n'a aucune existence propre, ni un

pouvoir de décision, elle n'est là que pour assurer la jouissance de Pygmalion ne prenant jamais la parole, ni de décision.

Le couple « *Pygmalion-Galatée* », met en scène « La femme », qui n'existe pas, ne choisit pas et ne décide pas. Dans cette notion de couple « *Pygmalion Galatée* », on a affaire à une *relation en miroir*, où chacun est *aliéné dans l'autre*. Le fantasme masculin de façonner à la perfection son désir amoureux : une jeune femme comme son objet, son modèle malléable. Yamina disait à son mari Mouloud : « *J'ai toujours su qu'elle était le grand amour de ta vie...J'étais prise dans l'étau de ton adoration pour elle...* », et Mouloud se libère de ses sentiments confus pour Faiza grâce à la clairvoyance de Yamina, et médite :

*Cette passion pour tout ce qui avait trait à Faiza. Elle était sa chose...Et ensuite son obstination à la garder auprès de lui, à lui inculquer méthodiquement le goût des études comme pour l'attacher définitivement à lui...Mais il l'aimait, oui ! Plus que tous, plus que tout !... (Chry : 262)*

*L'Effet Pygmalion* est organisé autour de l'idée qu'il est possible d'établir *l'acte de naissance de la modernité*.

*L'étude des adaptations et des modernisations de mythes permet donc de rendre compte non seulement de la reprise et de la réécriture de mythes classiques, mais aussi de la concrétisation de mythes modernes et d'observer la longue « vie » de personnages devenus légendaires. Les réécritures modernes du mythe de Pygmalion et de Galatée dans À ciel ouvert de Nelly Arcan, nous poussent à repenser les rôles du masculin et du féminin. [SULLIVAN, Maryse, LABELLE, Hélène, SIMARD, Mathieu, 2014 : 8]*

Pascale Joubi démontre comment la réécriture d'Arcan se rapproche et s'écarte en même temps du mythe originel, sinon elle le détourne. « *La Galatée moderne n'est plus seulement un objet d'art sculpté par un homme, mais une femme puissante qui évoque Médée et d'autres mythes féminins imposants, telles les Amazones* ». [JOUBI, Pascale, 2014 : 81]. Ainsi, d'après la réécriture moderne de ce mythe, Faiza n'est plus la Galatée, faible, soumise, à la volonté de ce Pygmalion de Mouloud, mais une femme forte qui assume ses choix et sa volonté d'être une femme libre et libérée de l'emprise des traditions et des hommes. L'analyse de Joubi illustre bien, entre autres, « *comment le simple procédé d'une translation temporelle force le lecteur à faire une totale relecture d'un mythe ancien, à la lumière d'un monde contemporain régi par de nouveaux enjeux et de nouveaux standards.* » [JOUBI, Pascale, 2014, *ibid.*]

La disparition de l'homme dans le troisième roman, *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, est annoncée et notifiée dès le titre qui indique la présence du personnage féminin en force et la disparition du personnage masculin (si certains personnages masculins sont présents, ils sont là pour permettre l'évolution féminine). Nous pourrions peut-être parler d'une « *auto-affirmation des femmes* », ce titre

cataphorique projette l'importance de la femme, sa coupure avec les traditions ancestrales qui la ligotaient et son émancipation récemment acquise par rapport à l'ensemble du triptyque.

Houria dans *Ciel de Porphyre* annonce la fin de l'histoire romanesque avec l'émancipation de la femme soumise à la volonté des hommes « *Houria s'installe devant le volant [de sa voiture] et se penchant à la portière...fixe Ali...puis elle s'en va dans un ronflement de moteur nerveux, en agitant la main en signe d'adieu.* » (CP : 310.). Cette fin n'est-elle donc pas celle du commencement de l'émancipation de la femme ? Cet adieu à l'homme « Ali » indique la fin d'un parcours fait d'étapes de soumission, d'assujettissement de la femme. De même pour Faiza, dans *La Chrysalide*, la mise à mort réelle de l'homme « Fayçal » est symbolique.

Le triptyque est l'instauration littéraire de la femme comme héroïne et par conséquent de la voix féminine libérée du regard masculin. La voie(x) féminine s'est installée passant de la femme victime, soumise à la femme émancipée, autonome qui choisit de s'assumer. Les romans de Lemsine se présentent comme moyen de retournement de situation, *une mise en abyme de la mise à la porte de l'homme*. Cette délivrance du regard masculin est le fruit d'une prise de conscience de phénomènes et de problèmes réels qui requièrent une mobilisation des femmes et instaurent une connivence nouvelle entre elles. C'est ce que nous constatons dans *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*. Toutes ces femmes présentes et décrites dans le roman se soutiennent, s'entraident racontant leur parcours commun pour leur émancipation et la libération de leurs paroles.

*Peut-être, au lieu de parler d'écriture féminine dans le contexte de l'Afrique, est-il plus juste, comme le fait Christiane Chaulet-Achour dans Noûn, de parler de « voix féminines » qu'elles soient ou non écrites. Car, le concept d'écriture en Afrique est déjà en soi un appareil discriminatoire. L'écriture est un autre lieu de circulation de ces voix qui bondissent de leur retranchement imposé, déchirant le voile des tabous, s'impliquant dans les débats politiques et sociaux, revendiquant plus d'espace et de voies, dévoilant d'autres mystères : la contextualisation du corps et des désirs féminins, la prospection du paternalisme absolu de l'homme. Dans ces deux textes, la femme est le personnage qui pose l'acte libérateur. [CHAULET-ACHOUR, Christiane, 1998]*

Cette connivence nouvelle commence déjà dans *La Chrysalide* pour se propager ensuite dans les autres romans, à travers le personnage de Malika qui se joint à la discussion de Faiza, Khadidja, ses cousins Karim et Jamel et son mari Kamel parlant de l'émancipation de la femme, de la polygamie, du divorce, de la violence contre les femmes, de l'oppression des femmes en les maintenant à la maison confinées dans le ménage et l'éducation des enfants. Malika, *d'un ton ironique*, dit d'une voix pleine d'enthousiasme,

*Hé Faiza ! Et si on prenait le maquis !...pour une belle guérilla révolutionnaire féminine !...Toi tu resteras à la maison pour les enfants...les femmes désertent les foyers, des tracts lanceront des mots d'ordre : Interdiction aux femmes de faire le ménage, la cuisine aux hommes ! Vive le front de libération féminine...d'abord l'abolition de la polygamie...pour ne pas être comme les autres pays, on instituera la bigamie à condition que la première épouse soit malade incurable, malade mentale ou stérile...quant au divorce ! Il ne sera demandé par l'une ou l'autre partie qu'au bout de cinq ans de mariage au moins...les enfants seront automatiquement confiés à la mère sauf dans des cas particuliers : irresponsabilité mentale, vie dissolue...la pension alimentaire versée régulièrement sinon l'homme sera passible de prison et biens confisqués...l'égalité dans le travail et les salaires entre celles qui ont un métier et les hommes... (Chry : 242-243)*

Faiza médite sur les paroles de sa sœur, elle n'aurait jamais cru qu'elle est capable de tels raisonnements, elle farfelue, superficielle en apparence. Faiza pense à la prise de conscience des femmes, qui parlent de certaines injustices. Elle revoit sa sœur qui dit vrai en s'attaquant aux lois établies par l'homme, brandies au nom de la foi pour protéger la femme qui n'avait pas le droit d'outrepasser certaines « règles » : « ...À cause de son sexe qui faisait qu'on l'abordait comme une moins que rien...elle n'avait pas le droit de penser, de crier, de se défendre quand on la bafouait...elle n'était qu'un vagin voué à la seule activité procréatrice...elle n'avait pas de cerveau. Médecin ? Ingénieur ? Elle n'était qu'une femme !... [Tous] la condamnaient... » (Chry : 244-245.)

Ces femmes du triptyque se définissent, elles-mêmes, comme des épouses, des mères, des filles et des sœurs qui veulent se libérer des règles oppressives de la société dans laquelle elles vivent. L'émancipation et le renversement des valeurs traditionnelles que Lemsine opère à travers ces personnages se concrétisent au moment où il faut s'opposer aux valeurs familiales traditionnelles et/ou renoncer au mariage imposé par la famille. C'est Meriem cousine d'Ali qui refuse toute demande de mariage et rejoignant le maquis Plutard, « Meriem avait donc pris le maquis ! Elle avait refusé tous les prétendants ! Avant de se fondre dans le maquis, la jeune fille se retourna...Adieu Dachra !...L'Algérie demeure...il est temps pour nous les filles de mourir non plus d'amour pour les hommes, mais pour notre pays...je suis tout aussi engagée que les hommes dans l'avenir de notre pays. » (CP : 253)

Sa mère déçue se confie à Ali : « C'est ici que nous désirons la voir rester, se marier ! Le commandant Achour a demandé sa main ! Mais elle refuse...cette fille n'a jamais su dire que non dans sa vie ! Vous avez pris les armes comme les hommes durant la guerre, maintenant que chacun reprenne son rôle...et une femme c'est fait pour rester à la maison ! » (Ibid. 289.).

La libération de la femme passe par la dénonciation non seulement du comportement des hommes mais aussi de celui des femmes soumises. Lemsine considère que le rôle de la femme fut traditionnellement celui d'un personnage réduit au silence, elle insiste beaucoup sur la présentation de cette facette de femme réduite au silence comme le personnage Akila, mère de Faiza, qui a accepté le remariage de Mokrane pour la quatrième fois : « *Akila n'était consciente que de sa faiblesse de femme...Lalla sois raisonnable ! Ils le pousseront à te répudier...il faut accepter...moi je renonce à certains devoirs d'épouse, je le lui laisse avec joie !* » (CP:108) Les positions de Lemsine sur la condition de la femme trouvent leur écho dans ses fictions où elle met en scène le destin qu'elle souhaite pour la femme arabe en général et algérienne en particulier.

La représentation de la femme dans les deux premières œuvres se justifie par l'unité et la continuité démontrées à travers la construction d'un univers fictionnel peuplé de multiples figures féminines. Si la femme semble être l'objet du projet narratif proposé par Lemsine, le personnage masculin n'est pas pour autant absent de l'univers romanesque qui investit à son tour l'espace romanesque avec les personnages de Mouloud et d'Ali dont la voix s'affirme dans une grande partie des romans, sans oublier que dans *Ciel de Porphyre*, le personnage Ali est le héros du roman.

Le refus du silence des femmes est un refus qui passe par l'écriture. En effet, toute l'écriture féminine prête attention à la différenciation et à la multiplicité des femmes, en contraste avec une écriture masculine qui tend à uniformiser et unifier les femmes. « *Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille pour ressusciter tant de sœurs disparues* », cette revendication féminine est, ainsi, « *au sein et non contre une communauté masculine* ». [DJEBAR, Assia, 1985 : 229]

Les textes de Lemsine s'inscrivent dans un espace narratif féminin et nous informent de l'importance de donner une voix aux autres femmes dans les textes de fiction écrits par des femmes maghrébines. Cette narration relève d'une revendication de l'espace public arabe (maghrébin ou du Machrek) d'où les femmes sont exclues selon Marta Segarra de « *la volonté de dénoncer l'oppression séculaire qui a maintenu cachée la voix des femmes* » [SEGARRA, Marta, in BRAY, Maryse et GONTARD, Marc, 1996 : 275]

Khadidja, voix féminine ressuscitée de la mémoire collective, est une voix de la tradition et de sa transmission. Elle va réveiller la voix féminine de la contestation pour l'unir à son combat, Khadidja est une voix qui émerge, contre le refus du « *silence ancestral* » prônant la revendication d'une parole libre. Selon Charles Bonn, il apparaît



que l'auteur s'applique à « *trouver une voix susceptible de dire un univers auquel la parole a toujours manqué* » [BONN, Charles, 1985 : 30].

Cette voix féminine qu'est Khadidja exprime toutes les autres voix multiples des algériennes opprimées : « *une femme venait de triompher de tant de siècles de malentendus... son audace [avait libéré les femmes], elle était devenue le pionnier* » (Chry : 114-115.), puis cette parole se transmet à Faiza. Ces voix féminines que sont khadidja et Faiza deviennent, donc, médiatrices rendant compte du rôle des femmes dans l'histoire de leur pays, informant le lecteur de leur situation dans ce contexte colonial et même postcolonial qui a enseveli leur voix.

La voix des autres femmes doit être, alors, « *dés- ensevelie* » de ce silence féminin ancestral. Cette volonté de trouver une parole et de combattre le silence est central dans *La Chrysalide* et *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*. En effet, briser le silence devient un acte symbolique qui expose toute l'horreur de la condition des femmes et cette prise de parole incarne leur désir de s'opposer à la transmission de ce silence. *La chrysalide* redonne une parole aux femmes qui s'inscrit en marge du texte de fiction et *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent* aligne une *divergence de voix individuelles*, selon Bakhtine [BAKHTINE, Mikhaïl, 1978 : 90], qui résonnent dans le monde Arabe.

La Touiza, le mariage de Malika, les demandes en mariage et les retrouvailles au Hammam représentent des espaces peuplés de femmes où *les langues frétilent*, se confortent par leur seule présence et le son de leurs voix. Ces espaces symbolisent ce que Gaston Bachelard nomme « *l'espace réconfortant* » [BACHELARD, Gaston, 1974 : 29]. En effet, la présence de ces femmes rend compte de l'importance d'un échange verbal entre elles entretenant et nourrissant leurs voix à travers les confidences, les chants, la poésie, les contes, les commérages, les plaisanteries... *L'espace appelle l'action*.

Les personnages sont des types, des universaux comme le souligne Jean Philippe Miraux à propos du personnage balzacien dans la littérature réaliste, « *ce qui semble préoccuper Balzac, c'est d'abord le nombre : comment rendre intéressant le drame à trois ou quatre mille personnages, ensuite la variété, l'infime variété de la nature humaine ?* » [MIRAUX, Jean- Philippe, 1997 : 41-42]. Ce foisonnement, cette pluralité de personnages féminins dans les romans de Lemsine dévoilent des figures représentatives de caractères de personnes réelles plongées dans leur mécanisme social.

Dans son désir de représentation de la femme algérienne et arabe, la romancière souhaite refléter son positionnement (posture), sa quête d'auto-affirmation et livre

dans le triptyque des prototypes de personnages emblématiques. Le corpus romanesque de Lemsine dès la première œuvre met l'accent sur la pluralité, surtout de personnages féminins, pluralité qui s'étendra jusqu'à sa dernière œuvre : *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*.

Khadidja représente les femmes de la première génération. A vingt ans, sa seule aspiration personnelle et rêve était de se marier et d'enfanter des enfants mâles. Nourrie par les principes de l'époque, elle devient « autre » en se construisant une autre vision et d'autres aspirations. En effet, Khadidja va s'imposer se refusant à toute négation de sa personnalité, elle a une détermination exceptionnelle, une grande affirmation de soi. C'est une femme qui se montre volontaire, entêtée plus que tout autre personnage féminin, ce qui lui donne l'image d'une femme « multiple ».

*Khadidja, personnage féminin qui domine la première partie du roman est présentée comme l'iconoclaste de la société patriarcale. Elle dérange les habitudes et brise les règles établies du fait de son origine sociale mais aussi de ses attitudes vis-à-vis du mode de vie des hommes et des femmes de sa communauté. Sa remise en question des voies tracées, son refus de suivre aveuglément les canons immuables du village, du monde conservateur et répressif sont apparemment avancés comme une brèche dans les conventions et le système dominants. Ils indiquent aussi la tentative du dépassement de ces valeurs, un dépassement qui devrait être parachevé par ses enfants biologiques ou spirituels. [GAFAITI, Hafid, op. Cit, 1996 : 128-129]*

Et puis avec Faiza, elle se reconstruit une autre fois. En effet, le personnage de Khadidja se construit par l'élaboration de l'ensemble des autres personnages, de ce qui se rapporte à lui et de comment ils le voient. Ces autres personnages participent non seulement à sa construction mais à sa reconstruction parallèle :

*Khadidja avait quitté la maison paternelle...elle avait seize ans...l'adolescente avait traversé des plaines et des collines au son des You ! You ! Et des chants joyeux...Après d'un jeune mari plein de vitalité joyeuse...Un jeune homme fougueux...Quel bonheur !...Il sut rire de sa naïveté, il sut la gêner en cachette de tous, avec de petits riens qui séduisent et attachent sincèrement une jeune fille. Khadidja adora son mari. Elle remerciait chaque jour le ciel de lui avoir donné cette chance...aussi le bonheur de khadidja était compréhensible...la chance ne lui avait-elle pas donné un mari jeune et beau ? (Chry : 14-15)*

Après l'euphorie de la fête, *l'esprit malin des femmes s'en mêla*, Khadidja ne pouvait échapper à ce climat de suspicion et de jalousie et au bout d'un an elle avait accumulé tous les péchés de la terre sur sa tête : elle était d'abord arrivée sans bijoux ! La sollicitude constante du beau-père envers la nouvelle belle-fille agaçait les femmes. Ensuite, elle n'avait même pas été capable d'enfanter comme la plupart des brus et enfin, en plus de tous « ces défauts », un autre plus grave, plus insolite : celui d'être aimée par son jeune mari. Tant de « règles » enfreintes que ne lui pardonnaient ni son autoritaire belle-mère, ni encore moins les belles-sœurs.

La transformation et la construction d'une autre Khadidja en un autre personnage commence avec la mort du père de Mokrane et l'atmosphère qui devient lourde de menaces : on l'accusait d'être « *une figure de malheur !* », sa belle -mère l'accable d'injures allant jusqu'à la battre, poussée par les autres brus. Les commères favorisaient par leurs conseils ce climat de haine. On voulait la répudier, remarier Mokrane, la soumettre au Taleb pour extraire le démon de son âme car elle était habitée par le diable. Ce qui l'étonnait c'était le consentement de son mari qui avait l'air d'approuver. Khadidja devient cynique, elle perd ses belles illusions et beaucoup de sa naïveté, elle se durcit contre elle-même et contre les autres.

L'obsession de sa stérilité ne lui permet pas le repos du sommeil, et *le miracle de l'instinct de conservation* l'anime et l'a (re)transforme une seconde fois : habitée par une nouvelle réserve de vitalité et d'audace qui lui donnent du caractère, un cran et une volonté farouche, elle renvoie la vieille Garmia, matrone et guérisseuse. Elle fait face à tout et à tous avec un tempérament fougueux, elle confie à son mari son espoir d'enfanter en la nouvelle doctoresse du village, « *une roumia* » que Mokrane refuse avec colère mais Khadidja lui tient courageusement tête.

Après la naissance de Mouloud, une nouvelle stérilité la frappe bel et bien. Mokrane décide de se remarier pour avoir d'autres héritiers pour travailler la terre. Et c'est là que Khadidja se reconstruit une seconde fois, tenant tête au vieux Hadj et à Mokrane et à toutes les traditions qui ligotaient la femme jadis, « *une femme avait agi seule ! ... Cette fois son étoile brillait de mille feux... Elle n'était plus que Lalla Khadidja... Son audace les avaient libérées, elle était devenue le pionnier.* » (Chry : 115)

Akila, Ouarda, ces femmes discrètes, soumises, éduquées selon les principes ancestraux qui leur sont inculqués avec des caractéristiques morales allant de pair avec un physique terne, austère et disgracieux, représentent ce prototype de femmes arabes que *La Chrysalide* représente et qui ont poussé Khadidja à la révolte et à participer à sa reconstruction. Elle se démarque de ces femmes dont elle ne supporte pas les plaintes. Selon elle, ces femmes sont responsables de leur destin et de leur frustration car elles se détournent de leur propre désir.

En effet, il faut rappeler que ce roman peint l'oppression des femmes dans la société patriarcale traditionnelle dénombrant les divers maux qui la rangent : de la polygamie aux relations du couple. Dès l'entrée dans la lecture du roman, on comprend que la révolte de Khadidja est un discours apparent sur la polygamie devenue le problème crucial du roman. Des enchaînements rétrospectifs nous livrent le pourquoi de cette révolte : stérilité de Khadidja, et Akila n'enfante que des filles. Le personnage

de Khadîdja représente, donc, la première génération des femmes, contestant leur statut dans la société algérienne.

Faiza, une jeune fille de la deuxième génération, est le portrait de Khadidja et de Mouloud réunis. Elle possède l'ardeur et la détermination de sa marâtre qui l'adore et à qui elle ressemble énormément physiquement. Suivant l'exemple de son frère, Faiza se met à étudier pour choisir un destin différent des autres femmes du village et se libérer de l'existence répressive de ce dernier. « *Faiza, personnage sur lequel repose tout le poids du roman, est le versant féminin de l'émancipation, c'est la représentante du passage de la tradition à la modernité et le modèle de la femme contemporaine qui réalise l'idéal de la mère et illustre le projet idéologique de La chrysalide.* » [GAFAITI, Hafid, 1996 : 138]

Elle supporte mal les gémissements et surtout le harcèlement de sa mère Akila qui désespère de la marier, « *et toi ma fille ! Quand vas-tu te décider à te marier comme tout le monde ? ...Tu te retrouveras bientôt vieille et pouponnant les enfants des autres...C'est triste de se voir desséchée « ayant mangé ses enfants dans son ventre »...* » (*Chry* : 227) Cette vision de Akila de la femme comme valeur marchande dérange Faiza en quête d'émancipation, et dans son désir d'émancipation, elle représente clairement une revendication *féministe* (voir ses propos tenus à Jamel et Karim ses cousins : « *occupés à des ergotages dogmatiques, les meilleurs passent leur temps à discuter de tel ou tel précepte...Cela sur le dos des femmes ! A-t-il jamais existé une seule femme pour participer au débat sur la signification de la loi religieuse?...La polygamie...pourquoi existe-t-elle encore chez nous ?...* » (*Chry* : 238))

Les diverses lectures de Faiza : *les sœurs Brönte*, *Les hauts de Hurle Vent*, sont des œuvres qui montrent le rôle et le courage de la femme. Ces œuvres ont contribué à sa formation et lui ont permis de tourner le dos à la conception de l'homme et de la femme comme sujet et son objet. La femme des années 60/70 prenait conscience de son nouveau rôle à jouer dans la société. Faiza s'impose, affirme ses nombreux désirs se refusant à toute négation de sa personnalité, ce qui lui donne un relief exceptionnel et l'image d'une femme « multiple » à qui tout réussit : d'ailleurs son prénom l'indique, Faiza signifie « celle qui gagne ».

Elle se montre d'autant plus volontaire qu'elle souhaite réussir sa carrière professionnelle. Elle est sans conteste « un double » ou « un alter-égo », un autre moi de l'auteur dans la mesure où derrière les diverses activités, pensées, prises de positions... l'on reconnaît celle de Lemsine. L'instruction de Faiza lui a permis de porter un jugement critique sur la société et ses mutations. Une prise de conscience de sa condition et de celle des femmes lui permet aussi de les défendre : « *La jeune fille*

*forgeait sa conception personnelle de l'art de vivre...elle était consciente d'un fait certain en elle : son refus d'être considérée physiquement ou intellectuellement comme inférieure à l'homme...la femme ayant désormais un rôle aussi important que celui de l'homme dans la vie du pays. » (Chry : 221)*

Avec le processus primordial de l'acquisition des connaissances, la femme renaît et se métamorphose, et l'adaptation à son nouveau milieu s'effectue à un triple niveau : biologique « *la nymphe tumultueuse entrait dans l'âge adulte ... » (Chry : 179)*, affectif « *et la jeune fille savait que c'était lui qu'elle avait toujours attendu. Il arrivait sous les traits d'un Don Juan... » (Chry : 227)*, psychologique « *À travers ces faisceaux de contradictions, la jeune fille forgeait sa conception personnelle de l'art de vivre... Et grâce, pensait-elle, à la constance et à la conduite de toutes... l'indépendance du sexe dit faible se démocratisera dans tous les domaines... elle réfléchissait souvent à l'aventure de la femme depuis la création » (Chry: 221).*

À travers Faiza, Aicha Lemsine crée « *un nouveau type de femme...à même de répondre aux exigences du moment historique »*. [AMINE, A, 1968 : 32-51. Cité par NISBET, Anne-Marie, op. Cit, 95]. A-M Nisbet, souligne aussi que « *les représentations que Faiza se fait d'elle-même obéissent à des impératifs nouveaux car la clé du problème est en elle »* [NISBET, Anne Marie, ibid. 96]

Lemsine donne des discours qui prônent l'égalité des sexes et à la lumière de cette revendication s'éclaire la présentation du personnage de Faiza en tant que symbole du passage de la tradition à la modernité avec ses connotations positives de transformation de la condition des femmes. [GAFAITI, Hafid, 1996, op. Cit, 139]. Mais, même si sa carrière est fondamentale, elle ne renonce pas à son rôle de femme au foyer : « *Tu es le meilleur cordon-bleu de toute l'Algérie...Faiza, attentive aux moindres désirs de ses invités, disposait des cendriers devant l'un, offrait des gâteaux à l'autre...elle était l'image de la parfaite musulmane recevant chez elle. Modeste, prévenante, silencieuse et présente à la fois... » (Chry : 196)* Malgré toutes ses réussites, Faiza a échoué dans sa quête amoureuse, une quête sentimentale qui se termine avec la mort de Fayçal.

Dans *La Chrysalide*, Lemsine souligne la mission féminine de la première génération qui est celle de la procréation conçue comme « tâche sociale ». La femme est dépossédée de toute autre tâche sociale, les autres responsabilités incombent à l'homme. Lui seul travaille, jouit d'une vie sociale extérieure au foyer, il est l'autorité à la maison, il a un rôle de chef de famille suprême. Dès son jeune âge, la fille est éduquée dans le but d'être épouse et mère de famille. Les femmes de la première génération subissent leur existence, elles portent un regard lucide, parfois dur sur leur destinée. *Ne se dévalorisent-elles pas lorsqu'elles considèrent plus valorisant de mettre au*

*monde un enfant de sexe masculin que de sexe féminin ?* Vouloir un garçon contraste avec les négations pour la fille et souligne l'injuste différence.

Beaucoup de personnages féminins dans le roman sont façonnées par des idées conservatrices où le mariage s'impose d'emblée comme la seule issue, il ne s'agit nullement d'un choix à faire car la jeune fille obéit à sa famille et fait son devoir. La femme accepte donc ce déterminisme qui fera d'elle une épouse et mère modèle à la fois. C'est justement contre ce déterminisme que le féminisme va lutter, et c'est ce que Lemsine essaye de démontrer à travers les personnages de Khadidja et de Faiza. Mais, c'est avec Faiza que les mentalités changent et les femmes prennent le chemin de l'émancipation.

La fonction du personnage féminin dans *La Chrysalide* ne peut se comprendre qu'à partir d'un point de vue au début rétrospectif puis prospectif dans la mesure où ce point de vue ne rejette pas radicalement une réalité insatisfaisante « *Instruisez-vous, mes enfants, mais ne rejetez pas votre religion, ni les traditions et le respect des saints* » (*Chry* : 151), mais propose une transformation des structures sociales.

De même, la femme nouvelle, née de combat, évolue, s'impose, se construit d'abord en être (économique et culturel) en rompant avec les structures anciennes (Khadidja et Faiza se définissent toutes les deux par rapport et contre l'homme). La première triomphe parce qu'elle sait parler comme un homme et agit comme lui quand elle défie son mari et le représentant du village « Si Tajer ». La seconde renverse les rôles, la narratrice nous l'explique en disant : « *elle était le regard, elle aurait dû être l'objet de ce regard, elle était l'homme avec son visage avide de passion...* » (*Chry* : 233)

Pour Lemsine, la récupération de la parole féminine est essentielle dans la littérature car elle a été trop souvent absente et opprimée. Dans *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, le « je » présent qui se dit et s'exprime à travers l'écrit est toujours un « je » féminin. Ces différentes voix dans ce roman se confondent et se fondent pour former un même chœur celui des femmes, de toutes les femmes du monde Arabe qui auparavant n'avaient pas leur place. La littérature leur restitue l'espace qu'elles méritent, se nourrissant d'authenticité, car en introduisant la subjectivité féminine (point de vue féminin par une femme) l'œuvre gagne en véracité.

*La dialogisation* des voix dans *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, met en évidence la subjectivité de chacune des voix et la superposition de cette réalité subjective en restitue la richesse de cette œuvre. Grâce à cette dialogisation des voix, le portrait féminin se multiplie ; en effet plusieurs points de vue sont donnés sur un même objet (par rapport à ce que Tomachevski appelle « *motif statique* », faisant

référence au portrait physique et moral d'un personnage). Ce motif statique « *permet une description en point d'orgue, de poser un point d'ancrage dans la construction du personnage* » selon Jean-Philippe Miraux [MIRAUX, Jean-Philippe, 1999, op. Cit, 14]. Lemsine cherche non seulement la continuité des voix mais leur divergence « *comme si elle travaille « le motif statique » pour présenter l'imbrication des multiples interprétations et leur représentation kaléidoscopique* » [MIRAUX, Jean-Philippe, 1999, *ibid.*]

L'emploi du « je » implique non seulement l'authenticité, mais aussi la nécessité de la prise de parole pour ces femmes et aussi pour le personnage masculin. Pour le personnage Ali, s'écrire est un soutien vital, c'est la mise en parole de son Soi à travers l'écriture de son journal intime. Dans le tryptique, les personnages principaux sont pour la grande majorité des femmes, mais Lemsine refuse de se cantonner aux personnages féminins car les personnages masculins sont aussi essentiels à la trame romanesque qu'au déroulement des événements surtout dans les deux premiers romans. Cette reconquête propre à la romancière permet de donner voix à des personnages masculins d'envergure comme Mouloud, Ali, Fayçal, Karim, Kamel, M. Kimper, Tahar, Si Salah, le père d'Ali si Abdelkader, Alain....

La plupart des écrits des années 80, allaient devenir un stimulus pour la prise de parole et la volonté d'occuper un espace social pour toutes ces femmes vivant continuellement dans l'exclusion sociale malgré la libération de leurs pays. A une époque où toute une partie de la population Arabe voulait « *enterrer* » les femmes, celles-ci dans un dernier sursaut, ressuscitent et décident d'élever leurs voix et de transcrire leur mémoire.

La gravité de la situation de la femme en Algérie et dans le monde Arabe a de nouveau stimulé l'écriture de A. Lemsine, la poussant à écouter ces multiples voix féminines, à se pencher au plus près de ces voix, à raconter des faits sociaux de la vie quotidienne de ces femmes. A. Lemsine, dans *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, a renoué avec l'histoire et la poésie féminine Arabes qui ont eu leur temps de gloire ainsi que les femmes de l'époque. *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent* est un texte qui nous renseigne bien mieux que *La Chrysalide* sur la place qu'occupe la femme, en Algérie et dans la société Arabe musulmane.

Dans les romans de Lemsine, on retrouve une large panoplie de personnages féminins, de toute condition, âge, nationalité, vivant les grands maux de l'humanité : tradition misogyne, soumission et assujettissement, guerre... « *La romancière s'empigne des mots et des maux pour tenter de se soigner elle-même, dans tous les sens du terme !* » [HELM, Y, 2000 : 32]

Comme dans *La Chrysalide*, la mémoire se défaisait et dans *Ciel de porphyre*, il faut la renouveler et lui redonner vie. L'histoire de *Ciel de porphyre* se termine par l'image d'une femme : « Houria », « liberté » de qui ? De quoi ? Pour la femme, dans une société future plus modernisée où elle essayera « *de vivre en apprenant à survivre dans cette jungle de béton que l'on a construite [pour elle]...comprenez qui voudra !* » (CP : 310) Et c'est dans *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent* que l'on va comprendre que les femmes arabes, malgré leur ascension sociale, leur situation de luxe sont toujours « *nomades* » se cherchant, mêlant leurs voix à celles d'autres femmes Arabes vivant dans les mêmes conditions.

*Ordalie des voix : les femmes Arabes parlent* est en effet une continuité du combat mené par Khadîdja (avant et pendant la guerre), par Faiza (après l'indépendance) dans *La Chrysalide* puis par Meriem, Fella et Houria chacune à sa manière, après l'indépendance dans *Ciel de porphyre*. Cette (en)quête menée dans le monde arabe par A. Lemsine, la mènera au Proche Orient à la rencontre d'une multitude de femmes et d'hommes, surtout pour tenter de donner forme à cette tentative de démythification du monde arabe et prêter oreille à toutes ses femmes interrogées sur des questions capitales. D'où, à travers les réponses, affluent des visions, des points de vues, des préoccupations sur des sujets « *tabous* », entre autres la répudiation, le hidjab (voile), la polygamie, la dot, l'héritage, la répartition du travail, l'impact de l'Occident et la guerre (dans certains pays). L'œuvre se présente sous l'aspect socio- culturel où tout donne l'illusion de l'authenticité.

Tout l'enjeu de l'écriture consiste à intégrer des référents historiques et sociaux dans un cadre poétique très habile de la part de A. Lemsine, habité par l'allégorie et le fantastique. Nous trouvons cela dans les passages qui parlent de la poésie irakienne et dans ceux de la description de la « Syrie » la personnifiant à « *une grande dame* ». Ce discours vise aussi à faire ressortir de l'espace « *historique* » des personnages féminins : Zénobie, Daifa, Balqis et Aroua, femmes illustres, exemples de combat pour la libération de leur patrie des différents conquérants. Zénobie était avisée en politique, son règne constituait une courageuse tentative pour libérer sa nation des romains. Elle était douée, érudite et dotée d'un courage extraordinaire. Daifa, quant à elle, dirigeait les affaires de son pays sans jamais quitter sa citadelle, c'était une femme aussi fantastique que les reines Yamanites : Balqis et Aroua.

Ce commentaire, ce retour vers l'histoire ancienne de femmes illustres, est prétexte pour retrouver cette « *mémoire de femmes* » libres, détenant le pouvoir sur leur nation avec courage et justice. En effet, toutes les femmes interrogées dans le cadre de l'enquête semblaient se complaire dans l'évocation de ces grandes figures



féminines du passé, modèles insaisissables qui se dissolvent dans la représentation d'un prestige à la mesure des seules héroïnes légendaires. L'imagination qui ressort pourtant de l'authenticité de l'enquête, a partie liée aussi bien avec le passé mythique de *ces femmes - symboles* vivants d'élans futuristes où, à la fin de chaque Ordalie, (appartenant à chaque pays visité) (du Latin médiéval, *Ordalie* veut dire « *Jugement* ») le passé mythique, est réuni au présent, un présent qui tente de se corriger.

Maingueneau affirme que « *la paratopie d'identité [...] offre toutes les figures de la dissidence et de la marginalité* » [MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : 86], il n'en demeure pas moins que l'attitude de Lemsine va bien au-delà d'une simple dissidence et répond plutôt à l'idée de « Pluralité » définie tout récemment par D. Maingueneau :

*L'écrivain n'a pas lieu d'être (aux deux sens de la locution) et il doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. Ce n'est pas un être double, qui aurait une part de lui plongée dans la pesanteur sociale et l'autre, la plus noble, tournée vers les textes, mais une instance plurielle, foncièrement ouverte et instable, qui à travers son énonciation tout à la fois s'unifie et se disperse, s'aménage un lieu et perd tout lieu. Il nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société, une impossible appartenance qui est, dans le même mouvement, construite par l'œuvre en train de s'élaborer. [MAINGUENEAU, Dominique, 2007 : 85]*

Khadidja, femme stérile de *La Chrysalide*, à travers ses divers actes de dénonciation, devient cette « *instance plurielle* » qui va essaimer une pluralité de figures et de voix féminines dénonciatrices et contestataires dans *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, des femmes se trouvant dans une multitude de pays Arabes. Des femmes illustres occupant des postes aussi importants les uns que les autres. Elles sont ministres ou cadre de ministères : *Au Yémen*, Ilham Moutawakel, ministre de l'information et journaliste, Fawsia Nouman, cadre du ministère de l'éducation, Ramzia El Irani, secrétaire au ministère des affaires étrangères, diplomate et écrivaine, qui soutient la même l'idée que Khadidja, premier personnage féminin de *La Chrysalide* lorsqu'elle affirme : « *Instruisez-vous mes enfants mais ne rejetez pas votre religion et vos traditions...* », « *Émancipées oui, mais en gardant notre personnalité d'Arabes et de musulmanes. Il n'est pas question d'imiter les femmes occidentales...* » (O.D.V :45)

Elle admire d'ailleurs beaucoup de femmes de l'histoire islamique, Essayida Aicha, l'une des femmes du Prophète Mohamed pour son rôle politique et sa personnalité combative, la reine Aroua Bent Ahmed El Soulahiya et la poétesse El khansa pour son courage et sa patience, Soukeina Bent Hussein femme de Lettres Omeyyades. *Au Koweït*, Fedha El Khaled docteur en sociologie, est la première Koweïtienne ayant étudiée à l'étranger dans les années 55/56. Elle est vice-ministre de

l'éducation et de l'enseignement. *En Syrie*, Souad Abdallah est l'une des premières femmes diplomates, Nadjah El Attar docteure en littérature Arabe et membre du gouvernement au ministère de la culture, pour qui, « *on cherche à nous fermer les yeux sur les modèles historiques du rôle de la femme arabe. Aussi bien dans la djahilia que durant l'islam, elles ont guerroyé, soigné et enseigné dans les mosquées. Elles étaient critiques, poètes tout en assumant leurs activités d'épouses et de mères, pourquoi vouloir déguiser notre histoire à présent ?* » (O.D.V : 120)

*En Jordanie*, Iman El Muphti est ministre du développement social. *Au Soudan*, Soad Ibrahim Issa, députée chargée des affaires sociales à l'assemblée nationale ; Sara El Fadhel Mahmoud, étudiante supérieure dans l'Ohio, travaille dans les services sociaux de l'ONU. *En Egypte*, Boussayna Tawil juriste et députée. *En Palestine*, Leila Seba membre de l'union des femmes arabes aux USA.

À ses femmes ministres, diplomates s'ajoutent des femmes médecins : *En Arabie Saoudite*, Hasna El Manaja, docteur en microbiologie qui donne son avis sur la polygamie et la liberté sexuelle : « *C'est la polygamie qui a induit en erreur tous les gens extérieurs à l'Islam...La polygamie constitue un remède à des maux spécifiques de la société musulmane. Elle est aussi une protection pour la femme stérile, malade ou démunie qui restera intégrée à la famille et entretenue par le mari.* » (O.D.V: 19) À propos de sexualité, elle dit : « *La sensualité et la sexualité sont admises et magnifiées par l'Islam. La sexualité est un don de vie et le mariage le consacre dans toute sa plénitude ! La place faite par le Coran à la sexualité est importante surtout quand on sait que la Bible a fait du plaisir un péché.* » (Ibid. :20)

Naguiba Abdallah, yéménite, obstétricienne et pédiatre qui parle de l'évolution de la femme arabe comme suit :

*Pas du tout comme celle de la femme occidentale ! Cela devrait être très clair pour toutes les féministes...je ne souhaite pas que notre société ressemble à la société américaine ! L'obsession des américaines c'est de ressembler à l'homme tout en l'asservissant. Nous, nous ne voulons asservir personne, nous désirons être nous-mêmes : femmes réhabilitées dans ses droits qui nous furent octroyés il y a quinze siècles par l'Islam...Je souhaite que la femme arabe soit libre sans être égoïste et sans vouloir imiter ni l'homme, ni la femme d'Occident.* (O.D.V :47)

*Aux Émirats-Arabes Unis*, pays des sept voiles de Shérazade, Fathia Al Nidari est psychologue et directrice de la section « El Batin » de l'association des femmes Dhubianaises « Nahdat El Maraa ». *En Syrie*, Loris Maher est médecin pédiatre depuis 1930. C'est la première universitaire de Syrie et du monde Arabe. *En Jordanie*, deux femmes militaires et médecins de formation. Ghada Bekaine, médecin colonel chef de tous les services de pédiatrie de tous les hôpitaux militaires de Jordanie. Nawar

Fariz Beltaji, médecin radiologue et colonel de l'armée Jordanienne, pour elle : « *Nos femmes [doivent savoir] utiliser le rôle positif de l'émancipation des occidentales et non pas imiter sans discernement.* » (O.D.V : 209) Au Soudan, Hadja Kachef, médecin.

Les femmes artistes, poètes, écrivaines, journalistes, directrices, enseignantes sont nombreuses au Proche Orient. *En Arabie Saoudite*, Samar Fettani est la première radio speakerine saoudienne, elle et son mari directeur dans la compagnie aérienne représentent le couple modèle des jeunes ménages saoudiens modernes. Elle est partagée entre le travail, les responsabilités du ménage et les soins à apporter à son époux qui l'aide à accomplir ses tâches et à l'éducation des enfants. Hassoun El Madaoui, sociologue explique bien cette nouvelle conception du couple saoudien.

*La femme complète l'homme sans lui être inférieure...son rôle est complémentaire, parce que l'homme et la femme sont différents mais non pas parce que l'un est supérieur à l'autre. La différence est dans le rôle que chacun joue...cela ne veut pas dire que la femme soit diminuée en quoi que ce soit ! Il est clair qu'elle complète l'homme et vice-versa... (O.D.V :17)*

Au Yémen, Attika Shami est la première infirmière du pays en 1959. En 1960, elle crée l'association des femmes yéménites pour lutter contre l'analphabétisme des femmes. Radhia Ihssen est la première femme journaliste dans son pays, elle est diplômée de droit. Elle donne une image positive de la femme campagnarde et négative de la femme de la ville,

*à la campagne, la femme sort, donne son avis elle est libre, égale à son compagnon. Elle manie l'arme et durant les combats, elle ramasse les blessés, achève l'ennemi. Une telle femme, on la respecte, parce qu'elle est vraiment complémentaire de l'homme...A la ville, la jeune fille restée trop longtemps enfermée sans connaître la vie, risque de prendre le mauvais côté de la liberté... » (O.D.V : 57)*

Au Koweït, Badria El Awadi est la première femme doyenne de la faculté de droit et de la chariaa islamique. Elle déclare qu'

*on a empêché les femmes de s'approcher des domaines de la Chari'a ainsi que de l'interprétation du Coran ! Alors que nous savons qu'Essayida Aicha a, non seulement aidé à la mise en forme de certains versets pour les musulmans (du temps du prophète et après sa mort), mais aussi qu'elle fut la source de la plus grande partie des hadiths... À présent les docteurs de la loi veulent nous faire croire que nous sommes des êtres non doués de raison...notre religion a honoré l'être humain. Pour quoi a-t-on défiguré son message ? Injustice, inégalité, interdits, ignorance et sous-développement sont notre lot commun. (O.D.V :76)*

Kafia Ramadan est docteur et travaille à la TV. Nedjma Driss est poétesse, auteur de poésie et d'études sur la société bédouine qui déclare que « *Essayida Aicha, dont le prophète disait : « prenez la moitié de religion de cette houmaïra (rousse). C'est notre époque actuelle qui est celle de la Djahilia. Depuis l'Empire ottoman, le monde arabe*

*n'est pas sorti de son arriération intellectuelle. » (O.D.V :78) Elle rajoute que « les femmes sont dans la même situation que la Palestine et toute la nation arabe : opprimées, manipulées, à la fois récupérées et rejetées... » (O.D.V :84)*

*Au Bahreïn, Loulwa Al Khalifa est présidente de l'association de protection de la mère et de l'enfant. Pour elle, « la femme n'est pas inférieure à l'homme. Ceux qui prétendent le contraire sont des imbéciles !... Le Coran n'a pas avantage l'homme, c'est ce dernier qui s'est servi lui-même ! Mais c'est de la faute des femmes qui n'ont jamais connu convenablement leurs droits. » (O.D.V : 91.). Salwa Youssef El Mouyad, journaliste chargée de la revue de Bahreïn, affirme que Essayida Aicha « était féminine, naturelle, intelligente, savante et son rôle dans l'interprétation des hadiths et dans la politique fut très important. Le Prophète l'avait formée et aidée à s'épanouir dans le sens de la liberté. Elle était ainsi car sa personnalité ne fut ni brimée, ni étouffée par le prophète. » (O.D.V : 98)*

*En Syrie, Siham Torjmann est journaliste, écrivain, diplômé de philosophie et de psychologie, romancière du roman *Mal Esham (Richesse de Syrie)*. Pour elle le sexe masculin dominant n'est pas dominateur car il y a dynamisme féminin, un niveau culturel assez élevé chez la femme arabe. À la question : *L'émancipation féminine et la liberté ont-elles un âge dans le monde arabe ? Certaines femmes syriennes répondent : l'âge de l'Islam*. L'âge de Houria dans *Ciel de Porphyre* est 44 mille ans répondant, à Ali sur son âge. 44 mille ans ; c'est l'âge de la liberté féminine. Amal Beyhoum directrice d'un collège de jeunes filles est arrière-petite-fille de l'émir Abdelkader, fille de Adila Beyhoum El Djazairi, première femme qui a créé un collège de jeunes filles.*

*Azziza Hanoun, poétesse connue donne son avis sur la polygamie qui a été appliquée à tort et à travers parce que seuls les hommes ont interprété le Coran. Mona Wassef actrice et comédienne très connue cherche dans son jeu de tout personnage féminin «...leurs motivations...parce que les femmes ne naissent pas mauvaises, inconséquentes et faibles comme on tente de le faire croire. Ce sont les autres, les circonstances et l'éducation qui les changent ou les poussent au négativisme ». (O.D.V : 141)*

*En Irak, Iman El Janibi est diplômée de beaux-arts et sculpture, Ikram Nejm est journaliste, Manel Younes est présidente de l'union des femmes irakiennes, Hana Abed Ali est archéologue, Qamar Selma est enseignante d'histoire à l'université, Sajida Moussawi est écrivaine et rédactrice de la revue des femmes irakiennes. Nazek El Malaika est la première poétesse irakienne et professeur à l'université de bagdad depuis 1949. Lamia Abbas Amar est une intellectuelle polyvalente qui avait autrefois défendu l'algérienne Djamilia Bouhired. *Au Liban*, May Ziade écrivaine, Selma Sayegh*

fondatrice d'une association féminine. Julia Damashquia est rédactrice du premier journal libanais.

*En Jordanie*, Leila Shoraf est membre du comité exécutif et conseil des gouverneurs de l'université de Jordanie. Thouraya Melhes est la pionnière des écrivaines femmes de Jordanie, elle se dresse contre les hypocrisies de la société traditionnelle. Son œuvre porte l'empreinte de toutes les douleurs des femmes se révoltant contre la tyrannie des parents à l'égard des filles, contre celles des frères, contre les religions dont les hommes n'ont retenu que les rites et les apparences au détriment de l'essentiel. Samar Najib et Taghrid Akacha sont pilotes de lignes. La princesse Widjan, cousine du roi est devenue peintre après une carrière diplomatique et des études en sciences politiques, la princesse Fakhrenissa Zeid est fondatrice de l'institut royal des beaux-arts. Salwa et Taya Taher créatrice d'une librairie et d'une maison d'édition pour les femmes arabes en 1982.

*En Égypte*, les premières femmes du mouvement féministe sont : Aicha Teymoura poétesse, La doctoresse Galila, La poétesse satirique Zoubeida Maghrabi, Nazli Fazil, princesse et la première femme dont le salon soit ouvert aux grandes personnalités de son temps. Hawa Idris est fondatrice d'une organisation de « la femme nouvelle », elle est cousine de la féministe activiste Hoda Charawi, Safia Zaaghloul surnommée « Oum El masriyin », Bouthaina Tawil est juriste et députée, Hoda Abdel Nacer est professeur assistant de sciences politiques, fille de Djamel Abel Nacer. Jihane Sadate, femme du feu président Anouar Sadate, est responsable d'une association pour le développement social. Unayat Tawil est fondatrice de l'association des femmes islamiques. Amnia Saïd est première journaliste arabe.

Et puis un homme ! Le célèbre Youssef Idriss surnommé le « Gorki égyptien », il est écrivain, scénariste, éditorialiste politique et médecin à l'origine. À la question de comment voyez-vous la femme ? Il répond : « *Elle est vie, et l'homme est spermatozoïdes, un "agent utile". Mon corps est le corps de ma mère ! J'ai baigné dans sa chair et son sang. Et mon père ? Il a couché avec elle simplement ! Donc si on considère la vie, on constate qu'elle est sous le contrôle de cet "agent" donc ce monde est une voie dangereuse !* ». (O.D.V : 317) Pour lui, les érudits religieux comme Mohammed Abdou, Jamal Eddine El Afghani et Metwalli Chaarawi étaient beaucoup plus ouverts et tolérants au sujet des femmes.

*Le fait de dire que la femme est a'wra (tabou) est une conception chrétienne liée au fait que c'est elle qui fut à l'origine du renvoi d'Adam du paradis. L'image...n'a rien à voir avec l'âme de l'islam. Le Coran dit : « Nous vous avons créé mâle et femelle et nous avons fait de vous peuples et tribus... ». Je ne vois pas là de favoritisme de l'homme sur*

*la femme. L'Église chrétienne a traversé les mêmes crises, figeant la femme dans tous les interdits... (O.D.V :319)*

Et enfin, la terrible Nawel Saadawi, médecin et auteur de plusieurs ouvrages sur la femme arabe. Elle est aussi célèbre que contestée. Elle se défend :

*On dit tant de chose sur moi. Je suis une femme arabe pure, et fière de l'être. Mes enfants vont dans des écoles arabes. J'aurai pu les envoyer dans des établissements anglais ou français, comme le fait la classe qui me critique. Ils me reprochent de « jouer à la Simone de Beauvoir » ! C'est Injuste, je ne cherche pas à l'imiter...je la respecte en tant que grand écrivain et pionnière dans sa société. Mais elle a vécu à l'ombre de Jean-Paul Sartre, elle l'a servi à sa manière. Moi je suis libre... (O.D.V :220)*

Et vers la fin, *la Palestine* avec ses femmes violentées et violées, emprisonnées et torturées, un peuple d'hommes et de femmes soumis aux mêmes risques. Pour Fadoua Touqan la grande poétesse palestinienne, *les hommes palestiniens ne dressent pas de barrage devant les femmes au contraire ! Les femmes ont envie d'aller plus haut ! Mais elles s'arrêtent souvent à mi-chemin...*

*Vous êtes un personnage de roman. Un jour vous sentant à l'étroit dans les pages du livre qui vous enclot, vous décidez de poursuivre votre existence en d'autres livres, de nouveaux médias, sous la plumes de nouveaux auteurs. A l'instar de don Quichotte, d'Emma Bovary, de James Bond et de tant d'autres, vous venez de passer à la transfictionnalité. [SAINT-GELAIS, Richard, 2001]*

Caractérisée par la migration des mondes imaginaires au-delà des frontières de l'œuvre, la transfictionnalité est à la fois une modalité de l'intertexte et une pratique spécifique qui met en jeu, et parfois en crise, les catégories majeures à partir desquelles nous pensons les textes, leur production et leur réception. [SAINT-GELAIS, Richard, 2007]. Y a-t-il une limite à l'univers fictionnel ? Si ce monde transgresse agréablement la dernière page d'un roman, il en est de même pour le cycle romanesque : il s'étend hors de ses frontières. Dans ses œuvres, l'auteure Aicha Lemsine met en lumière *la force centrifuge* de l'univers cyclique, qui s'étend au-delà de l'instance auctoriale et des mondes qui le composent, utilisant par-là la notion de « *transfiction* » usant de ce qu'on pourra appeler aujourd'hui : « *les personnages migratoires* ».

Mais, comment s'effectue la migration des personnages d'une première fiction « œuvre » vers d'autres fictions. Comment va se réaliser cette projection, ce prolongement de la première fiction *La Chrysalide* dans les deux autres fictions de Aicha Lemsine : *Ciel de Porphyre* et *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent* ? Comment la fin de *La Chrysalide* (1<sup>ère</sup> fiction) appelle un récit qui se ramifie en prolongement vers d'autres récits ? Quels sont les éléments, entre autres personnages, qui vont « *Migrer* » du premier texte vers les deux autres ?

En allant en ville et en côtoyant M. Kimper, Ali devient une subjectivité qui ne se fonde plus sur la permanence de son Moi, mais sur la mouvance du Soi. Il acquiert une identité migratoire toujours en acte et en mouvement prenant position contre le dualisme du Soi et de l'Autre. Ali est *un corps considéré comme espace de représentations dans le devenir identitaire*, il possède, de ce fait, une identité migratoire, nomade.

Cette récupération dans « *l'avenir* » de ses affirmations, de ses positions et de ses aspirations a commencé, dans un premier temps, à travers les personnages héroïques et courageux que sont Mouloud, Fayçal, Jamel et Kamel dans *Ciel de Porphyre* qui seront réunis en un seul personnage « *Ali* » pour atteindre dans un second temps dans *La Chrysalide*, le combat des femmes entamé par Khadîdja puis Faiza. Combat qui sera (re)pris en charge et développé par des voix et des témoignages de femmes Arabes, libres, occupant des positions sociales et politiques élevées mais qui demeurent néanmoins assujetties à la volonté des hommes dans *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*.

Ce qui va permettre de réaliser cette projection et ce prolongement de *La Chrysalide* dans les deux autres œuvres de A. Lemsine, c'est la notion de « *Transfictionnalité* », pratique courante en paralittérature, mais dont la littérature générale ne se prive pas non plus. Cette notion « *paraît remettre en question et de façon peu anodine, la thèse de l'incomplétude de la fiction* » [GRITTENDEN, 1982, cité le 2006]. C'est à sa façon, « *une machine à voyager à travers l'intertexte* ». [SAINT-GELAIS, Richard, 2001]

Cette mise en relation de deux ou plusieurs textes sur la base d'une communauté fictionnelle compose une réflexion sur les « *mondes fictifs* », c'est-à-dire qu'elle a permis de montrer que la clôture de la fiction ne se confond pas avec celle du texte et permet par cela même aux lecteurs, qui aimeraient savoir ce qui arrive après la fin du récit, d'étancher leur soif.

Cette pratique tranfictionnelle offre aux auteurs la possibilité de prolonger un récit par des suites et réduit de ce fait l'indétermination de la fiction originale en nous « *apprenant* » davantage. À travers cette pratique, il est possible non seulement d'ajouter des données fictives compatibles avec celles du texte, mais encore « *d'injecter des données étonnantes voire « allergènes » et même de corriger le premier texte soit par réinterprétation des faits, soit carrément par modification de ces derniers* ». [GENETTE, Gérard, 1982 : 365- 372]

L'incomplétude de la fiction tient à un facteur textuel, le fait qu'un texte aussi étendu soit-il ne parvient pas à « *couvrir* » la fiction qu'il met en place, au point de se

poursuivre dans d'autres fictions pour combler peut-être ses lacunes. *La Chrysalide* comme tout texte complet, raconte, décrit, dévoile et dénonce beaucoup de pratiques et de sujets qui sont tout aussi importants les uns que les autres, pourtant cela est fait de manière globale, sans détails, c'est-à-dire que l'œuvre parle de combat héroïque contre le colonisateur, de héros ayant participé à cette guerre mais ne décrit pas explicitement l'acte « *du combat* » lui-même, comment il s'est fait, ni où il s'est fait. Elle donne des indications et des informations d'ordre général.

Cette pratique aussi « *séduisante* » que la transfictionnalité permet aux fictions de communiquer entre elle, rend possible ce prolongement vers d'autres fictions. Il s'agit inévitablement d'établir des « *passerelles* » créant un lien entre les trois textes : entre *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre* dans un premier temps et entre *La Chrysalide* et *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent* dans un second temps et enfin entre les trois textes.

C'est en se basant sur l'évolution historique et sociale des personnages, qu'on peut tenter d'imaginer ce que seront les significations de demain. *Ciel de Porphyre* est un récit qui retrace l'éveil à la vie patriotique d'un jeune adolescent « *Ali* » durant la période coloniale [allant de Août 1953, période où Ali s'exprime par l'intermédiaire d'un journal intime et confie sa candeur enfantine, entouré de ses amis Arabes (Rachid, Slimane, Abbas et Abdi) et Français-Juif (Alain). Ses premiers amours dans des maisons de plaisir et ses débuts de révoltes auprès de Si Tahar, Si Salah et M. Kimper, jusqu'au 13 Janvier 1959, date qui annonce la fin du journal et correspond à la fin de la période initiatique du héros] : Ali est devenu Fidaï de l'ombre. Le récit, indépendant du journal, retrace l'itinéraire politique et sentimental du jeune Ali dans une Algérie en feu.

*Ciel de Porphyre* rapporte en détail, le combat du jeune algérien « *Ali* » à peine âgé de 17 ans, qui s'est engagé dans la lutte en 1957. Il aime les livres : « *J'aime lire, j'aime les livres, je n'arrêtais pas de lire, j'étais comme fou.* » (CP : 29) Il est instruit mais sans diplôme (avant l'indépendance) mais après l'indépendance, il termine ses études et devient « *un cadre parmi tant d'autres au pays* » (CP : 309). Il aime son petit village, sa mère surtout après la mort de son père, lui aussi n'a pas de nom sauf un prénom. Sa première initiation à l'amour s'est faite par une européenne. *Ali n'est-il pas en tous points, le double de Mouloud ?*

Ali est séduisant, beau, à l'allure nonchalante, avec cette distinction qui se dégage de toute sa personne qui attire l'attention. Une certaine classe émane de tous ses gestes et sa façon de porter haut la tête « *il était fier* », il a un air calme, qui s'ajoute



à son charme serein, il a des yeux couleur de miel doré, il ressemble à un européen. *Cette description ne correspond-elle pas à celle de Fayçal ?*

Après l'indépendance, Ali vit dans un amas de désillusions, il se sent amputé de la plus grande espérance, celle d'un jour plus lumineux pour l'Algérie, il vit dans une impression faite d'hypocrisie, de méfiance et de dissimulation. Il a cru parvenir au pays fabuleux de ses rêves d'enfant où tout est frémissant de chaleur humaine. Il a cru en un avenir meilleur où les hommes se seraient améliorés d'abord eux-mêmes mais il déçante peu à peu, la solidarité du peuple des premiers jours a fléchi, les idéaux se voilent dans les mots.

*Ali remplace-t-il Jamel ?* Avec cette rage d'en vouloir à tous, dans cette espèce de folie le poussant au désenchantement sans cesse nourri comme un feu de braise par le souffle d'Amours incertains ? Ali est une seule personne réunissant les aspirations et les agissements de Mouloud, de Fayçal, de Kamel et de Jamel, personnages qui seraient la projection et le prolongement d'« Ali ». Mouloud : l'amoureux des livres, aidé par un instituteur Français, combattant à 17 ans, initié à l'amour par une européenne « Maria », occupant un poste de cadre après l'indépendance.

*Fayçal* : jeune combattant, courageux à l'allure fière, beau physique, blond, manières chevaleresques, perdant son amour dans une soi-disant mort, départ définitif. *Kamel* : jeune combattant, plein de projets pour son pays, occupant un poste de cadre. *Jamel* : ancien combattant, vivant dans la désillusion de cette Algérie nouvelle qui ne répond pas à ses aspirations, jeune homme déçu par l'amour. A travers toutes ses descriptions, nous pouvons dire que « *Ali* » est dans chacun de ces personnages cités ; la description du combat non explicite mené par chacun d'entre eux dans *La Chrysalide* est bien déterminée dans *Ciel de Porphyre* à travers les actions et les impressions de Ali. Ce qui n'a pas été possible dans la première fiction c'est-à-dire la *Chrysalide*, sera achevée dans la seconde fiction : *Ciel de Porphyre*.

Ali représente aussi la continuité du petit Fayçal pas simplement ce retour en arrière, il est l'avenir de l'Algérie car « *les hommes d'aujourd'hui, ceux qui furent les enfants... ne meurent pas d'amour, l'échec ne peut pas les briser, au contraire, ils marchent, marchent et construisent. Leur silence présage toujours de grands changements* » (C P : 292).

Un autre personnage migratoire se manifeste à travers le personnage féminin Fatima qui va migrer de *La Chrysalide* vers *Ciel de Porphyre*. Fatima est une grande fille brune aux traits ingrats sans beauté, gentille, serviable, les hommes ne font pas attention à elle parce qu'elle travaille et sort sans voile. Plus tard, les villageois ont

découvert son héroïsme, alors qu'elle n'a pas quitté l'hôpital ; mais elle avait été le plus sûr agent de liaison des moudjahidines.

Fatima ne tarde pas à se marier avec un commandant de la fringale ANP. Meriem, la cousine d'Ali, yeux noirs rieurs, petit nez droit, en apparence fragile, fine et nerveuse est une fille imprévisible, refuse elle-même de se marier renvoyant tous ses prétendants. Même si elle est différente de caractère de Fatima, elle aura en tout point le même destin qu'elle. Comme Fatima, on apprend qu'elle a rejoint le maquis, elle ne se voile plus et est au contact des hommes à travers des réunions à la mairie. Cette grande et mince jeune fille a fini par se marier au commandant Achour. Fatima (de *La Chrysalide*) en migrant vers une autre fiction (*Ciel de Porphyre*) s'est transformée en Meriem, qui va prendre le maquis et combattre puis se marier avec son commandant après l'indépendance.

*Comment la fiction reprend-elle les personnages ?*

Richard Saint-Gelais a développé la notion de « transfictionnalité » pour décrire ce phénomène littéraire. Chaque fois qu'un personnage d'une fiction précise s'infiltré dans un autre univers diégétique, il s'agit de ce même phénomène. Une transfiction est alors le produit d'un croisement entre deux ou plusieurs mondes fictionnels.

*La transfictionnalité, un phénomène qui entraîne nécessairement une traversée de personnages ou de mondes fictionnels, se compose à la fois d'une rupture avec l'œuvre originale et d'un contact, ou plutôt une continuation, avec une seconde histoire et un deuxième univers fictionnel.* [SAINT-GELAIS, Richard, 2007] C'est grâce à ce paradoxe (*césure et continuité*) que le « retour de personnages », les « univers partagés » ou « l'identité à travers les mondes possibles » peuvent s'imposer comme des phénomènes transfictionnels des portraits des personnages repris par l'auteur existent déjà dans l'imaginaire des lecteurs. [SAINT-GELAIS, Richard, 2007 : 8]

La façon dont les personnages sont repris dans les transfictions est aussi importante puisqu'elle permet aux auteurs d'accentuer différemment les caractéristiques des héros, des histoires et des textes en plus de privilégier un type de lecture. C'est grâce à la malléabilité d'un personnage et à la récurrence de certaines propriétés de version en version qu'un personnage peut s'affranchir des limites de son œuvre et vivre comme référent culturel. Reprenant les personnages transfictionnels après leurs premières aventures dans les œuvres originales cantonnées quant à la progression des événements, les transfictions peuvent alors plus aisément mener les héros transfictionnels ailleurs, dans un autre univers que celui de leur texte initial.

La fin de *La Chrysalide* appelle un récit qui se ramifie en prolongement dans d'autres récits : *Ciel de Porphyre* et *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, dont le contexte social, traditionnel et religieux n'est plus seulement un arrière-plan de ses textes, mais leur véritable ciment. La structure familiale, le patriarcat, la polygamie, les lois séculaires qui régissent la cellule familiale, l'histoire qui est le moteur et la mémoire collective des pays, ne sont pas que des thèmes abordés, ils font partie d'une part, de la personnalité féminine, et de la structure sociale, et d'autre part, de toute la nation.

Caractérisées par la migration des mondes imaginaires au-delà des frontières de l'œuvre, les œuvres de Lemsine utilisent la transfictionnalité permettant ainsi à ses personnages *de voyager* à travers le temps et les espaces pour se retrouver dans d'autres lieux, acquérant d'autres visages, d'autres vécus et d'autres destins semblables à leurs prédécesseurs.

Dans *La Chrysalide*, plus profonde est la rupture avec les rites et l'enfermement dans les traditions anciennes, à travers deux femmes qui tentent tant bien que mal de briser le cercle du silence et de se révolter contre une société masculine qui les voue au mutisme. C'est le triomphe des ruptures jusqu'au bout accomplies. N'est-ce pas le seul moyen d'évoluer vers un avenir meilleur et prometteur ? Nous dirons comme Camus disait à sa mère, « *de mettre de l'ordre dans le désordre et d'entrevoir, loin de toute complaisance et grâce au radicalisme, ..., un avenir porteur de rêves...* » [CAMUS, Albert, Note de lecture] Aicha Lemsine voudrait peut-être développer une autre sagesse, moins crispée, moins tendue, moins cruelle mais profonde et humaine ?

« *Présences donc de femmes dans notre univers. Présences « timides », encore, certes, mais qui en tant que telles disent, déjà qu'en dépit des freins encore trop nombreux, les femmes de ce pays sont décidées à exister, à s'exprimer* » [MORSLY, Dalila, cité in ouvrage collectif, 1987 : 5]. Nadjette Khadda affirme aussi qu'« *à tous les mythes féminins fantasmés par des femmes, répond la réappropriation de son corps mythique par un auteur femme, femme qui désire, décide et donne voix aux chuchotements étouffés d'autres femmes, plus humbles, qualifiées en héroïnes sur les champs de batailles sans avoir pu se qualifier en sujets d'une parole que la romancière leur restitue dans la langue de l'Étranger. Nouvel enjeu, historique et culturel, en quête d'une raison d'être, d'un ordre nouveau* » [KHADDA, Nadjette, 1991 : 171]

En tant que personnage romanesque, la femme fait partie d'un système social fortement hiérarchisé, dans lequel chaque individu a un rôle à jouer et une fonction à remplir. Faiza, symbole d'une réussite individuelle et en conséquence d'un devenir exceptionnel, fait partie d'un idéal démocratique même appartenant à l'époque d'une

minorité. En effet, elle constate que le rôle de la femme a changé et que cet état de fait est considéré désormais comme un acquis qu'il s'agit d'étendre à d'autres domaines et pour toutes les autres femmes : « *maintenant... partout elles exercent des métiers d'hommes... avocates, médecins, dentistes, magistrats, juges, ingénieurs, architectes, PDG et aussi chefs d'états... l'homme et la femme ne seront plus que deux êtres égaux ayant décidé de vivre ensemble* » (Chry : 221). *La Chrysalide* montre que la situation de la femme s'insère dans une politique générale de changement de toutes les structures sociales et politiques.

Dans nos romans, les femmes se sont qualifiées en tant que force agissante, elles impulsent un dynamisme particulier par leur force de résistance, par leur mobilisation. Elles acquièrent des gestes et des paroles dans un monde qui les vouait « *au mutisme et aux tâches d'immanences* » [BEAUVOIR, Simone, 1986]. Elles sont amenées à prendre conscience de leur propre condition d'être doublement opprimées dans la mesure où elles accumulent les dégâts dus à la colonisation d'une part et la sujétion de l'homme d'autre part. C'est à la fois dans l'action et par la parole qu'une prise de conscience s'est rendue possible.

À travers le symbolisme qui caractérise nos deux héroïnes Khadîdja et Faiza, s'est opérée une transformation de l'image de la femme liée à une sensible transformation de son statut social, bousculant l'impuissance momentanée des consciences masculines à prendre une vue rationnelle de l'évolution féminine. Aïcha Lemsine brosse un tableau, à travers *La Chrysalide*, de la femme comme type social affirmé, comme agent plus ou moins mythique d'une révolte féminine implicite puis déclarée, spontanée, enfin réfléchie, ou comme support à une thématique patriotique (à travers Fatima l'infirmière).

Khadîdja et Faiza sont des personnages qui ont inscrit dans leur programme leur réalisation en tant que sujets de leur destin et c'est à travers elles, que l'auteur invite les autres femmes d'*Ordalie des voix : les femmes arabes parlent* à prendre en main leur destin. « *La femme ne peut se transformer et évoluer qu'en renversant l'ordre des valeurs. Le chemin de la libération est long, difficile, encombré d'obstacles, d'embûches et de mines* » [M'RABET, Fadéla, 1979 : 91]. Le roman aboutit alors à une situation romanesque de destruction sociale où le personnage féminin est considéré non plus comme inférieur mais comme subalterne qui a droit à la participation, à la civilisation et à l'histoire. Toute lutte déclenche de profondes mutations dans la société, l'élément le plus réceptif à toute cette mutation sociale est sans nulle doute la cellule de base : la famille.

« Aux bâtisseuses et aux bâtisseurs de passerelles qui permettent aux idées d'enjamber les innombrables frontières dressées par les femmes et les hommes pour leur plus grand malheur » [CHOUATI, Amel, 2012 : 8]. Peintures d'héroïnes, fières et audacieuses traversant les fictions par la transgression de leur mutisme, ces voix féminines verbalisent les silences les plus herméneutiques même si le dire ne met pas forcément fin aux drames que les femmes subissent encore.

*Et toutes ces femmes et tous ces hommes, vous, moi, multiplié, me faisant comprendre à travers leurs paroles : « Ne nous jugez pas ! Aidez- nous... » (O.D.V :34)*  
 Pour Lemsine : « Tous nos maux viennent de l'homme ! Je suis allée chercher la femme, et j'ai trouvé l'homme aussi malheureux, muet, noué dans la peur de vivre. Nous sommes des arabes et tragiquement seuls aujourd'hui. C'est tout ce monde qu'il faut défendre, expliquer, réhabiliter, les femmes, enfants et hommes... » (O.D.V :320)

### 3.2.3. Œuvre lemsinienne, un « *titulus* » polyvalent : de la complexité des titres à la complexité de l'œuvre

*Les titres des livres sont souvent d'effrontés imposteurs. Qui n'a eu à maudire leurs mensongères annonces, et cet art de bateleur qui promet pour ainsi dire, sur l'enseigne d'un ouvrage ce que l'on ne trouvera pas dedans. [Balzac, cité par le dictionnaire Robert]*

Pour Charles Grivel, le titre est le « *signe par lequel le livre s'ouvre* », soulignant « *sa puissance* » [GRIVEL, Charles, 1973 : 166] car « *l'autorité du texte se lit et se subit dès sa marque inaugurale* » [GRIVEL, Charles, ibid. 1973 : 173]. Le titre possède un grand pouvoir et une grande influence sur le lecteur en tant que premier contact entre celui-ci et l'œuvre, vu qu'il est « *à l'œuvre ce que la clef est à la porte : il permet au lecteur de pénétrer l'épaisseur symbolique du texte* » [KADIMA-NZUJI Mukala, 1995 : 898]. Christian Moncelet rejoint l'idée de Kadima-Nzuji, « *Le titre protéiforme, trou de serrure sur la porte du texte, en est-il aussi quelquefois, la clef indispensable* »

Pour Claude Duchet, le titre est la *charnière* de l'œuvre littéraire et du discours social : « *Interroger un roman à partir de son titre est du reste l'atteindre dans l'une de ses dimensions sociales, puisque le titre résulte de la rencontre de deux langages, de la conjonction d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire.* » [DUCHET, Claude, 1973 : 143]

*Indissociables des textes qu'ils annoncent, les titres restent parfois le seul souvenir des lectures passées, voire le seul segment de texte lu. Qui ne connaît pas certains titres d'œuvres qu'il n'a pas lues mais dont il sait ou soupçonne l'importance ? [ROY, Max, 2008 : 47-56]*

Pour Léo Hoek, quand on se sert d'un titre pour indiquer un référent, on contribue à *une interaction sociale* et le titre se transforme en acte de langage. Il affirme aussi

*En tant qu'énoncé intitulant, le titre se présente comme un acte illocutionnaire : le titre est le point d'accrochage où l'attention du récepteur (...) d'un texte se dirige en premier lieu ; la relation établie entre le locuteur (l'auteur) et l'interlocuteur (le lecteur) est conventionnelle tant par l'endroit où l'énoncé se manifeste traditionnellement que par son contenu, en intention et son effet. [HOEK, Léo, 1981 : 248]*

*« Un titre ne fait pas un livre, encore moins une œuvre...Mais on l'en détache difficilement, et plus encore avec le temps » [ROY, Max, ibid. 2008 : 47- 56]*

Même si le titre est primordial, peu de recherches dans le domaine littéraire se sont réellement intéressées à son étude, c'est-à-dire qu'il n'a pas été abordé de façon systématique et théorique. C'est avec Léo Hoek, l'un des concepteurs de la titrologie moderne, [HOEK, Léo, cité par GENETTE, Gérard, 1987 : 54], que la titrologie a pour objet le titre. Mais, c'est avec la naissance d'une nouvelle critique vers 1970 qu'un néologisme est né et employé : « *la titrologie* », désignant un champ de recherche pour l'appareil titulaire et c'est Claude Duchet en 1973 qui a célébré la naissance de ce néologisme et la science qui a comme objet d'étude « *un élément polyédrique et apparemment insaisissable* » [BESA CAMPRUBI, JOSEPH, 2002 : 7].

S'en suit un autre article en 1973 « pour une sémiotique du titre », et puis avec Léo Hoek en 1981 avec un ouvrage devenu incontournable : *La marque du titre. Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle*. L'étude s'achemine vers trois grands axes d'analyse, *sémantique, sigmatique, pragmatique* où il entreprend d'explicitier « *la structuration sémiotique et le fonctionnement sociohistorique du titre* ». Ce texte constitue véritablement l'acte de naissance de la titrologie. Charles Grivel, aussi, ajoute sa pierre à l'édifice de cette nouvelle science dans « *production de l'intérêt romanesque* ».

Et depuis, les études sur le titre foisonnent, vont suivre et faire autorité en la matière. Il y a eu certes quelques études de cas dont Serge Bokobsa consacré au titre *le Rouge et le Noir* de Stendhal en 1986. L'étude de Bokobsa sur le titre *le Rouge et le Noir* est une thèse entièrement consacrée à un seul titre, l'auteur est « *soucieux de marquer à [son] tour la brève histoire de la titrologie* », présentant une typologie des fonctions « *titulaires* ». Puis d'autres travaux substantiels suivent comme ceux de Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils* dans palimpsestes en 1982 mais, c'est en 1987 qu'on lui doit la notion de paratexte.

Genette rajoute que le titre, *tel que nous l'entendons aujourd'hui, est, au moins à l'égard des intitulations anciennes et classiques, un « objet artificiel », un « artefact de réception » ou « de commentaire, arbitrairement prélevé par les lecteurs, le public, les*

*critiques etc.* » [GENETTE, Gérard, 1987 : 65]. En parlant de l'importance d'un titre, Genette considère que même provisoire, une formule n'est jamais tout à fait insignifiante.

Cette discipline, pour Hoek, issue du champ sémiotique, n'a pas suffisamment développé *des outils pertinents, spécifiques* à un prototype d'analyse même si le titre présente toutes *les potentialités textuelles* susceptibles d'une analyse rigoureuse, à cause des nombreuses fonctions qu'on lui prête : de la sociologie littéraire à la poétique en passant par la pragmatique. C'est pour cela qu'on peut aujourd'hui donner une conception strictement sémique et textuelle de la titrologie :

- Analyser le titre comme une indication interprétative qui pointe ses formes sémantiques.
- Interpréter le titre comme un élément textuel mis en valeur par rapport à l'œuvre qui le suit et le condense.

Pour Jean-Pierre Goldenstein, le titre est un composant de « *l'appareil paratextuel* », précédant le texte « *chargé de pré-dire le récit à venir, promesse d'un manque à combler, cet énoncé initial mérite d'être considéré avec attention* » [1990 : 68], idée qui sera largement développée par Gérard Genette dans *Seuils*.

La titrologie donc, comme élément compliqué du paratexte, est une discipline récente examinant les titres des œuvres littéraires. Elle a été célébrée par les travaux de deux théoriciens : Gérard Genette et Léo Hoek. Genette dans « *Seuils* » étudie le titre dans le domaine de la théorie et de la critique littéraire où il explore une étude du paratexte. Créant tout *un appareil titulaire* qui participera à l'efficacité garantissant *sa cohérence et sa lisibilité*, Genette distingue entre les éléments internes et externes du paratexte : à savoir la notion de péri-texte et d'épi-texte. En effet, le roman contient une multitude d'éléments péri-textuels : le nom de l'auteur, l'éditeur, le titre, la préface, les illustrations... Les titres sont intentionnels, « *ils obéissent à des règles communes ou singulières que l'auteur sinon le traducteur ou l'éditeur a adopté et qui composent une poétique* » [ROY, Max, *ibid.* 2008 : 6].

Hoek, quant à lui et dans son ouvrage *La marque du titre*, fait une étude sémiologique des marques laissées par le titre sur le texte. Le titre est le point de départ dans l'analyse romanesque, il est la clé d'entrée à tout texte littéraire. Le titre est représenté comme « *l'état civil d'un texte : cette page de titre, qui peut en marquer le nom (le titre), la profession (la fonction du titre qui prélude au contenu du texte), le domicile (la marque de l'éditeur), la date de la naissance (l'année de publication) et l'autorité émettrice (le nom de l'auteur)* » [HOEK, Léo, 1981, *ibid.* 3]

La titrologie a acquis depuis un certain nombre d'années une place importante dans l'approche des œuvres littéraires, surtout depuis l'entrée de la pragmatique dans le champ de la littérature. Le titre du roman, pour Claude Duchet, « ...est un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littéarité et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en terme de roman. »

L'intitulation d'une œuvre consisterait, dès lors, à lui donner une identité permettant de la reconnaître, de l'appeler, de la désigner. Le titre assigne à l'œuvre une place dans le répertoire *patrimonial de l'humanité* en la dotant d'*identité* et d'*immortalité*. La fonction du titre réside, justement, en cette « *capacité de représenter l'absent* » qui selon Jean Paulus, serait « *le principal attribut du symbole* » [PAULUS, Jean, 1972 : 21].

La génétique se propose, quant à elle, d'être une nouvelle approche de la titrologie. Pour Pierre Marc Biasi, la titrologie est un néologisme forgé pour définir un nouveau champ d'investigation : le terme *Titrologie* fait référence à la science du « *titre* » et à l'étude de *son logos* : sa logique, son histoire et sa formalisation :

*Le titre est l'image linguistique de l'objet visible : c'est par lui que l'œuvre entre dans la logique du discours théorique et peut exister dans le discours, qu'il s'agisse du simple jugement de goût ou du commentaire savant. L'étude des titres doit donc passer par une réflexion génétique, structurale et formelle. De plus le titre est une entité moderne et contemporaine : il n'a pas toujours existé sous la forme que nous lui connaissons. [BIASI, Jean Marc, JOKOBI, Marianne, LE MEN, Ségolène, 2012]*

Cette science qu'est la *titrologie*, et qui prend en charge l'étude de cette entité linguistique si spécifique et complexe, est connue également sous le nom de *Titraille*. Ces deux termes ; à savoir : *titraille* et *titrologie*, renvoient à la science qui a comme objet d'étude central le titre. Cependant si certains préfèrent l'appellation *Titraille*, le terme *Titrologie* serait mieux adapté à l'étude et l'analyse des œuvres littéraires. En effet, *titraille* désigne communément l'ensemble des titres avec leurs diversités typographiques : titres, surtitres, sous-titres et intertitres et elle est spécifique aux titres journalistiques. Dans ce contexte, il est préférable, de ce fait, d'employer le terme *titrologie* qui, contrairement à *titraille*, n'a qu'une seule connotation et ne prête pas à confusion.

Le titre en tant que clé indispensable permettant l'accès au sens du texte a suscité, ces quatre dernières décennies, beaucoup d'intérêts et ce dans divers domaines : linguistique, littérature, sociologie, critique, etc. Pour J. Giono : « *Il faut un titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut atteindre, c'est expliquer le titre.* » [GIONO, Jean, cité par DUCHET Claude 1973 : 453]



Et pour analyser et expliquer un titre, il faut déterminer sa relation entre sémiotique et sémantique. La sémiotique textuelle est conçue sur les bases sémantiques. Sémantique et sémiotique sont en corrélation de conjecture mutuelle : la sémiotique, c'est la théorie des signes, la sémantique la théorie de la signification. Les deux ont pour point commun ce que Rastier appelle « *une fixation de la signification* » [RASTIER, François, 1996, consulté en 2014].

La sémantique et la titrologie accordent une attention particulière à la forme et prévoient un niveau sémique apte à dispenser le sens en plusieurs prédicats *distinctifs, figuratifs, référentiels, temporels, spatiaux* ou *actantiels*. De Rastier à Louis Herbert, on s'accorde sur une définition commune :

*La sémantique est l'étude des contenus, que ces contenus soient des types (par exemple la signification des mots dans le système de la langue) ou des occurrences (par exemple le sens des mots dans le contexte où ils se trouvent), que ces contenus soient associés à des signes textuels (par exemple des mots), ou non textuels (par exemple des images). En ce sens, la sémantique est une sous-discipline de la sémiotique. [HERBERT, Louis, 2015 : 44]*

*La sémantique et la titrologie* ont les mêmes traits en partage : le sème, le sémème et sa signification. La titrologie a cette particularité d'être étendue à la sémantique interprétative, laquelle est destinée à examiner dans un titre les axes suivants :

- La combinaison des mots (mode d'agencement dans les phrases et les textes, restriction syntaxique)
- La distribution d'une unité (morphèmes, mots, syntagmes, sèmes)
- Le sens et la signification des phrases (sèmes, signifié/signifiant, sémèmes ou répartition d'un sème).

Le titre et l'œuvre se déterminent mutuellement par le biais d'un mouvement dynamique, c'est-à-dire *bi-orienté*. Le titre se déploie et se distingue dans l'œuvre par la manifestation de traits sémantiques. En effet, le titre est à lui seul tout un faisceau de références de signes, de reconnaissance et d'allusions de tout genre : sociale, symbolique, anthropologique, culturelle...

Ces éléments fascinants que sont les titres sont indissociables des œuvres qu'ils annoncent, ils demeurent les seuls dont on se souvient et que notre mémoire retient comme souvenir de nos lectures passées. Le titre, en plus d'entretenir des relations étroites avec le texte, est en relation étroite aussi avec le lecteur. Ce dernier apprend tôt ou tard et à ses dépens, même s'il est fasciné, à s'en méfier et à ne pas leur accorder sa confiance car ils sont « *imparfaits, trompeurs ou manipulateurs* ». *Qui n'aura pas*

éprouvé quelque surprise ou déception à la lecture d'un ouvrage invitant ?, s'interroge Max Roy [2008, *ibid.* 47-56].

Un spécialiste du Moyen Âge allemand, Jean Wirth, a souligné « *qu'il y a souvent autour du titre de certaines œuvres un enjeu idéologique et que, puisque la fadeur de certains titres ne pouvait s'expliquer que par la peur de nommer la réalité, une lecture idéologique qui voudrait analyser l'esthétisme en rapport avec une situation historique précise devra aussi dégager le "vrai" titre d'une œuvre* » [WIRTH, Jean, 1979 : 94, cité in BOKOBSA, Serge, 1986 : 16].

Pour l'historien Jean-Louis Flandrin, « *le titre est riche, témoin d'une conscience (ou d'une inconscience) collective : au niveau des titres, on retrouvera les notions qui s'affichent [...] les notions les plus valorisées par la civilisation* » [FLANDRIN, Jean-Louis, 1965 : 939-966. Cité par BOKOBSA, Serge, 1986, *ibid.*].

Le titre depuis longtemps *intrigue, retient, dispose* le lecteur, il le trompe aussi parfois, Mais il est d'une importance primordiale, et pour le lecteur, et pour l'auteur car il est non seulement *une micro-grammaire*, mais aussi en quelque sorte, *le refrain du roman*, un refrain choisi par l'auteur qui impose au lecteur un type de lecture pour chaque phrase. « *Quoi qu'il en soit du résultat, de sa justesse et de sa part d'invention, le titre commande une inférence interprétative qui doit être révisée à l'usage du texte* ». [ROY, Max, 2008, *ibid.* 47-56]

*Ce travail inférentiel n'est vérifiable que dans la reconnaissance du lecteur lui-même. Le titre, à ce niveau, devient générateur de significations qui sont autant d'effets de lecture. Du reste, les lecteurs en retirent toujours plus qu'un savoir*, [ROY, Max, 2008, *ibid.*] car le titre est toujours porteur d'un message. Parfois, il englobe l'essentiel d'un texte écrit, parfois il est conçu de telle manière qu'il laisse sous-entendre quelque chose, parfois il permet de percevoir directement le contenu du texte en question. Le titre, en ce sens, est *un déclencheur du processus sémiotique*.

Le titre est un « *énoncé servant à nommer un texte et qui en évoque le contenu* ». Du côté de l'étymologie du mot, « *titre* » vient du latin « *titulus* » qui servait « *à faire connaître le nom de l'auteur et la matière traitée dans le « volumen » sans avoir à dérouler celui-ci. Mais quel que soit le support, le titre demeure la pierre d'assise du catalogage des œuvres, il est toujours garant de la mémoire collective.* » [BOKOBSA, Serge, 1986]. En somme, la définition du mot *titre* n'a été fixée qu'au 19<sup>e</sup> siècle, tendant au raccourci narratif avec une syntaxe qui détache les mots clés.

En même temps, Hoek mentionne Zumtor, qui perçoit dans le titre un « *paravent* », c'est-à-dire ce qui *protège* et *cache* à la fois. Hoek annonce ainsi au

lecteur que le titre romanesque crée l'équivoque et le doute. En effet, après l'acte de lecture, il s'avère trompeur. Le titre remplit, en quelque domaine que ce soit, une fonction avant tout pratique : il sert à désigner, à classer, à provoquer, à faire vendre : c'est un outil *taxonomique* et souvent publicitaire [cf. Hoek].

Mais *la vocation du titre est l'ambiguïté sémantique*. Selon Jean Ricardou, le titre se trouve dans une situation paradoxale : il doit informer et en même temps se garder de donner trop d'informations ; il doit montrer et cacher à la fois. En cela, il affirme qu'un « *titre, sans doute, c'est ce que paradoxalement le texte offre de plus opposé à lui-même. [...] Titrer c'est trahir. Plus le titre est lu comme l'analogie du contenu d'un roman et plus l'occultation des complexités textuelles risque d'être parfaitement réussie.* » [RICARDOU, Jean, 1971 : 227-228]

En effet, comme un *énoncé elliptique* auquel on substitue comme on peut, comme on veut, le titre devient un *énoncé liminaire* qui ouvre et/ou interdit, des fois, toute lecture. L'ambiguïté du titre est suffisamment profonde et riche pour que les difficultés se transforment en programme de lecture, *l'ambiguïté fondamentale de tout titre, c'est que l'on ne sait pas s'il parle du livre ou de ce qu'il raconte, du signifié ou du signifiant* : il y a des titres qui « *embrouillent les idées* ».

Le titre comme unité phrastique grammaticale ou agrammaticale, véhicule un sens plus ou moins proportionnel au signifié du texte dont il constitue « *l'emblème* ». Pour Hoek « *sur le plan syntaxique, le titre se manifeste très souvent comme une phrase incomplète, donc agrammaticale, unidirectionnelle, et métalinguistique (il ne peut exister indépendamment du texte qu'il désigne)* ». [HOEK, Léo, cité in RICARDOU, Jean, et VAN ROSUM-GUYON, Françoise, 1972 : 291]

Le titre d'une œuvre littéraire est conçu comme une partie limitée, mais non insignifiante du texte. En effet, il l'annonce et l'ouvre. Déjà en 1966, Furetière écrivait à ce sujet qu'« *un beau titre, est le vrai proxénète d'un livre* » [FURETIÈRE, 1980 : 184, cité in VAILLANCOURT, Luc].

Dès lors, le passage du titre à l'œuvre et de l'œuvre au titre montre une réalité : le titre et l'œuvre manifestent une relation *interprétative*. Cette relation est marquée sous le mode de la transformation entre le *niveau du titre et le niveau de l'œuvre*. La modification se fait ensuite en deux formes, *l'expansion* et *la condensation* : tel sème du titre veut signifier *en expansion* telle forme de l'œuvre à l'inverse est manifestée *en condensation* par tel sème du titre.

Selon Bokobza, *si le titre se réfère bien au texte qui le suit, les mots du titre comprennent d'abord les sens régulièrement enregistrés par le dictionnaire, mais ils vont*

aussi inclure un certain nombre de sens par connotations successives et ainsi élargir le sens commun. Cet élargissement de sens ne sera pas issu du dictionnaire, mais il guidera quand même la lecture.

*Le titre devient alors un signe à contenu « flottant » qui ne prend sens que par rapport à une situation concrète de discours. De ce point de vue, le titre – phrase agrammaticale et non définie sémantiquement par le dictionnaire se rapproche encore une fois, sur le plan linguistique du nom propre. Comme lui, il commence par une majuscule, de même, le nom propre est inaliénable, le titre devient propriété privée et fonctionne comme le nom propre de l'œuvre désignant tout le texte de l'ouvrage. Enfin, comme le nom propre, le titre ne peut-être dénudé de sens, surtout au début puisqu'il sert seulement à marquer les repères entre le texte et le hors texte. [BOKOBZA, Serge, op. Cit. 32]*

Parce qu'il indique habituellement l'objet de son co- texte, le titre oriente d'emblée la lecture, en détermine l'enjeu réel ou fictif et lorsqu'il est intégré anaphoriquement au texte, il opère même une mise en relief de la matière. Le titre agit comme un entremetteur entre le lecteur, le texte et son auteur. En effet, le lecteur en allant à la confrontation des mots présents dans le texte et aussi dans le titre est convié à les mettre en corrélation, à les collationner pour percevoir si le contrat de lecture a été honoré. C'est ce que nous appelons *la fonction contractuelle*. Au nom de l'auteur, le titre dit au lecteur « *voici ce dont il sera question* », le lecteur fait confiance au titre pour *l'orienter* vers la découverte du texte.

Le titre apparaît indissolublement lié à l'œuvre qu'il désigne. Il installe d'abord une ignorance que le texte romanesque se donne ensuite comme une entité à même de la dissiper. Il ne faut pas considérer le titre comme un simple *traducteur*, il est également un texte, *préfigurant des tensions* qui traversent parfois le texte qu'il sert à « *inaugurer* ». Entre le titre et le texte, il y a un va et vient qui repose sur la complémentarité et l'explication, et c'est de ce mouvement qu'ils se nourrissent.

Le titre parle trop haut et évolue trop lentement pour masquer totalement son rapport au texte. Tout en jouant son rôle d'enseigne, le titre circule dans le texte, le transforme et s'y transforme. Le titre peut même consister en « *une représentation très concrète (portée à la surface) de la structure profonde très abstraite du texte entier* ». [HOEK, Léo, 1973, cité in DELACROIX, M, HALLYN, F, 1987 : 200]. Sa formulation peut révéler un secret du texte ou mettre sur la voie de sa découverte.

Avant de revenir au titre, de le définir, de citer ses fonctions, ses types et son rôle, un historique de l'appareil titulaire s'impose. Serge Bokobsa, dans son étude sur le titre de Stendhal : *Le Rouge et le Noir*, affirme que « *l'histoire du titre n'est pas mystérieuse* ». Or, il semble bien que cela soit parfaitement le contraire car malgré l'abondance et la richesse des ouvrages sur l'histoire du titre, aucune étude n'a abordé et traité de façon précise l'évolution de *la pratique titulaire* à travers les âges. On n'a

aucune idée précise de l'époque de l'apparition du titre. Les écrits des babyloniens et des assyriens étaient identifiés par numéros, *les rouleaux de papyrus* des grecs, appelés *Kylindros*, contenaient le nom de l'auteur et le sujet du texte enregistrés soit au début, soit à la fin du rouleau. Les Hébreux désignaient les textes sacrés par leurs premiers mots.

Pour les Grecs, et afin de faciliter le classement, les informations pertinentes furent inscrites par les bibliothécaires sur *un ruban* nommé *Sillybos* et attaché au *Kylindros*. L'usage se répand et est systématisé par les romains désignant l'étiquette liée au bâton autour duquel s'enroule *le papyrus du volumen* (l'équivalent du *Kylindros*), servant à connaître le sujet traité et le nom de l'auteur par le substantif « *titulus* ». On sait par sa correspondance avec Atticus, que Cicéron était l'auteur de ses titres : « *Cicéron employait le mot *inscriptio* pour désigner le titre de ses œuvres. Si *inscriptio* tend à se substituer à *titulus* dans le latin classique, et perdure jusqu'à la renaissance [...] c'est finalement *titulus* qui l'emporte et, dès le douzième siècle, passe aux autres langues, (*titre, title, titolo, titel...*) » [REYNOLDS, L.D, WILSON, N.G, 1991: 24]*

En effet, l'intitulation des œuvres et ses « *usages codés* » ne datent pas d'hier, ils font partie de l'histoire du livre, de son édition, de la lecture mais aussi de la littérature, selon Max Roy. « *Dans l'antiquité, un ruban appelé *titulus* servait à identifier le contenu d'un manuscrit enroulé « *volumen* ». Au 2<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne vraisemblablement, des cahiers écrits sont assemblés sous la forme de « *codex* » où apparaissent parfois des indications de contenus » [REYNOLDS, L.D, WILSON, N.G, 1991, *ibid.*]*

« *L'antiquité se préoccupait assez peu des titres. Les titres des auteurs grecs et romains sont peu importants. Ce peu d'intérêt des auteurs de l'antiquité pour les titres, a conduit Saussure à croire que leur composition était basée sur l'anagramme d'un nom qui en serait le véritable titre* » [STAROBINSKI, Jean, 1971 : 59]. Même si les écrivains du passé s'inquiétaient très peu de leurs titres, ceux-ci continuent, néanmoins, à jouer leur rôle d'étiquette. Au 17<sup>e</sup> Siècle, le titre est long, (voir les titres de Rabelais avec *Gargantua* et *Pantagruel*). À cette époque, les titres étaient non seulement longs, mais la notion même de titre restait floue et variait d'une édition à une autre. Le titre apparaissait avec une deuxième partie explicative, le sous-titre qui commençait à être distingué typographiquement et subordonné au titre.

Selon Luc Vaillancourt, jusqu'aux textes de la période classique, les titres étaient souvent onomastiques ; en effet les premiers récits étaient évoqués soit par le nom du protagoniste (anthroponymie), soit par celui du lieu de l'action (toponymie)

procédé qui résume l'essentiel. À l'époque classique, l'abondance des textes historiques, rhétoriques et philosophiques entraîne une redéfinition de la fonction du titre, après avoir été onomastique, il devient peu à peu nominal et descriptif obéissant d'abord à des soucis pratiques de classement et d'espace. Il se devait d'être concis. L'emploi de l'ellipse se généralise, le titre demeure ainsi jusqu'à la renaissance où l'intitulé prend de l'expansion avec l'apparition de la page du titre à la fin du XV<sup>e</sup> s. [VAILLANCOURT, Luc, 1994]

*L'importante diffusion du livre imprimé au XVI<sup>e</sup> siècle suscite de nouvelles préoccupations, les éditeurs rivalisent afin de rendre leurs produits attrayants, le titre qui était essentiellement onomastique et descriptif développe une nouvelle fonction : la fonction séductrice.* [VAILLANCOURT, Luc, ibid. 1994] Destinés à attirer l'attention du lecteur, les titres aux accents poétiques se multiplient et c'est vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle que le livre tend à prendre l'aspect qu'on lui connaît aujourd'hui et l'appareil titulaire se voit bientôt scindé par l'usage en deux parties : l'une normale et brève : le titre, l'autre explicative et longue : le sous- titre.

Au 18<sup>e</sup> siècle, se répand cette pratique de l'énoncé double qui met en équivalence le premier titre et le second. L'un expliquant l'autre, puisqu'il se réduit tout en signifiant autant, le titre va condenser davantage l'information qu'il est censé prodiguer. La réduction a pour effet qu'une partie du sens devra être deviné. L'art du titre va se concentrer autour de deux *tropes* : l'*hyperbate* et l'*ellipse*. Ainsi, le 17<sup>e</sup> et le 18<sup>e</sup> siècle n'innovent pas en matière d'intitulé mis à part le sous- titre qui tend à disparaître et il faut attendre le 19<sup>e</sup> siècle avec les romantiques pour voir le titre exploité dans la richesse de son potentiel stylistique.

C'est avec le romantisme et sa révolte contre les règles classiques que le souci de l'originalité va s'affirmer dès le titre : il faut imposer une expression forte et briser les habitudes. « ... *Le 19<sup>e</sup> siècle se codifie...l'évolution vers plus de brièveté avec en plus, et pour la première fois, une notion d'esthétique. Le titre pour fonctionner doit se plier à certaines conditions de brièveté et de rondeur* » [BOKOBSA, Serge, 1986 : 22]. Le titre ne doit rien dire au-delà de ce qui est essentiel pour faire connaître au lecteur l'objet de l'ouvrage, mais en même temps, il doit condenser l'information en peu de mots vite assimilables pour l'œil et pour l'esprit.

Le titre se montre clairement et son utilisation se déploie avec l'invention de l'imprimerie. Une page intégrale du livre imprimé lui est destinée. Après la Révolution française, les reliures en cuir, trop onéreuses, cèdent la place aux couvertures imprimées des livres. Les titres y paraissent avec persistance. Comme l'a fait remarquer Rainier Grutman :

*Depuis le XIXe siècle, le titre a littéralement envahi l'espace du livre : on le trouve sur la couverture, sur la page de titre et la page de faux titre, en haut de chaque page dans le titre courant. C'est dire qu'il s'est de plus en plus rapproché du texte, évolution qui s'est traduite par des changements formels : jadis long et descriptif, à la syntaxe parfois complexe, le titre prend de nos jours souvent la forme d'une phrase sans verbe, voire d'un syntagme nominal. [GRUTMAN, Rainier, cité in ARON, P, SAINT-JACQUES, D. et VIALA, Alain, (dir.), 2002 : 599]*

Selon Serge Bokobsa, les romanciers du 19<sup>e</sup> siècle, tant réalistes que naturalistes, ont souvent donné à leurs romans des titres de type anthroponymique. Souci de banaliser leurs œuvres, mais aussi d'exprimer les mœurs du temps. L'épopée de la bourgeoisie qui transparait dans l'explosion du genre romanesque du 19<sup>e</sup> Siècle, c'est d'abord le nom propre. Ce n'est pas un hasard si au 20<sup>e</sup> siècle, les romanciers, en particulier ceux du nouveau roman, donnent à leurs œuvres des titres de type référentiel, ils réagissent contre l'anthroponymie du 19<sup>e</sup> Siècle, contre le nom propre selon Barthes [BARTHES, Roland, 1970 : 101] qui affirme « *ce qui est caduc aujourd'hui dans le roman, ce n'est pas le romanesque, c'est le personnage, ce qui ne peut être écrit, c'est le nom propre* ».

Au 20<sup>e</sup> siècle, le titre est définitivement stabilisé et il ne va plus beaucoup changer. Il tend au raccourci narratif et sa syntaxe sépare les mots clés, les met en évidence par la mise en page. Selon le typographe Fournier, nous pouvons définir quatre sortes de titres : 1- le titre à proprement parler, appelé aussi *frontispice*. 2- le sous- titre. 3- le faux titre. 4- le titre courant. Le titre ou *frontispice* est l'inscription en tête de l'ouvrage. Ce titre est parfois accompagné d'un sous- titre qui figure le prolongement ou l'explication du titre proprement dit, une conjonction marque souvent ce rapport. C'est pour introduire dans la lecture du titre un élément significatif, une charge sémantique qui donne une direction de lecture.

*Le faux titre*, quant à lui, se trouve à la première page du livre, il précède le « vrai titre », son rôle est simplement d'annoncer le grand titre : le titre courant est imprimé en haut de chaque page du roman. Cette répétition des mêmes mots au début de chaque page, donne au titre une valeur anaphorique. Paul Ginestier propose différents types de titres, non seulement en fonction de leur structure et évolution, mais dans leur sémantique. Il propose trois types de titres :

- Le type mystérieux que l'on comprend après la lecture
- Le type nom ou homonyme avec effet de choc et effet magique, type de titre recommandé par l'antiquité ou les classiques.
- Le titre fonctionnel qui renferme l'action : le titre raconte. [GINESTIER, Paul, 1961: 126]

Au 20<sup>e</sup> siècle aussi, se sont entamées les premières analyses descriptives avec les études de K. Bader, en 1902, Karl Bucher en 1929 et de Maurice Helin [BADER, K, BUCHER, K, HELIN, M, 1956 : 139- 152]. Quant aux surréalistes, les adeptes de l'absurde et ceux du nouveau roman amènent la critique littéraire à s'interroger sur l'intitulation et ses fonctions. Le titre devient alors l'objet d'un nouveau domaine de recherche : la titrologie. Adrien Baillet passe en revue les prescriptions des « anciens » et des « modernes » sur l'art d'intituler : « *le titre d'un livre doit être son abrégé, et il en doit renfermer tout l'esprit autant que possible. Il doit être le centre de toutes les paroles et de toutes les pensées du livre... C'est pourquoi Pline avait beaucoup raison de dire que pour bien écrire, il faut toujours avoir le titre de son livre devant ses yeux* » [BAILLET, Adrien, 1725, chap. 1, V.1].

Des études approfondies sur les titres apparaissent entre autre celles de Christian Moncelet qui propose une première typologie où le titre est divisé en deux types : *générique* et *éponymique* : « *Ou bien le titre indique le genre de l'œuvre (...) ou bien le héros de l'ouvrage donne son nom au livre entier* » [MONCELET, Christian, 1971 : 24]. D'un côté, nous aurons des titres génériques qui englobent des intitulés qui se suffisent à eux même, de l'autre côté, Moncelet élargit le titre éponymique au titre où le héros est « *distingué par sa fonction, sa situation, son caractère.* » [MONCELET, Christian, 1971, ibid. 25]. La même année, Léo Hoek, jette les bases de l'analyse sémiotique du titre dans l'article « *description d'un Archonte : préliminaires à une théorie du titre à partir du nouveau roman* » [RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM GUYON, Françoise, 1972 : 291], où il tente de mettre à jour « *une structure profonde régulière* » de l'intitulé.

Quant à F. Furet et A. Fontana, à partir d'un important corpus de plus de 40.000 titres d'ouvrages publiés entre 1723 et 1789, ils distinguent eux aussi deux grands groupes parmi les titres : celui des formateurs remplissant dans le titre un rôle logico-grammatical et celui des désignateurs. [FURET, F, FONTANA, A, 1966 : 112-138]

Le titre référentiel à un sens et anticipe sur le contenu. Le titre onomastique, lui, ne veut rien dire, il n'anticipe pas le sujet du texte mais tend à le désigner en tant qu'objet. Toutefois certains titres onomastiques seront assimilables à des titres référentiels, car le lecteur sera capable de reconnaître dans le nom propre un sens déjà défini par l'histoire ou la littérature. « *Ulysse* » ne peut être considéré comme un nom vide de sens, mais il renvoie à toute une tradition : guerre de Troie, trahison, ruse, voyage... cette valeur référentielle des titres onomastiques est particulièrement active



dans le cas de tous les titres faisant appel à des noms de l'histoire événementielle ou littéraire.

Le titre référentiel a un sens et anticipe son contenu possible puisque les mots qui le composent sont définis par le dictionnaire, véhiculant un contenu possible, et renvoyant à un sens. Ces titres font référence à un savoir ou à un objet concret. Ce type de titre est le plus courant car il puise ses composantes dans tous les mots de la langue. Onomastique ou référentiel, le titre, même soumis à l'usage des relations syntaxiques, reste un signal sémique très complexe puisque sa langue est supposée construite pour en désigner un autre, selon Hoek et Fontana.

Signe de la transformation en marchandise d'un ouvrage, le titre n'en a pas moins de multiples fonctions. Tous les critiques qui se sont intéressés aux problèmes de la titrologie ont repéré certaines de ses fonctions : Léo Hoek dans son essai « pour une sémiotique du titre », en relève deux qu'il appelle : « *identificationnelle* », nommée aussi « *référentielle* » et « *énonciatrice* ». Charles Grivel dans un chapitre intitulé : « puissance du titre » de son ouvrage sur le roman, divise en trois les fonctions du titre : « *appellative* » qui désigne l'ouvrage, « *désignative* » qui désigne le contenu et « *publicitaire* » pour mettre en valeur [GRIVEL, Charles, op. Cit. 166-185].

Claude Duchet dans son article « la fille abandonnée et la bête humaine : élément de titrologie romanesque », décompose également en trois les fonctions du titre : « *référentielle* », « *conative* » et « *poétique* », respectivement centrée sur l'objet, le destinataire et le message. Avec Claude Duchet, qui lui attribuait déjà une fonction conative, c'est-à-dire centrée sur le destinataire, on reconnaît au titre une valeur pleinement significative pour le lecteur : il décrit l'œuvre, attire les regards sur elle et séduit. « *En lisant le titre, le lecteur sera, en somme, conditionné dans l'optique de l'événement à venir* » soutient Bokobsa qui se demande « *La lecture d'un roman passerait-elle alors d'abord par la compétence de son titre ?* » [BOKOBSA, Serge, 1986, op. Cit. 20].

« *À notre époque, en tout cas, le titre s'offre d'emblée comme le premier segment d'un texte à découvrir. Il y invite, un peu à distance, comme pour inspirer le respect et peut-être en révéler l'essence. Un aspect devient LE sens de l'œuvre. Le titre intrigue, retient, dispose le lecteur. Il le trompe parfois...* », affirme Max Roy [ROY, Max, 2008 : 47-56]

Quant à Barthes, il a amorcé le sujet de manière brève et décisive dans S/Z ainsi que dans son « analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe ». Pour lui, le titre a toujours et simultanément une double fonction « *énonciatrice* » et « *déictique* ». Même s'il y a variation du nombre de fonctions du titre entre ces différents critiques, on découvre souvent les mêmes rôles sous des noms différents, ou encore des fonctions différentes

sous des noms identiques. La première fonction du titre sera d'annoncer « *qu'un morceau de littérature va suivre (c'est-à-dire, en fait, une marchandise)* ». A la suite de Barthes, nous appellerons cette fonction du titre, la fonction déictique, qui sert à désigner, à montrer. Cette fonction nomme l'ouvrage et permet de le rendre unique, centrée sur le roman, elle le transforme en objet.

Le titre d'une œuvre devrait attirer l'attention du lecteur auprès de qui le nom du texte remplit plusieurs fonctions, dont la première, selon Barthes, [BARTHES, Roland, 1985 : 335] Serait la fonction « *apéritive* ». En ce sens-là, le titre doit appâter, éveiller l'intérêt. Ensuite, le titre remplit une fonction « *abréviative* », car il doit résumer, annoncer le contenu d'une œuvre sans le dévoiler totalement. On parle encore d'une fonction « *distinctive* », le titre singularisant le texte qu'il annonce ; il le distingue de la série générique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit.

On croit toujours que le titre porte sur le contenu du texte et qu'ainsi le sens réel du titre ne pourra apparaître vraiment qu'après la lecture du texte que ce titre introduit. Le titre a bien d'autres fonctions que celle de préparer au texte. Le titre a souvent mauvaise réputation, il est le signe par excellence du caractère de marchandise de tout énoncé littéraire. « *La société pour des motifs commerciaux, ayant besoin d'assimiler le texte à un produit, à une marchandise, il lui faut des opérateurs de marque : le titre a pour fonction de marquer le début du texte, c'est-à-dire de constituer le texte en une marchandise* » [BARTHES, Roland, 1973, *ibid.* 33].

Dans l'optique de cette *fonction déictique*, le titre ne renvoie pas à un référent qu'il semble dénoter, il renvoie au livre qui porte ces mots comme titre et le montre en tant que marchandise. On peut donc affirmer que la fonction déictique du titre est sa fonction première et primaire : elle sert à identifier un amas de pages. L'auteur ou l'éditeur décident de réunir un paquet de feuilles sous une étiquette commune : *le titre*. [BOKOBSA, Serge, 1986, *op. Cit.*]

Les titres séduisent, ils sont bien souvent moins explicites, ils s'adressent à un public beaucoup plus averti, ils sont à eux seuls tout *un faisceau de références*, de *clins d'œil*, de *signes de reconnaissance d'allusions culturelles*. Du titre au lecteur c'est l'appel publicitaire et du lecteur au titre, c'est le début d'une réponse. Un *aller - retour euphorique*, en ce sens qu'il est aussi le moment d'une attente dans laquelle s'investissent l'espoir et le désir du lecteur éventuel. Le titre désigne souvent le sujet traité. Il fait partie du texte, et la relation *titre/texte* reste ambiguë en ce sens que le titre se situe à la fois hors du texte et à l'intérieur de lui.

Le titre désigne le hors texte, en le représentant, l'annonçant et l'introduisant, assumant à son égard cette fonction que Roman Jakobson appelle « *phatique* » et qui permet, en premier lieu, d'établir le contact avec le lecteur du message. Le titre assume une autre fonction de la communication telle que la décrit Jakobson « *la fonction métalinguistique* » laquelle permet *le discours sur le discours*, et les vérifications portant sur le code. Le titre est un *échantillon du texte*, trompeur souvent mais significatif. Le titre est « *un ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé* » [HOEK, Léo, 1981, op. Cit. 208]

Capello, en considérant que le titre a *une fonction métalinguistique*, pense que le texte est un labyrinthe (un espace sombre, fait de signes) et d'autre part, qu'il est un guide, c'est-à-dire un signe clair et transparent, qui jette de la lumière sur le texte. La position de Goldenstein ne semble pas différer de celle de Capello et de Hoek : le titre a *une fonction abrégative*, il résume le contenu du texte. Par contre pour d'autres, le titre n'est qu'une information qui condense le message intégral du texte.

Le titre par sa position « limitrophe » ou « frontalière » regarde à la fois dedans (le texte), dans sa fonction métalinguistique, et au dehors (le public en général), dans sa fonction séductrice. Ce statut ambivalent du titre comporte deux estimations ou deux jugements découlant de ces deux « regards » et c'est à ce sujet que Javier Garcia Sanchez remarque dans les pages du quotidien *El Pais* que

*Personne hormis les écrivains eux-mêmes ne peut imaginer jusqu'à quel point il est important de trouver le titre « adéquat », qui ne sera pas nécessairement le plus « réussi ». J'aperçois ça et là, avec plus ou moins d'affectation, la trace de ce souci larvé des romanciers pour découvrir le titre qui, catégorique et lapidaire entre comme un trait par les yeux et dans la conscience. Dans l'esprit du public, l'histoire de la grande littérature est elle aussi constituée par les grands titres qui ont en général été l'apanage des grandes œuvres. Pour ne citer qu'un exemple, A la recherche du Temps perdu illustre à merveille cette attirance à priori du lecteur envers une histoire qu'il n'a pas encore commencé à lire. [GARCIA SANCHEZ, Javier, 1989 : 10]*

Le titre est donc « adéquat » s'il attire le lecteur, et « réussi » s'il convient au texte. L'idée de Garcia Sanchez ne convient pas à tout le monde. Ce qui plait aux uns déplaît peut-être aux autres, comme le précise Gérard Genette, à propos de la *fonction séductrice* qui peut s'avérer positive pour certains lecteurs, négative pour d'autres. Il s'agit donc d'une fonction dont le caractère est incontestablement subjectif et dont l'efficacité est plus que douteuse.

Barthes, quant à lui, préfère le terme « *apéritive* », il s'agit en effet, de mettre le lecteur « *en appétit* », procédé qui ressemblerait au suspens. Finalement Mitterrand [MITTERAND, Henri, 1979] et Beaumarchais [BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre,

COUTY, Daniel, REY, Alain, 1987], optent respectivement pour « *incitative* » et « *promotionnelle* ». Genette rattache la fonction séductrice aux effets connotatifs du titre, qui s'ajoutent aux effets sémantiques dérivés de la fonction Métalinguistique.

*Le titre est une sorte de signal qui entre dans la constitution du modèle interprétatif du lecteur parce qu'il lui fournit une instruction de traitement orientée, on peut en déduire que le titre assure en quelque sorte une fonction de guidage...un rôle fondamental du titre est donc de présenter au lecteur le texte qu'il subsume comme un tout unifié, autrement comme un discours et non comme une simple collection de phrases. [JACQUES, Marie-Paule, REBEYROLL, Rosette, PERY WOODLEY, Marie-Paule., 2010 : 269-280]*

En plus de sa visée persuasive, ou commerciale, l'appareil titulaire répond à plusieurs finalités. [GENETTE, Gérard, 1987, op. Cit, 96-97]. Et *en tant qu'élément extradiégétique*, le titre remplit plusieurs fonctions :

- *Fonction de désignation ou d'identification* : Le titre sert à désigner, à qualifier et à identifier le texte qu'il chapeaute.
- *Fonction descriptive* : Le titre sert à décrire, à exposer et à présenter l'œuvre. En analysant cette fonction, Genette arrive à la conclusion selon laquelle il existerait deux types de titres : thématiques (reposant sur le contenu) et rhématiques (reposant sur la forme). Son rôle étant celui de décrire le contenu du texte, mais aussi de laisser planer l'ambiguïté.
- *Fonction séductrice* ou connotative : Le titre, lorsqu'il est bien structuré, joue le rôle d'un aimant qui attire le lecteur et le pousse à lire le texte en entier. En effet, comme il est la première image renvoyée aux lecteurs, il doit les séduire en mélangeant indices et suspens qui vont à la fois leur donner une idée sur le contenu mais les laisser assoiffés de lire l'article. [GENETTE, Gérard, 1972 : 76]

C'est par sa condition *d'ellipse contextuelle* que le titre provoque la séduction par lui-même et malgré lui, selon Hoek [HOEK, Léo, 1981, op. Cit, 58]. Beaucoup d'auteurs ont montré que le titre de l'œuvre pouvait fonctionner à la fois comme désignateur, commentateur et séducteur. « *Le titre est une instruction macrolinguistique d'attentes ou d'expectatives sur le texte* » et qui invalide toute conception selon laquelle le titre serait « *une forme autonome et indépendante du texte* » [CAMPRUBI, Josep Besa, 2002, 4<sup>e</sup> page de couverture]

Claude Duchet [1973, op. Cit, 49-73], lui attribue déjà une fonction conative, c'est-à-dire centrée sur le destinataire ; on reconnaît au titre une valeur pleinement

significative pour le lecteur : il décrit l'œuvre, « *attire les regards* » sur elle et « *séduit* » éventuellement. Mais il y a plus. « *En lisant le titre, le lecteur sera, en somme, conditionné dans l'optique de l'événement à venir* », soutient Bokobza qui demande : « *La lecture d'un roman passerait-elle alors d'abord par la compréhension de son titre ?* » [BOKOBSA, Serge, 1986, op, Cit, 20]

Patrick Charaudeau estime que les titres informatifs jouent un rôle prépondérant dans le processus de transmission de l'information. Pour lui le titre, de par ses diverses fonctions, est une entité à part entière, un texte à lui seul. Il distingue trois fonctions principales :

- Fonction épiphanique : Le titre sert à communiquer la nouvelle.
- Fonction guide : Le titre est le raccourci qui conduit vers l'article.
- Fonction de condensation : Le titre résume la nouvelle et n'en communique que l'essentiel. [CHARAUDEAU, Patrick, 1983]

Léo H. Hoek étudie en détail cet élément du paratexte, tout en s'appliquant à la syntaxe du titre, à sa sémantique, à sa sigmatique (les relations qui existent entre les signes du titre et les objets auxquels ils renvoient), enfin à sa pragmatique, ou à « *la valeur d'action du titre* ». [HOEK, Léo, 1981, op. Cit, 204]. Le titre ouvre le dialogue entre *l'anonyme* et *l'indicible*. Il remplit une fonction pratique : *il sert à désigner, à classer, à provoquer, à faire vendre, c'est un outil taxonomique* et souvent *publicitaire*, il sert à ouvrir le texte. Charles Grivel parle, lui, de « *la fonction appellative* » du titre comme étant sa fonction première.

Le titre, c'est d'abord le nom d'un texte. Léo Hoek avec son analyse *sémiolinguistique* permettant un classement de formes et de procédés dont la composition morphosyntaxique du titre, affirme qu'à la base, le titre quel qu'il soit « *sert d'identification au texte* ». Pour lui « *le texte désigne, appelle et identifie un co-texte* » [HOEK, Léo, ibid. 292]. Le titre remplit une *fonction identificationnelle* ou si l'on préfère référentielle (Hoek utilise les deux termes).

La fonction identificationnelle se confond parfois avec la fonction référentielle. Pour contrer ce flou terminologique, Genette propose de distinguer la « *fonction thématique* » et « *la fonction rhématique* ». La première implique que le titre entretient un lien sémantique avec l'œuvre et la seconde supposant que le titre dénote la forme de l'œuvre. Le titre appelle le texte, mais le titre est texte lui-même ou du moins il fonctionne comme la « *synecdoque* » d'un *co-texte* parce qu'il tend généralement à résumer l'idée directrice du texte. Il est considéré comme le microcosme d'un macrocosme ou comme une partie représentant le tout.

Genette distingue les titres à caractère *thématique* des titres *rhématiques*. Le thème indique un trait sémantique. Le rhème, terme emprunté à Pierce, signale une caractéristique générique. Dans certains titres ambigus des éléments thématiques et rhématiques sont combinés produisant des textes mixtes. Les titres peuvent être analysés sur plusieurs plans : sémantique qui offre une variété de combinaison infinie, un plan syntaxique plutôt limité, un plan lexicométrique (tendance historique par rapport à leur longueur et leur composition).

Le titre, même s'il met en œuvre toutes les fonctions linguistiques et particulièrement la fonction poétique, a néanmoins un statut spécifique et des fonctions qui lui sont typiques. Les titrologues préfèrent substituer à la fonction poétique, la fonction rhétorique parce qu'elle caractérise plus nettement *la composante incitative de l'intitulé (un titre accrocheur, racoleur n'a pas son pareil pour vendre un livre)*. L'ambiguïté, l'incomplétude, l'énigme, les figures de style sont autant de procédés employés à des fins de séduction.

On en conclut donc que le titre possède

- 1- une fonction identificationnelle incluant les fonctions complémentaires suivantes :
  - Déictique : qui identifie l'œuvre.
  - Thématique : qui identifie le contenu.
  - Rhématique : qui identifie la forme.
- 2- une fonction énonciative : qui veut dire que le titre signifie quelque chose.
- 3- une fonction rhétorique : le titre veut séduire, influencer et persuader le lecteur.
- 4- une fonction contractuelle : le titre est un engageant qui unit l'auteur et le lecteur.

Bokobsa, avec Barthes, en plus de préférer parler de fonction déictique « *le titre ne renvoie pas à un référent qu'il semblerait dénoter, il renvoie au livre qui porte ces mots comme titre et le montre en tant que marchandise* » [BOKOBSA, Serge, 1986, op. Cit, 32], lui prête plutôt une fonction *de projecteur*, précisément « *chargé d'attirer les regards [et] de créer le relief* » et il ajoute : « *[...] changer l'éclairage ce sera aussitôt charger la profondeur et la forme du relief. De ce point de vue, le titre qui accompagne un énoncé littéraire devra être analysé non seulement en fonction des relations qu'il entretient avec le contenu même de l'œuvre (auteur), mais aussi face à sa position vis-à-vis du public (lecteur)* » [BOKOBSA, Serge, 1986, op, Cit, 37].

Chaque élément du titre produit un sens porteur de significations comme tous les signes textuels, il a également une fonction *de guidage*. En effet, pour Henri Fournier, l'auteur doit réunir ses efforts dans la rédaction de son titre pour que ce dernier, par sa simplicité et sa brièveté, « *donne une idée complète autant que possible du contenu de l'ouvrage* ». Suite à sa fonction désignative ou référentielle « *en s'attachant toutefois à stimuler la curiosité du lecteur* », à travers sa fonction énonciative ou sémantique, souvent le titre « *acquiert une importance majeure pour l'influence* », grâce à sa fonction séductrice « *qu'il exerce sur cette masse de lecteurs frivoles* » [FOURNIER, Henri, 1825 : 126].

Élucider les significations des titres lemsiniens, c'est essayer de faire connaître les rapports avec ce qui n'apparaît pas, c'est-à-dire les connotations vues comme des variations par rapport à une expression simplement dénotative. *Que veut dire le « rouge », de Porphyre ? Rien sinon une couleur du sang ou du deuil*. Or, si les connotations créent un écart par rapport à une information neutre, elles créent du même coup un obstacle à la communication. Une lecture du titre peut-être possible et des fois non. Il n'y a pas de bonnes ou mauvaises significations de certains titres, il y a celles qui affaiblissent la compréhension du roman et celles qui en renforcent la perspective cohésionnelle.

Les signes, qui constituent les titres, sont porteurs à la fois d'une valeur sémantique et d'une autre, symbolique qui contribuent à l'ambiguïté du titre et ainsi à la construction de sa beauté. Ces signes constituant le titre lui permettent de se transformer en une « *œuvre ouverte* » devant son lecteur. Cette ouverture se traduit par une diversité d'interprétations réalisées par le lecteur en vue de déchiffrer, de « *désambigüiser le sens et l'interpréter* », car « *les signes et les discours ne sont pas transparents, et que derrière un sens patent reste à découvrir un sens latent, plus profond ou plus élevé* ». [FOUCAULT, Michel, cité in ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, 2002 : 260] Le titre, donc, cache un sens profond et obscur, que son sens premier, à travers l'ambiguïté, la profondeur et l'obscurité de ses constituants, « *les mots* », ne dévoile pas.

Le titre *La Chrysalide* est un syntagme nominal. Le syntagme nominal, par sa nature, se résume à la fois d'être *réductif* et *informatif* comme l'affirme Régine Atzenhoffer : « *La réduction syntaxique garantit une augmentation de l'informativité du titre : l'information est le plus souvent condensée dans un seul syntagme. Les titres les plus longs amorcent la rêverie, laissent prévoir certains drames, ils installent le lecteur dans l'ambiguïté et l'incertitude, créent une attente.* » [ATZENHOFFER, Régine : 6. Article

en ligne]. On synthétise de cette citation que le titre court est plus significatif que celui qui est long.

Cette phrase du titre est dépourvue de verbe. Certains des substantifs du titre sont souvent accompagnés d'un article : l'article « La » dans le titre *La Chrysalide*. Dans un titre, l'article défini désigne ce qui est déjà connu, il doit-être interprété comme un article de généralisation qui n'indiquera pas un référent spécifique, mais au contraire désignera un référent général. La présence de cet article marque l'envie de *typiser* (article + nom commun) ou de rendre *péjoratif* (article + nom propre). Si l'article est absent comme dans le titre *Ciel de Porphyre*, ceci exige souvent une explication. En supprimant l'article, on veut renforcer les substantifs du titre. Débarrasser de ses éléments significatifs, le titre rayonne d'une nouvelle densité. Les titres sont aussi tirés de la langue, nous pouvons aisément les diviser en unité-mot à partir de leur origine sémantique.

Pour l'utilisation de l'article, Weinrich tente d'expliquer le fonctionnement textuel de l'article en français à partir de l'idée générale de la linéarité du texte et donc de la possibilité que le lecteur dirige son attention soit en avant, vers l'information postérieure (cataphorique) soit en arrière, vers l'information antérieure ou préalable (anaphorique). L'article déterminé et l'article indéterminé sont des exemples distinctifs de ces deux directions du texte.

C'est pour quoi l'article indéterminé exige de la part du lecteur une attention continue, car « *pour comprendre exactement le segment qui le suit, il ne peut pas se rapporter à l'information déjà obtenue dans le texte qui le précède, mais doit attendre de nouvelles déterminations à venir* » [WEINRICH, Harald, 1964, traduit par LACOSTE, Michèle, 1971 : 227]. L'article déterminé, en revanche « *indique que l'auditeur /lecteur doit être attentif aux éléments antérieurs du texte pour comprendre celui-ci, et que l'information qui a déjà été présentée sur le signe continue à être valable. Il peut donc négliger le signe en question et fixer son intérêt sur d'autres segments du texte* » [WEINRICH, Harald, 1971, ibid. 226-227].

Deux constatations amènent Weinrich à s'interroger sur la préférence marquée pour l'article déterminé dans un contexte dépourvu d'informations préalables (puisque le titre est le premier élément de la lecture) :

- a) En français, les substantifs articulés dans les titres de tous types de textes sont en général précédés de l'article déterminé.
- b) Les titres ont le pouvoir de nous séduire et de nous faire acheter et lire les livres.



Pour lui, les titres qui comportent un article déterminé renvoient à une *information préliminaire* que nous méconnaissons, engendrant donc chez le lecteur une « *inquiétude sémiologique* » qui ne pourra être écartée que par la lecture du livre, car nous supposons que c'est dans le texte, que nous trouverons, cette information qui nous manque pour comprendre pleinement le titre. Malgré son originalité, cette réponse s'avère insatisfaisante et problématique.

L'article défini ou déterminé (le, la, les) accompagne un nom dont le sens est totalement déterminé, c'est-à-dire que l'être ou l'objet accompagné est *individualisé, repéré, connu*. L'article indéfini ou indéterminé (un, une, des) accompagne un nom qu'il différencie des autres noms de la même espèce, mais sans lui apporter plus d'exactitude ou auquel il attribue une valeur générale. Syntagme nominal défini (SN défini) selon George Kleiber.

- Sur le plan morphologique, l'article défini s'oppose de façon directe à l'article indéfini.
- Sur le plan syntaxique ou fonctionnel avec deux niveaux d'application : celui de la catégorie des déterminants (SN définis ou SN indéfini).
- Sur le plan notionnel, où la différence définitude/indéfinitude correspond à une opposition conceptuelle, sémantique ou pragmatique envisagée *onomasiologiquement*, c'est-à-dire indépendamment d'une catégorie morphologique ou syntaxique déterminée. [KLEIBER, Georges, 1994 : 81-87]

*Un double rapport unit ces trois plans, et explique cette application plurielle de l'étiquette de défini/ indéfini et l'équivocité qui en est la conséquence : il y a d'un côté un lien entre les deux plans formels et le plan notionnel et de l'autre côté, une relation hiérarchique entre les trois niveaux d'application des deux plans formels (morphologique et syntaxique).* [KLEIBER, Georges, 1994, ibid. 81-87]

*La Chrysalide*, syntagme nominal, est un titre très bref, énigmatique qui dérouté le lecteur. Titre *poétique* et *énigmatique* à la fois, « *La Chrysalide* », ne reçoit sa pleine signification que vers la fin du roman qui le situe, renvoyant le lecteur à la couverture du roman et honorant ainsi le contrat publicitaire posé par le titre et tenu par le texte. « *Chrysalide* », mot qui « *comprend d'une part, les sens réguliers enregistrés par le dictionnaire, d'autre part, un certain nombre de séries associatives, fonctionnant, par connotations successives comme élargissement de ses sens fondamentaux* ». [GRIVEL, Charles, cité in DELACROIX, M., HALLYN F, 1987 : 204]

C'est quoi alors, le mot ? C'est une unité dotée d'une forme, d'une structure et d'un sens, et qui résulte selon Antoine Meillet « *de l'association d'un sens donnée à un ensemble de sons donnés susceptibles d'un emploi grammatical donné* ». [MEILLET, Antoine, cité par LEHMANN, Alise, et MARTIN-BERTHET, Françoise, 2002 : 1]. Pour savoir ce que signifie un titre, il nous faut d'abord connaître le sens des mots qui le constituent, les sèmes qui le composent, ainsi que leur symbolique.

Un mot est symbolique, lorsqu'il implique quelque chose de plus que son sens évident et immédiat : le sens d'un mot est inépuisable, « *Chrysalide* » ou « *Porphyre* », « *Ordalie* » chacun de ses mots est inépuisable. « *Son sens représente l'ensemble de tous les faits psychologiques que ce mot fait apparaître dans notre conscience, le sens de ce mot est ainsi une formation dynamique, fluctuante, complexe, qui comporte plusieurs zones de stabilité différentes* » [VYGOTSKY, cité in *LIDIL* 2000 : 26]

« *Chrysalide* » est un mot marqué de ses appartenances variées à des énonciations du passé ou de l'actuel. Un disciple d'Héraclite prétendait qu'il y a un rapport « *naturel* » entre les mots et les choses qu'ils désignent. Qui connaît le sens authentique d'un mot qui se cache sous le sens ordinaire, connaît aussi les choses et participe à la sagesse. Ces sens cachés des mots sont leurs étymons (du grec étymon « *sens véritable* »), les étymons disent la vérité, le sens primitif « *pur* » des mots. Le recours à l'étymologie vise à démontrer que tout mot a sa propre histoire, qu'il a évolué à travers les siècles en fonction de règles phonétiques et historiques particulières. « *Si l'on réduit le mot à ce qu'il signifie, on l'étouffe. Il faut lui laisser la possibilité de s'ouvrir à tous les mots qui l'habitent...* » [VYGOTSKY, cité in *LIDIL* 2000, *ibid.* 26]

« *Chrysalide* », mot « *d'origine sémitique* » : *Chrys* (o) famille du grec, dérivé de *Khrusos* qui veut dire avoir *des reflets dorés* (puis *devint chrysalide vers le 18ème siècle*), [PICOCHÉ, J, 1992], qui *brille* comme l'*or* (ou comme *l'étoile*? Ou comme *le soleil* ? » *La chrysalide* est un titre à dimension métaphorique, il reflète la thématique (en désignant un contenu) et la symbolique de l'œuvre. Ce titre à une forme féminine, il signale que tous les personnages importants accusent des traits féminins.

L'analyse du texte permet rétrospectivement de découvrir que dès le titre, la conjoncture établie, entre les femmes citées et décrites dans le texte et le titre, crée une relation de symbolisation. Dans *La Chrysalide*, la fonction symbolique recourt au mythe, au sens légendaire à travers le titre aux nymphes que sont Faiza et Malika : « *la nymphe tumultueuse entrait dans l'âge adulte comme Faiza et sa jeune sœur [Malika]...* » (*Chry* : 171) Le mythe nous permet de nous déplacer sans nous perdre, de ressaisir les choses de l'intérieur, de les découvrir. Il est présence à une conscience commune. C'est un récit fabuleux d'origine historique qui incarne des forces

naturelles, la condition humaine ou des types de comportement. Notre roman est un objet culturel lié de très près aux événements historiques et aux mutations sociales comparées à un phénomène naturel.

Le mythe relève de l'imagination collective des sociétés, c'est une manière d'approcher les vérités mystérieuses devant lesquelles le discours logique se trouve démuné. « *Chrysalide* » ou « *nymphe* », sous ce nom « *nymphe* » les grecs regroupent toutes les divinités féminines de la nature qui peuplent les mers, les eaux, les bois, les arbres, les forêts, les montagnes et les vallées fertiles. Jeunes femmes d'une rare beauté, filles de Zeus et du ciel, à qui on attribuait des pouvoirs fertilisants et nourriciers. Elles protégeaient les êtres humains, les fiancés et amoureux de certaines malédictions, des sources ou des fontaines en leur procurant une purification indispensable à une heureuse fécondité (naissance de Mouloud puis naissance du petit Fayçal).

À ce caractère régénérant, les nymphes aimaient prophétiser et étaient capables d'inspirer aux hommes qui goûtaient à leur eau sacrée de nobles pensées et le désir d'accomplir de grands exploits (*Est-ce aussi le désir de nos nymphes ? Libérer l'Algérie du joug colonial ? Et des injustices masculines ?*), elles leur révélaient l'issue favorable ou néfaste de certains maux [SCHMIDT, J, 2000 : 136]. Certains maux, installés par le colonisateur et encouragés par certains esprits malsains, à combattre pour instaurer un nouveau statut favorable à tous.

Cette métaphore contenue dans le titre implique deux évolutions parallèles : d'une part, *La Chrysalide* se réfère à un phénomène biologique et naturel, celui du passage d'un insecte du stade larvaire à un insecte adulte qui est le papillon en passant par le stade de chrysalide ou nymphe. Ces insectes Holométaboles, c'est-à-dire à transformation et métamorphose totale (*du grec « halos » = entier et « métabole » = changement*) [LENDER, TH, DELAVAUTL, R, MORGNE, A, 1992], subissent une véritable métamorphose en passant par plusieurs mues c'est-à-dire *renouvellement* des couches larvaires à travers lesquelles, le jeune insecte ne fait que *croître* pour aboutir à la nymphe ou chrysalide qui passe l'hiver immobile dans un lieu abrité mais qui se transforme enfin en papillon sitôt le printemps arrivé. C'est une métamorphose qui s'est opérée dans la vie de deux femmes qui sont le symbole de la naissance.

*La Chrysalide* symbolise la place et le lieu où s'effectuent les transformations en relation et en rapport avec la chambre secrète où les rites d'initiation sont effectués en transformant l'utérus en tunnel qui mène à cette chambre secrète. *La chrysalide* est plus qu'une coquille protectrice simple, elle représente un état préliminaire, bref, éphémère entre deux stades d'existence c'est-à-dire deux étapes d'être. Elle implique la renonciation d'un passé et l'acceptation d'un nouvel état comme condition de

développement. *La Chrysalide* est mystère, fragile comme la phase d'adolescence, riche et pleine de promesses mais tellement changeante et imprévisible : elle inspire respect et exige soins et protection.

C'est cette transformation de quelque chose d'imprévisible qui fait d'elle un symbole biologique d'apparition et d'émergence. [BUCHANAN BROW, J, traduction personnelle, aidée par le logiciel Translator]. (*N'est ce pas aussi l'état d'un corps qui émerge d'un fluide, d'un milieu ?*) [Dictionnaire Robert, 1986]. En somme, *cela n'évoque-t-il pas la formation du fœtus et son évolution dans le ventre de sa mère jusqu'à la naissance d'un nouvel être qui déploiera ses ailes pour vivre dans ce monde et le parcourir ?* Le titre est annonciateur d'une transformation, d'une évolution et d'une métamorphose. Chez les grecs, la métamorphose est signe de présence de Dieu, récompense d'une action louable.

*Dans le symbolisme amérindien, chrysalide ou papillon est le symbole de la métamorphose, du changement. Il nous enseigne qu'il faut laisser nos désirs se réaliser, de changer nos vies, de créer de nouvelles situations pour améliorer notre quotidien.* Il est aussi symbole de renaissance. La chrysalide renferme les potentialités de l'être comme symbole de réviviscence. Au Japon, le papillon est l'emblème de la femme. En Chine et au Vietnam, créature pleine de grâce, le papillon est le symbole de l'amour. Symbole du feu solaire et diurne, il évoque l'âme des guerriers et représente le soleil dans le temple des guerriers aztèques. On lui attribue également la symbolique de la métamorphose, de la renaissance, après une phase de reconstruction. En Irlande aussi, le papillon est symbole de renaissance. La chrysalide correspondant à une expérience transformatrice dans la vie, représente bien l'épreuve de la transition, devenant la porte ouverte sur la vie libre, et intégrant la liberté de la vie spatiale.

Dès lors, *cette transformation et métamorphose du cocon en papillon aboutissent-elles implicitement à la nécessité d'une transformation sociale générale pour accéder au bonheur individuel et collectif ?* Métamorphose gigantesque, la chrysalide donne « *naissance à la nation* » dans un premier temps, elle est transformation et évolution de l'algérien par rapport à son ancien vécu colonial et de l'algérienne en devenir d'émancipation, dans un second temps.

Dans le contexte socio- historique de sa production, *La Chrysalide* représente une prise de position vis-à-vis d'une situation de base effective et conflictuelle. Le développement du personnage féminin met en évidence « *deux axes conflictuels* » : celui de « *la tradition* » et celui de « *la modernité* ». Un titre aussi métaphorique, dans son principe de condensation « *préfigure le résultat de lecture et oriente ainsi dès l'orée du texte le lecteur* ». [« Texte littéraire, approche plurielle », 2004]

La métaphorisation des intitulés romanesques signale par cet effet rhétorique son principe fictionnel et littéraire car un titre simplement dénotatif risquerait de situer l'œuvre romanesque dans le même registre que l'article journalistique. [MILIANI, Hadj, 2004 : 45-60]. *Quel nouvel accès la théorie de la métaphore offre-t-elle au phénomène de l'imagination*, s'interroge Paul Ricœur. Par la métaphore, nous transformons dès lors le langage ordinaire en langage émotionnel, affectif et poétique : « *Toute métaphore aboutit à un effet de sens résultant d'une opération de substitution : elle désigne et masque à la fois le désir* ». [LE GALLIOT, J, LECOINTRE, S, 1977 : 150].

La métaphore est là pour apporter un enrichissement du sens et donner au langage plus « *de grâce, de vivacité, d'éclat et d'énergie* » [MILLY, Jean, 1992]. En tant que mise en scène de signes qui font éclater le sens, la métaphore « *donne à lire l'histoire et l'idéologie* » [ADAM, Jean -Michel, GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, 1976].

Le roman « *met donc en évidence la dépendance du rapport des forces symboliques à l'égard des forces politiques* » [NISBET, Anne-Marie, 1982 : 96- 97]. Le titre est très important lorsqu'il désigne un type de diègèse : histoire et chronique en particulier. Au titre *La Chrysalide* s'ajoute un sous-titre *Chroniques algériennes*.

Le titre comme le sous-titre fait partie du territoire du texte, ils constituent un élément de la fiction romanesque qui a ses ramifications dans le réel. L'utilisation du mot « *chronique* » est en lui-même un choix significatif : il inscrit la fiction dans l'histoire, donc dans des faits de culture. L'historicité s'inscrit déjà dans le sous- titre. Dans cette optique, Aicha Lemsine tente d'explorer le passé et de l'expliquer : « *chronique* », du grec « *Khronikai* » signifiait au 12<sup>ème</sup> siècle « *un récit historique* ». Ce qui frappe, d'une part, c'est un titre qui évoque une étape de l'évolution biologique d'un insecte, et d'autre part, un sous titre qui renvoie à la notion d'histoire.

D'un côté un fait de nature, de l'autre, un fait de culture : *la chrysalide est bien une métaphore de l'ordre du biologique : comment peut-elle être de l'ordre de l'histoire ? Une métaphore due à la nature, comment peut-elle être due à l'action des hommes ?* C'est une métaphore qui désigne une métamorphose de la femme algérienne à travers l'histoire, située dans un champ historique déterminé par des personnages, en particulier féminins, d'événements sélectionnés par l'auteur. Les dates choisies par Aicha Lemsine sont celles d'événements importants dans la vie sociale, économique et psychologique du pays. *Evolution naturelle ou évolution historique ?* Ce choix met en parallèle l'évolution des personnages et celle de l'Algérie.

Dans *La Chrysalide*, il n'y a pas vraiment de coupure entre le monde fictif (représenté par le titre) et le monde réel (représenté par le sous-titre) mais plutôt un passage de l'un vers l'autre pourtant sans véritable rencontre ; ils furent deux lignes parallèles dans l'infini événementiel. (NB : l'intitulé du sous-titre n'est pas innocent puis qu'en Mai 1975, Lakhdar Hamina, a eu la palme d'or au festival de Cannes pour son film *Chronique des années de braises ; intentionnalité ou intertextualité ? Et Chroniques algériennes* en 1958 de Camus ?)

Avec « *Chrysalide* », ce mot féminin défini par l'article défini « *La* » qui le précède, « *La* », est un mot et un sème qui peut avoir de nombreuses significations à la fois, c'est un article défini qui définit le féminin singulier. L'expression « *donner le « la »* » dans le sens figuré, veut dire « *en parlant de quelqu'un, être le premier à faire telle ou telle chose, à avoir tel comportement* », mais si nous parlons « *de quelque chose* », elle veut dire « *servir ou donner des exemples* » [selon le *Dictionnaire Larousse* : 784]. En phonétique « *la* » ressemble dans sa prononciation ainsi que dans sa transcription phonétique à l'adverbe « *Là* » qui vient du latin « *illac* » qui peut indiquer un lieu. En effet, *La chrysalide* symbolise la place et le lieu où s'effectuent les transformations en relation et en rapport avec la chambre secrète où les rites d'initiation sont effectués en transformant l'utérus en tunnel qui mène à cette chambre secrète ou à un moment précis.

« *Chrysalide* », en phonétique et au niveau de sa prononciation, commence par la syllabe « *Kriz* » qui coïncide avec le mot « *crise* », nom féminin qui vient du grec « *Krisis* » qui veut dire « *décision, une période décisive, cruciale dans l'existence de quelqu'un, dans la vie d'un groupe* », soit « *une phase difficile traversée par un groupe social* » ou même « *un manque de quelque chose sur une vaste échelle* » [Dictionnaire Larousse : 336]. Dans cette même syllabe phonétique « *Kriz* », on peut extraire le mot « *cri* » transcrit phonétiquement « *Kri* », nom masculin qui renvoie au « *son perçant émis avec force par quelqu'un sous l'effet de l'émotion* », il peut signifier aussi la parole « *prononcée à voix très haute* » comme un « *signe d'appel ou d'avertissement* ». Au pluriel, « *cris* » renvoie à un « *ensemble d'éclats de voix, de paroles qui expriment hautement un sentiment collectif* » [Dictionnaire Larousse, ibid. 335].

Le mot « *cri* » vient du verbe « *crier* », verbe intransitif (il peut-être aussi transitif « *crier sa colère* », « *crier son dépit* »...) qui vient du latin « *quiritare* », signifiant aussi « *hurler* », « *pousser des cris* », « *parler et produire une voix haute contre quelque chose* » [BRACHET, Auguste, 1872 : 13] Et se termine par « *de* » qui vient du latin « *de* », préposition qui indique « *le lieu ou l'origine d'où l'on vient* », elle signifie aussi « *le point de départ d'une période ou même l'appartenance à quelque chose* ». « *De* »

est aussi un article partitif qui désigne « *une partie intégrante de ce dont on parle* ». [BRACHET, Auguste, 1872, *ibid.* 351].

Selon le dictionnaire des symboles, le mot « *Chrysalide* » ne désigne pas seulement une période de vie des insectes, mais désigne aussi un terme qui renvoie au renouvellement d'un passé connu, refusé et rejeté vers un futur et un avenir, inévitablement admis, inconnu, obscur et fortuit :

*Symbole du lieu des métamorphoses [...] de la matrice des transformations, des tunnels. Plus encore qu'une enveloppe protectrice, elle représente un état éminemment transitoire entre deux étapes du devenir, la durée d'une maturation. Elle implique le renoncement à un certain passé et l'acceptation d'un nouvel état, condition de l'accomplissement. Fragile et mystérieuse, comme une jeunesse riche de promesses, mais dont on ne sait exactement ce qui en sortira. C'est l'avenir imprévisible qui se forme, un symbole de l'émergence en biologie. [CHEVALIER, J, GHEERBRANT, A, 1990 : 247]*

« *La Chrysalide* », avec l'utilisation des deux mots féminins, renvoie à un signe féminin, défini grâce à l'article « la », qui a vécu et est passé par une transformation entre deux périodes différentes, une qui précède la phase de « la mutation » et qui figure dans un temps passé, l'autre qui suit la phase de « la mutation » et qui figure dans un futur imprédictible.

La première, celle du passé, représente une période de clôture et d'enfermement, pour sa protection, (*l'homme algérien n'a-t-il pas cloîtré la femme algérienne en l'enfermant des regards violeurs du colonisateur ?*), enfermée comme une chrysalide dans sa chenille ou son cocon afin de se protéger des dangers qui l'entourent, dans l'attente de sa transformation. C'est aussi une phase difficile à traverser à cause des dangers et des crises que ce *signe* affronte, ce qui le contraint à pousser des cris de révolte, de souffrances, prononcés à voix haute afin de sortir de cette phase d'enfermement. C'est une période de souffrance et de malaise qui se définit par des lois établies par l'entourage, surtout masculin où vit ce signe. Comme les lois de la nature qui obligent la chenille à rester une longue durée, renfermée sur elle-même et contraignent la chrysalide à être prisonnière dans son cocon.

Quant à la deuxième, c'est une période qui commence par la transformation du signe féminin, son épanouissement et son émergence, pareille à la transformation de la chenille en chrysalide et l'éclosion de cette dernière en papillon. C'est une période nouvelle pour ce signe féminin qui est sorti de son enfermement et de sa prison, mais dans un état fragile et non protégé, ce qui l'oblige à accepter ses nouvelles conditions qui le mettent devant un futur aussi inconnu et incertain que le premier, celui de sa chenille protectrice.

Le premier titre *La Chrysalide* réunit la signification de deux signes linguistiques « la » et « chrysalide », on distingue que le sens du noyau du titre « chrysalide » devient plus défini, plus précis et plus signifiant. Au signe « chrysalide » se joignent les signes « cri » et « crise ». « Cri » est le premier mot extrait de la transcription phonétique du mot « chrysalide », et qui renvoie, dans le roman, au premier « cri » lancé par l'un des personnages principaux et l'une des figures marquantes dans l'histoire du roman : Cri de Khadidja, l'héroïne qui a perturbé le silence et le calme de cet espace vert d'un petit village blanc : « *De cette torpeur d'un crépuscule tiède de l'été jaillit un cri....Suivi de gémissement tel un projectile invisible au milieu de l'indifférence des passants...Soudain le cri encore !...Il devint hurlement !...* » (Chry : 9-10)

« *Crise* », est le second mot extrait de la transcription phonétique du mot « *chrysalide* » qui contient dans sa structure, le mot précédent « *cri* ». Ce qui veut dire que c'est à cause du mot « *crise* » que le mot « *cri* » apparaît. Au niveau du roman, « *la crise* », est déclenchée à cause du quatrième remariage de Mokrane époux de Khadidja et de Akila avec une autre rivale, « *Zina* », entraînant dans son sillage le « *cri* » lancé par Khadidja :

*De cette torpeur d'un crépuscule tiède de l'été jaillit un cri...Suivi d'un gémissement tel un projectile invisible...D'étranges claques retentissaient du fond d'une cour comme un mystérieux jeu...Les gémissements devenaient plaintes sortant de l'une de ces maisons en lancinantes mélodies. Soudain le cri encore !...Il devint hurlement !...Là-bas, derrière une de ces portes closes... Khadidja leva son visage coloré par le sang de la colère et de l'indignation, dans lequel brillait à travers les larmes,...comme un ultime défi... Non ! Jamais ! À chaque fois c'est comme une blessure nouvelle...Et cette dernière me fait mourir ! Je n'ai plus personne sur qui m'appuyer...Akila, tu es une fille de bien...Mais cette nouvelle femme qui va venir, la Zina !...Oh ! Non ! Non ! Je ne pourrai plus supporter une épreuve comme celle-ci !... (Chry : 9-11)*

Les notions de « *crise* » et de « *cri* » sont liées car on les retrouve au début ainsi qu'au milieu du roman *La Chrysalide*. En effet, une autre « *crise* » apparaît au milieu du roman et qui se matérialise à travers la naissance d'une troisième fille Hania, naissance qui va faire prendre conscience à Mokrane qu'il n'enfante que des filles et qu'il ne peut avoir d'autres fils : « *Dans la maison de Mokrane, une troisième fille était née, Khadidja se repliait [...]. Chaque naissance la rendait un peu plus soucieuse. L'absence d'autres fils lui faisait craindre d'autres mariages* » (Chry : 80). « *Mokrane était plus que jamais obsédé par le désir d'avoir un autre garçon...Il tournait et retournait dans son esprit fiévreux tous les moyens à entreprendre pour avoir un autre fils avant que la vieillesse ne le prenne dans ses bras* » (Ibid. 85).



Un autre « *cri* » qui suit « *la crise* » apparaît au milieu du roman, mais c'est un cri de joie différent du premier. Ce « *cri* » de joie est dû à la naissance d'un fils « *Adil* », le juste. Un autre garçon dans la famille Mokrane. « *Un cri* » qui représente la solution à la crise précédente, le soulagement de toute la famille car c'est la naissance de Adil qui va empêcher le quatrième remariage de Mokrane. C'est le *cri* pour un nouveau départ, un commencement nouveau, joyeux. Cette nouvelle naissance va générer la joie, le bonheur mais surtout *la délivrance* dans le foyer Mokrane :

*... Soudain, un hurlement de bête blessée... Tel un éclair de tonnerre rayant la nuit. Les contractions pressaient Akila... La terre semblait arrêtée de tourner, comme si en cette belle nuit d'été la nature avec les hommes et les bêtes étaient unis pour écouter ce premier souffle de vie... D'autres cris suivirent ; Akila fut soulevée par les femmes... un ultime hurlement bref... Ce cri vigoureux fit tressaillir Mokrane... C'était un garçon ! Il n'en doutait plus... (Chry : 120-121)*

Adil est né en 1961, c'est l'annonce d'une prochaine joie et d'affranchissement du joug colonial :

*Adil ! Le juste ! Car il représente pour nous la justice d'Allah récompensant notre patience et aussi parce qu'il est né dans une période préluant à la véritable justice sur notre terre !... 1961. Partout des rumeurs d'une prochaine libération du pays... l'espoir se faisait concret, le poignard de la colonisation fléchissait prêt à tomber et le peuple se ruait vers l'assaut final. (Ibid. :123-124)*

D'autres exemples de crises et de cris sont parsemés dans le roman. La crise de la colonisation du pays « l'Algérie », « *la peur couvrait comme un second manteau le village et tout le pays... cette terre qui devenait l'enjeu du sang et de la haine* » (Chry : 98). Aussi, le cri de joie annonçant l'indépendance et la libération du pays : « *Les gens... Unis dans la même joie. L'indépendance enfin !... Ils pouvaient enfin crier de joie et non plus de désespoir.* » (Chry : 143-144)

Un autre mot au niveau du titre, le « de » de chrysalide. Qu'il soit préposition ou article partitif, « de », indique « *le lieu ou l'origine d'où l'on vient* », ainsi que « *le point de départ d'une période ou même l'appartenance à quelque chose* ». Donc, « de », précise le lieu, l'origine et l'appartenance de cette chrysalide ainsi que le point de départ de celle-ci vers une nouvelle période. Partant de ces informations, le sens du mot « de » désigne dans le roman : « *Un espace vert... Profond, sur lequel s'étendait un petit village blanc... Un village, un assemblage d'efforts âpres de l'homme sans moyens pour avoir un toit...* » (Chry : 9)

Le lieu, l'origine et l'appartenance de cette « Chrysalide » et renvoyant à « de », sont anonymes, non- précis et non-définis, non connus dans le roman, dans un premier temps, avant l'indépendance de l'Algérie. Ce lieu est qualifié par « *village* », « *région* », « *pays* ». « *Les cancans dans le village faisaient et défaisaient les familles... à*

cette époque dominée par le régime colonial, le pays était composé par trois classes... » (Chry : 69.). « les années passaient. Le petit village blanc...semblait coupé du monde et de ses bouleversements, il ignorait les tourments des villes... » (Chry : 79.). Ces termes indéfinis, non précis deviendront définis après l'indépendance et prendront le nom « d'Algérie ».

De « pays » à « l'Algérie », nom précis, connu, qui définit et précise l'origine et l'appartenance et donc l'identité de cette « chrysalide ». « *La jeune Faiza...fut émue aux larmes lorsqu'elle écouta à la radio, parler enfin de l'Algérie libre...les gens s'embrassaient dans les rues. Unis dans la même joie. L'indépendance enfin ! Ce mot d'irrésistible identité rêvée par tout un peuple faisait exploser un délire d'allégresse nationale* » (Chry : 143.). C'est comme si l'indépendance est le moment de la transformation, de l'affranchissement, de la libération et de la métamorphose de « cette chrysalide », la faisant sortir de son cocon, de l'ignorance vers *la lumière*. Cette Chrysalide représente « l'Algérie » ignorée, sans désignation, sans identité, avant l'indépendance en un nouvel état de liberté, de fierté et d'affirmation de soi après l'indépendance : « *...Nouvelle existence...l'on spéculait, ...supposait l'avenir et la politique de l'enfant qui venait de naître, l'Algérie nouvelle* » (Chry : 146)

Cette *Chrysalide* libérée génère la transformation et surtout la métamorphose de la femme algérienne, de l'Algérie. « *Métamorphose* » qui vient du grec « *métamorphosis* » signifie *changement de forme*. Il se compose de deux morphèmes : morphé, forme et méta. Changement dont l'ensemble désigne le passage d'un état à un autre suite à une transformation. Son origine remonte à la culture gréco- latine. Au Moyen Age, un manuscrit contient les deux mots : *métamorphosis* et *transmutation*. Etant donné que la métamorphose est un renouvellement des formes, elle est un témoignage de permanence de vie : « *la métamorphose n'est pas un jeu, elle est, au cœur de la communion, avec Dieu...* » [DEMERSON, Guy, 1981: 198]

Elle est considérée comme un signe de vie, « *les créatures visibles sont maintenues en vie par le mouvement universel du monde qui provoque le changement des formes* » [DEMERSON, Guy, 1981, ibid. 188]. Ce changement implique un nouveau cycle de vie. Dans la métamorphose, apparaissent le mouvement et le temps, une situation avant et une situation après, un passé et un futur et c'est là le principe de création du monde.

*La Chrysalide* est un titre qui résume l'histoire de son roman, il représente « l'Algérie », pays ex-colonisé qui était dans un état d'enfermement, d'emprisonnement et de clôture comme une chrysalide enfermée dans son cocon qui s'est épanouie après l'indépendance :

*La nouvelle existence...l'enfant qui venait de naître, l'Algérie nouvelle. Cet enfant couronné de diadèmes idéologiques et de vibrantes citations...l'Algérie...se dressait fière, jeune et arrogante dans l'ivresse de sa beauté...superbe d'orgueil, elle dévoilait tout à la face des amis et des ennemis, tout ce qui sommeillait dans ses entrailles depuis longtemps sortait...la vierge allait brandissant son cœur entre ses mains blanches.*  
(Chry : 146-147)

Faiza, cette chrysalide, qui aspire à la liberté et à l'instruction était emprisonnée et enfermée dans un milieu gouverné par des traditions rigides. Faiza ressemble beaucoup plus à l'héroïne « Khadidja », symbole de révolution, modèle de courage et de sacrifice de la femme algérienne qu'à sa génitrice Akila. Khadidja est la première qui a débuté la révolution contre la soumission de la femme à l'homme, Faiza avec son caractère, « *sa démarche, ses gestes, sa voix* » (Chry : 136) semble être sa fille et non celle de Akila, femme soumise : « *ressemblant étrangement à Khadidja, elle paraissait plus être sa fille que celle de sa mère...* » (Ibid.)

Faiza est la nouvelle femme, la « chrysalide » vient de sortir au monde pour poursuivre la révolution commencée par Khadidja, qui représente son point fort et son support pour battre de ses ailes affrontant un monde d'entraves et d'embûches.

Cette nouvelle femme, instruite, courageuse qui a effacé l'image de la femme soumise va donner une nouvelle image de la femme algérienne, instruite, cultivée et fière de son identité affirmant avec force son soi.

« *Ciel de Porphyre* », un syntagme nominal contenant trois signes linguistiques, « *ciel* », « *de* », « *porphyre* ». D'après une étude morphosyntaxique du titre, le mot « *ciel* » se complète par l'ensemble des deux mots qui le suivent, « *de* » et « *porphyre* ». « *Ciel* » est un nom masculin singulier, qui vient du latin « *Caelum* » [CHEVALIER, J, GHEERBRANT, A, 1990, op. Cit. 135], qui a deux formes du pluriel, « *ciels* » ou « *cieux* ». Ce terme commence par le lexème « *ci* » qui vient du latin « *ecce hic* » qui signifie « *voici ici* », et s'emploie joint à un nom ou à un démonstratif comme un adverbe ou un pronom démonstratif qui « *marque la proximité dans l'espace et dans le temps* » [ibid.].

« *Ciel* », selon le dictionnaire des symboles, est considéré comme « *symbole quasi universel par lequel s'exprime la croyance en un Être divin céleste créateur de l'univers et garant de la fécondité de la terre* » [ibid. 248], il représente ainsi « *une manifestation directe de la transcendance de la puissance, de la pérennité, de la sacralité* » [ibid.]. Il a été considéré comme « *le père des rois et des maîtres de la terre* » et une « *des puissances supérieures à l'homme* » [ibid.]. Le ciel, avec la terre, présente « *le résultat de la polarisation première* ». Cette « *polarité* » prend le ciel comme « *principe actif masculin, s'opposant à la terre, passive et féminine* » [ibid.]. Donc, « *l'action du ciel sur*

la terre » produit et fait naître tous les êtres ; ce qui rend cette « *pénétration de la terre par le ciel* » envisagée comme « *l'union sexuelle* » [ibid.], dont le produit est « *l'homme, fils du ciel et de la terre* » [ibid.].

La pluralité de la notion de « *Ciel* » se trouve dans toutes les religions du monde. À ce titre, « *on considère souvent sept (ou neuf) cieus, ainsi du Bouddhisme à l'Islam et de Dante à la chine* » [Ibid.]. Dans la religion musulmane, « *le terme revient dans le Coran plus de cent fois [...]* » [CHEBEL, Malek, 1995 : 99]. Dans certaines sourates du Coran, nous remarquons que « *certaines cieus sont plus importants que d'autres* » [ibid.], ce qui nous confirme la présence d'une pluralité ainsi que d'une diversité au niveau du même terme « *ciel* ».

Le terme « *ciel* » désigne « *l'absolu des aspirations de l'homme, comme la plénitude de la quête...* » [CHEVALIER, J, GEERBRANT, A, op.cit. 249]. Le mot « *Porphyre* » est un nom masculin singulier, qui vient du latin « *Porphyrites* » [BRACHET, Auguste, Op. Cit, 419] ou « *Purpura* » [CLEDAT, L, 1914 : 473] et du grec « *Porphura* » (Ibid.) qui renvoie à la couleur pourpre, « *calqué sur la forme grecque* » [CLEDAT, L, 1914, ibid.], il désigne « *une roche de couleur rouge* » [CLEDAT, L, 1914, ibid.]. On l'attribue alors à une pierre « *volcanique contenant de grands cristaux inclus dans une pâte colorée* » [Dictionnaire Larousse : 1080].

Le mot « *Porphyre* », comme pierre et roche, symbolise la terre. Cette dernière est un signe féminin qui symbolise « *la chair dont nous sommes faits* » [Dictionnaire psychanalytique des images et symboles du rêve]. Ce qui renvoie à la « *fécondité* ». Ainsi, « *porphyre* » est une roche volcanique qui sort du ventre de la terre et de sa profondeur comme un nouveau-né sortant du ventre de sa mère. La terre est considérée comme symbole de « *la mère originelle, la féminité et la procréation* » [Dictionnaire psychanalytique des images et symboles du rêve, [ibid.].

Le terme « *porphyre* » renvoyant à la couleur « *pourpre* », nom qui peut-être à la fois masculin et féminin, vient du latin « *Purpura* » et de l'italien « *Porpora* » [BRACHET, Auguste, op. Cit. 1872]. Quand il prend la forme du féminin, il renvoie à une « *matière colorante rouge foncée* » [Dictionnaire Larousse : 1090], mais s'il prend la forme du masculin, il désigne à la fois « *le mollusque à coquille lisse, qui s'attaque aux bancs de moules et d'huitres* » [Dictionnaire Larousse, ibid.], ou bien à « *une couleur rouge sombre* » [Dictionnaire Larousse, ibid.]. Il peut même prendre la forme d'un adjectif qui renvoie à tout ce qui relève d'une « *couleur rouge violacé* » [Dictionnaire Larousse, ibid.]

En tant que couleur, le « *pourpre* » est un pigment « *dérivé d'un mollusque qui, dans le monde antique, servait à colorer les vêtements les plus précieux et était réservé exclusivement aux empereurs* » [« La symbolique des couleurs » :9]. C'est un « *rouge violacé* », donc, il symbolise « *la puissance, le pouvoir, la souveraineté, l'aristocratie [...] la noblesse* ». [« La symbolique des couleurs », *ibid.* :5].

« *Pourpre* » peut- être considéré, aussi, comme symbole de luxe, de mystère et de richesse, comme il est, parfois, considéré comme le symbole du malaise, du trouble ou de la provocation. C'est une couleur « énigmatique » et « *mystérieuse* », quand elle renvoie au rouge, la couleur « *pourpre* » symbolise « *l'amour, la passion, le sang, l'érotisme, la génération, le régénérescence* » [« symbolique des couleurs », *ibid.*] c'est aussi la couleur du « *sang de la virginité de la femme* » [« symbolique des couleurs », *ibid.*]

« *Ciel* », ce signe masculin indéfini est à la recherche d'un autre signe pour le définir et le compléter « *Porphyre* » en vue de construire un lien « *de* » ou bien une relation. Les éléments de ce titre sont en contradiction car ils associent un signe masculin et une force puissante à travers « *Ciel* » et la terre un signe féminin doté d'une force faible, impuissante à travers « *Porphyre* » qui renvoie à une roche volcanique qui désigne la terre. Cette union ressemble à « *l'union sexuelle* » à travers laquelle va naître un nouveau signe différent des deux premiers, qui est « *l'homme* » symbole de « *renaissance* » et de « *puissance* ».

Cette union entre « *ciel* » et « *terre* » est une union et un acte obligatoirement imposés par cette force suprême qu'est le « *ciel* » qui règne sur la terre elle-même ainsi que sur toute autre force sur terre. Cette union est obligatoirement acceptée par la terre « *porphyre* » car c'est une force impuissante, impotente, soumise devant un tel pouvoir divin et suprême. Cette union ressemble à la colonisation et à travers elle de la prostitution imposée de force sur la gente féminine impuissante « *Terre* » par la force masculine, puissante « *Ciel* ». Cette action violente génère la couleur pourpre comme résultat de cette pénétration. Une couleur qui renvoie, non seulement au sang de la virginité féminine « *violée* » et « *souillée* », mais aussi au sang des blessures de la violence coloniale subies par la terre.

La couleur « *rouge sombre* », ou la couleur *pourpre* donc *porphyre* est associée non seulement à l'amour et à la séduction, mais aussi au sang et à la violence, à la guerre et à la révolution. L'action du ciel sur la terre, est une union sexuelle, violente, de domination, acte qui a contribué à l'écoulement du sang. L'homme né de cette union violente entre « *ciel* » et « *terre* » est un signe de puissance, de pouvoir du ciel et d'amour hérité de la terre- mère à laquelle il appartient et sur laquelle il est né et vit.

*Ciel de porphyre* renvoie à la vengeance de l'homme contre la colonisation de sa terre-mère et contre la prostitution imposée comme forme d'avilissement de la femme-mère algérienne.

Cette vengeance provoque des conflits et des guerres qui entraînent des blessures et du sang versé rendant « *le ciel pourpre* », celui du sang et de la mort. Porphyre est aussi un métal. Le choix de ce métal n'est pas fortuit par l'auteur car porphyre possède d'autres caractéristiques : sa couleur pourpre d'abord, couleur du sang et de la violence des conflits et des guerres, couleur du rouge sombre « *pourpre* », celle des martyrs et des morts d'une guerre sans pitié. Ensuite, son caractère explosif grâce à son explosion lors de sa sortie de la terre car c'est une roche volcanique, pierre autrefois vénérée par les Égyptiens qui l'associaient à l'immortalité. Cette explosion exprime l'acte de révolution et de guerre, c'est sortir avec force d'un univers clos et enfermé et enfermant à un univers ouvert éclairé, lumineux d'espoir et de liberté.

Le titre *Ciel de Porphyre* est un titre obscur surtout au niveau de ses constituants. En se référant à l'histoire du roman, nous pouvons dire que ce titre est plus obscur et ambigu que le premier. En regroupant les trois signes linguistiques « ciel », « de » et « porphyre » et en se référant au texte, *Ciel de porphyre* signifie « *ciel coloré de la couleur pourpre* », évoquant un conflit ou une guerre entre deux pôles : un pôle fort, puissant possédant un pouvoir suprême et un autre pôle faible, impuissant.

Le premier des pôles guerriers le « ciel » comme « *principe actif masculin* » [CHEVALIER, J, GHEERBRANT, A, op.cit. 248] est la force suprême et le maître des maîtres, celui qui commence et impose la guerre ; quant au second pôle, il représente la victime impotente et impuissante de cette « *pénétration* » [ibid.] de cette guerre, c'est « *porphyre* » ou « *la terre* » « *passive et féminine* ». [Ibid.] celle qui n'a pas de force et de pouvoir pour combattre et rejeter cette guerre déclarée par « le ciel ». « Ciel » renvoie au colonisateur français, premier pôle qui possède le pouvoir et la puissance, celui qui colonise et domine. « *Porphyre* », la terre est une victime sans pouvoir, représentée dans le roman par l'Algérie, pays colonisé par la France.

Cette guerre brutale va faire couler le sang, « couleur pourpre », un rouge sombre représentant le sang des martyrs qui ont taché de leur sang la terre sur laquelle ils vivent et où ils sont enterrés à cause de la cruauté et la violence de ce « ciel », « *Et la réalité précipita soudain le ciel...de diamant en un cratère infini de roches brûlantes, sanglantes...* » (CP:70). Le pôle « ciel », référent masculin représentant le colonisateur français est symbolisé par d'autres termes dans le texte qui lui font référence : « *para* » abréviation de « *parachutistes* », « *les autorités locales* », « *les européens* », « *les militaires* », « *les soldats* », ainsi que d'autres termes masculins pour

désigner le colonisateur français : « *la foule se composait en majorité d'Européens, de militaires en permissions ou de service* » (CP:50). « *Mon père reçut tellement de coups lors des rafles des parachutistes...les autorités locales se méfiaient de lui. C'est ainsi que les paras venaient ...pour chercher des armes ou des « fellagas » comme ils disent...* » (CP:26-27.)

Lemsine a utilisé non seulement des termes masculins, mais aussi des personnages masculins symbolisant le premier pôle « ciel », le colonisateur français. En plus de ceux déjà cités, on peut ajouter d'autres personnages : le directeur de l'école, le maître, le colonel V, le commandant du Siloun, un camp de goumiers, spécial pour la torture ainsi que les soldats et les gardes de ce camp, le commissaire adjoint. Le deuxième pôle « *porphyre* » ou bien « *terre* » représente le côté féminin qui renvoie à l'Algérie. Beaucoup de termes féminins renvoient à cette Algérie féminine : Patrie, mère patrie, la terre, « *Une odeur qui s'est évaporée depuis longtemps grâce à l'insecticide civilisateur de notre chère mère patrie...* » (CP:64)

Quant à l'homme, fils de l'union entre « ciel » et « terre », il est représenté dans l'histoire par plusieurs personnages hommes et même femmes. Ces personnages sont les enfants nés de *l'union sexuelle violente ou viol* de la terre par le ciel. Après cet acte de viol ou acte colonial, les enfants nés vont devenir révolutionnaires et vivre sur cette *terre/ mère* pour la protéger. Ils sont regroupés sous les appellations de frères, de fellagas, de moudjahidine, l'organisation...ces personnages ont appris l'amour de leur mère « *la terre* », *l'Algérie* ». L'un de ses fils est le narrateur et personnage principal « *Ali* » qui raconte son enfance et sa jeunesse révolutionnaire à travers un journal intime. C'est l'un des combattants pour la liberté de sa terre « *l'Algérie* ». Son prénom renvoie à « *l'Algérie libre* » (*Al : Algérie / Li : libre*).

D'autres personnages présents dans l'histoire ont participé à la guerre afin de libérer leur terre. Nous avons Tahar, Si Salah, M. Kimper, Mounir :

*Dans cette lutte, chacun se préparait déjà selon sa vocation. Tahar vivant dans le présent avait choisi de tuer pour aider à la purification...de la société de demain...Si Salah sera peut-être un des soldats de l'alphabétisation de nos enfants ; Mounir, sûr de sa place qu'il saura arracher avec ses dents de jeune loup ambitieux, monsieur Kimper, ayant contribué à dénoncer l'injustice en proclamant le droit sacré des peuples à l'indépendance. (CP:119)*

D'autres personnages secondaires ont eux aussi joué un rôle dans la lutte libératrice de l'Algérie contre le colonisateur : Ramdane, Fella, Houria, Meriem, Alain, Slimane...La guerre qui a éclaté entre les deux pôles « ciel » et « terre », donc entre « L'Algérie » et « La France » est une guerre atroce, fatale et sanglante. L'homme révolutionnaire, fils de cette terre attaquée, violentée va mener une guerre acharnée

contre ce « ciel » afin de venger sa mère « la terre », « l'Algérie » contre cette colonisation imposée de force et subie « *cette terre brûlante comme une femme ...* » (CP:125). Ce combat a taché le lieu de « *sang pourpre* » : « *le peuple entier, enfermé derrière les barreaux de la guerre, apprendait le long chemin taché de sang de l'héroïsme...écrivait un nouveau chapitre dans les pages ensanglantées de l'histoire* » (CP:124).

Ces enfants symbolisant « l'homme » qui affrontera le « ciel », construisent une nouvelle jeune génération ainsi que l'avenir de cette « terre », l'Algérie. Mais, c'est une génération à l'avenir obscur : « *Le temps passé ne reviendra plus ! Quand je pense à ces gamins que j'ai connus et qui sont à présent des rebelles ! Où allons-nous ?* » (C : 186.). Cette scène nous rappelle une autre antérieure de la mythologie grecque : l'union d'Ouranos, « le ciel » et de Gaïa, « la terre » qui va donner naissance à des Titans, des Titanides, des cyclopes et des Hécatonchires. Craignant leur force, Ouranos les fait emprisonner dans le fond du Tartare (un enfer à l'obscurité la plus profonde).

Leur mère « Gaia », triste, n'accepte pas l'attitude de son mari et ne tolère pas l'enfermement de ses enfants va amener ses enfants Titans à se rebeller contre leur père pour libérer leurs frères, confiant cette mission à son jeune fils Cronos, lui donnant une sorte de faucille tranchante et solide pour couper le sexe de son père. Cronos s'exécute à la tâche et castré son père. Ouranos se met à saigner abondamment et le sang se déverse sur la terre entière, se répandant sur toute sa surface donnant naissance à Aphrodite, la déesse de l'amour, ainsi qu'aux nymphes. D'autres créatures immenses et très puissantes et surtout méchantes et pas sympathiques vont naître, entre autre les géants, les Érinyes, créatures signifiants « *pourchasser* », « *persécuter* » au nombre de trois : Tisiphone « *la vengeance* », Mégère « *la haine* » et Alecto « *l'implacable* ».

Ceci répond à la question posée par Lemsine se demandant comment le ciel de ces enfants serait. Le ciel de ces enfants serait de porphyre et à monsieur Kimper d'expliquer :

*J'ai peur pour les enfants de demain. Je pensais à ces enfants qui seront des adultes au moment de la victoire finale...Qui n'auront connu dans leur ciel que la tourmente de la guerre...Ces hommes ayant été amputés de cet univers insouciant, naturel à l'enfance, à l'adolescence, ils se retrouveront avec des tâches immenses à accomplir dans un pays meurtri...Connaitront-ils le pardon ? Sauront-ils se donner la main pour conquérir une autre liberté ? La liberté de rire et de vivre...Je crains que cette génération de sacrifiés de l'adolescence le soit aussi à l'âge adulte...Les plus valides s'épieront avec méfiance pour voir qui est le plus près du poteau. (CP:213-214)*

Au premier signe « ciel », il faut un complément du nom « *de Porphyre* » pour compléter le sens. C'est le même cas du personnage Ali qui se cherche toujours



quelqu'un ou quelque chose pour le compléter : d'abord ses parents, puis Alain, son journal intime, Tahar, M. Kimper, Si Salah, Amalia...

« *Porphyre* » renvoie aussi aux maintes thèses de Porphyre qui sont des thèses de son maître Plotin qu'il a faites siennes dans ses ouvrages. En effet, en adressant à sa femme une exhortation de : « *l'enseignement le plus fondamental du divin Platon qui demande que les hommes soient sensibles aux intelligibles* », ce qui ne saurait se faire sans la purification de l'âme, étape préalable à la connaissance de ce qui est réel. Pour Porphyre, le but de la purification de l'âme est que celle-ci reprenne conscience de son origine et retourne auprès de son principe. L'être échappe à toute détermination locale, il peut être présent à la fois en plusieurs individus sans rien perdre de son unité et de sa simplicité. Porphyre voit une grande ressemblance avec le monde né de lui-même et qui tient essentiellement à la matière qu'il appelle pierre et rocher désignant par là, énigmatiquement, l'inertie de la matière.

D'après cette idée philosophique sur la nature du monde et qui dévoile chez les initiés perses une manière mystérieuse de descente vers le bas (descente des âmes ici-bas) et puis du retour vers les cieux, Porphyre attribue le nom d'antré au sanctuaire obscur où on introduit les initiés. La nature paraît avoir préparé ce lieu par les charmes dont elle l'avait embelli, où on distinguait des couleurs, différentes sources au milieu de la verdure décorée de fleurs. Il le consacre en l'honneur de *Mithra*, père et *modérateur de l'univers* qu'il arrange, et dont l'antré était une image représentative. Les cavernes et les antres furent consacrés au monde et aux nymphes à cause des eaux qu'ils distillent, et aux quels les nymphes président.

Par les nymphes, on entend les âmes humaines qui descendent dans ce monde pour être liées à la matière. Cette comparaison du monde avec un antré obscur, dans lequel les âmes descendent n'est pas la simple imagination de porphyre. Platon l'a déjà observé dans son 7<sup>e</sup> livre de la République. Il représente l'homme ici-bas, comme une caverne profonde, et un antré obscur, qui a une large entrée du côté de la lumière. Il compare cette habitation mortelle à une prison. Il suffit de dire selon Aristote que l'unité du monde se base sur deux unités, celle de l'âme et celle de l'intelligence. L'univers est considéré comme un être animé et intelligent comme le sont nos personnages, fils de l'union du Ciel et de la terre. Ce sont eux les principes de vie de l'individualité de l'homme. [ZAMBON, Marco, 2002]

*Les anciens consacraient avec raison les antres et les cavernes au monde pris dans sa totalité ou dans ses parties : c'était chez eux une croyance traditionnelle que la terre symbolise la matière dont le monde est fait ; c'est pourquoi certains ont pensé que là aussi par la terre il fallait entendre la matière. Par les antres les anciens signifiaient le monde composé de matière ; en effet, la plupart du temps les antres ont une existence*

*spontanée, ils font corps avec la terre et sont pris dans une roche uniforme dont l'intérieur est creux et dont l'extérieur s'ouvre sur l'espace sans bornes de la terre. Le monde aussi est né spontanément, participant à la matière, il est lié étroitement à celle-ci qui est désignée mystérieusement par la pierre et la roche parce qu'elle est brute et qu'elle résiste à la détermination ; et parce qu'elle est informe, on la regardait comme infinie. [TRABUCCO, Joseph, 1918]*

On ne considérait pas seulement l'antre comme un symbole du monde sensible, mais aussi symbole de toutes les forces cachées de la nature surtout que les antres *sont obscurs et l'essence de ces forces est mystérieuse*. Les antres sont destinés aux Nymphes. Car les antres symbolisent les forces qu'ils renferment, et peignent le monde comme sensible, compréhensible et accessible. [TRABUCCO, Joseph, 1918]

Le troisième et dernier titre de l'œuvre lemsinienne contient une multiplicité et une diversité de classes grammaticales. Le titre commence par le mot « Ordalie », nom féminin dérivé de l'ancien anglais « *Ordâl* » qui veut dire « *jugement* », ce terme s'emploie pour désigner le jugement de Dieu, au Moyen Âge, c'est-à-dire toute « *épreuve judiciaire au cours de laquelle on faisait appel à Dieu pour innocenter ou condamner un accusé* » [Dictionnaire Larousse : 971].

L'ordalie tire son origine étymologique d'un terme germanique « *Urthel* » ou « *Urtheil* » qui signifie « *jugement de Dieu* ». Au moyen Âge, c'était une procédure judiciaire étrange. L'autorité judiciaire ne faisait pas appel aux preuves établies, mais à des forces supérieures pour conclure à la culpabilité ou l'innocence d'un suspect. Cette pratique très spéciale était présente aussi dans l'antiquité babylonienne, égyptienne, grecque et romaine. Cependant l'ordalie a surtout été pratiquée du V<sup>e</sup> siècle au XIII<sup>e</sup> siècle en Occident. C'est une pratique germanique, christianisée plus tard.

En parlant d'« *ordalie* », on se réfère à la notion de « *jugement* », nom masculin synonyme de « *justice* », de « *raison* », d'« *opinion* » et d'« *avis* ». « *Ordalie* » renvoie à l'action, à l'acte et au fait de « *juger une affaire selon le droit* » [Ibid. :774]. C'est une notion qui repose dans sa réalisation sur la justice, l'impartialité, l'égalité, la droiture. Dans un sens religieux, le mot « *jugement* » est, presque toujours, accompagné de l'adjectif « *dernier* » car il représente le dernier acte exécuté par Dieu, et à travers lequel les actes des êtres humains seront jugés.

En découpant le mot « *ordalie* » en morphèmes, on découvre que ce dernier est composé de l'union de trois morphèmes « *or* », « *da* », et « *lie* ». « *Or* » est un substantif, nom masculin, du latin « *Aurum* » [CLEDAT, L, op.cit. 416], qui désigne un métal précieux d'un jaune brillant. Employé comme un adjectif invariable, « *or* » renvoie à la couleur jaune doré, de l'or. Le terme « *or* » est utilisé aussi comme

conjonction de coordination, du latin « *hora* » [BRAACHET, A, op. Cit. 382], ou bien « *hac hora* », qui veut dire « à cette heure », désignant ainsi l'idée de transition.

D'après le dictionnaire des symboles, l'or est le métal le « *plus précieux des métaux et le métal parfait* » [CHEVALIER, J, GEERBRANT, A, op. Cit. 970], c'est un métal « royal » en Afrique occidentale qui « *se trouve sous onze couches de terres et de minéraux différents* » [ibid. :706]. Il procure du « *bonheur s'il est bien utilisé, c'est-à-dire employé à la recherche du savoir* » [ibid.]. L'or pour les bambaras, est « *la quintessence du cuivre rouge, lui-même la vibration originelle matérialisée de l'Esprit de Dieu, parole et eau, verbe fécondant* » [ibid.]. Il symbolise « *le feu purificateur, l'illumination* » [ibid.]. Pour les grecs, « l'or » renvoie au « *soleil et toute sa symbolique, fécondité, richesse, domination, centre de chaleur, amour, don, foyer de lumière, connaissance, rayonnement* » [ibid. : 707]. Ce métal est toujours associé à la lumière « *solaire* », c'est un grand symbole marquant parmi les symboles de « *lumière, Soleil, Orient* » [ibid.].

« *Symbolisé par le soleil* », l'or est évoqué plusieurs fois dans le Coran. Il jouit « *d'un symbolisme dense en Islam et chez les Arabes où il évoque à la fois richesse, noblesse et sophistication* » [CHEBEL, Malek, op.cit. 314]. C'est un métal « *tantôt loué, tantôt condamné* » [ibid.], chez les musulmans, il est loué quand il est porté par la femme, mais il est condamné s'il est porté par les hommes, aussi il est interdit, par le Prophète, de « *boire et de manger dans des vases d'or* » [ibid.].

Le deuxième morphème « *da* » qui est une interjection, écrite anciennement « *dea* » ou « *dia* », à l'origine « *diva* » qui est un mot composé de « *deux impératifs di (dis) et va* » [BRACHET, Auguste, op.cit. 166], ces derniers qui renvoient aux verbes « *dire* » et « *aller* », conjugués au présent. « *Diva* » est ainsi un nom féminin d'origine italienne, dérivé du latin et du féminin de « *divum* » [CLEDAT, L., op.cit. 178], qui signifie une « *déesse* » [Dictionnaire LAROUSSE, op.cit. 426]. Il est employé pour désigner une « *déesse d'opéra* » [CLEDAT, L., op.cit. : 178].

Quant au dernier morphème « *lie* », nom féminin qui vient du gaulois « *liga* » et renvoie au « *dépôt qui se forme dans les liquides fermentés comme la bière, le vin* » [ibid. : 807], il renvoie aussi dans l'adjectif « *lie-de-vin* » à tout ce qui est ou tout ce qui relève d'une couleur « *rouge violacé* ». [Ibid.] Dans un sens littéraire, « *lie* » désigne la racaille et tout « *ce qu'il y a de plus mauvais dans une société* » [CLEDAT, L, ibid.]. Le deuxième mot de ce titre : « *des* », commence par « *de* » qui renvoie à l'appartenance à quelque chose. Il indique aussi le lieu et la période à laquelle appartient le sujet dont on parle.

« *Des* » est aussi un article partitif ou indéfini qui renvoie au pluriel ; il peut être même un « *article défini contracté pluriel (de les)* » [ibid.] Dans sa transcription phonétique (/de/) il ressemble à son homophone « *dés* », dérivé du latin « *ex* » [ibid. : 162], préposition qui « *marque le point de départ dans le temps* » [Dictionnaire LAROUSSE, op.cit. 393], et dans l'espace ; aussi il désigne « *la postériorité immédiate de l'action principale* » [Dictionnaire LAROUSSE, ibid.]. Quant au troisième mot « *voix* », nom féminin d'origine latine « *voce* », qui signifie l'ensemble « *des sons émis par l'être humain* » [ibid. : 1465], comme il peut désigner « *l'expression d'une opinion* » [ibid.] ou d'un point de vue individuel ou collectif.

Un autre mot du titre est le mot « *femmes* » : c'est un nom féminin pluriel ; son singulier est le mot « *femme* », en supprimant la marque du pluriel le « *s* », qui est un nom d'origine latine « *fémīna* » [BRACHET, Auguste, op.cit. 233], et qui renvoie à un « *être humain de sexe féminin* » [Dictionnaire LAROUSSE, op.cit. 563], par opposition au sexe masculin.

Puis, le mot « *arabes* », qui a, ici au niveau de ce titre, une fonction d'adjectif, comme il peut être un nom, relatif *aux peuples parlant l'arabe*; précisant que cette « *langue sémitique parlée principalement dans le nord de l'Afrique et au Moyen-Orient* ». Associé au mot précédant « *femmes* » et influencé par l'article « *les* », le terme « *arabes* » confirme une identité précise d'un groupe collectif ou d'une société féminine. Il renvoie ainsi à un groupe de femmes, « *d'une identité arabe* », d'un espace bien précis, « *le nord de l'Afrique et le Moyen-Orient* », et d'une culture bien déterminée, « *la culture et la civilisation arabo-musulmane* », ainsi que d'une langue bien définie, « *la langue Arabe* ».

Le dernier mot du troisième titre est le mot « *parlent* », un verbe du premier groupe dont l'infinitif est le verbe « *parler* ». Il a un usage intransitif (car il peut- être aussi transitif « *je parle arabe* ») donc seule sa présence dans une phrase, après son sujet, est suffisante et il n'a pas besoin d'autres mots pour accomplir son sens. C'est un verbe d'origine latine « *parabola* » [BRACHET, Auguste, op.cit. 395], qui signifie « *parole* », « *faculté naturelle propre à l'être humain* » [Dictionnaire LAROUSSE, op.cit. 1002-1003], et qui sert à produire des sons afin de « *s'exprimer oralement* ». Elle signifie chez les Grecs, « *le logos* », qui désigne, « *non seulement le mot, la phrase, le discours, mais aussi la raison et l'intelligence, l'idée et le sens profond d'un être* » [CHEVALIER, J, GEERBRANT, A, op.cit. 734], et aussi « *la pensée divine elle-même* » [ibid.]. Quant aux stoïciens, la parole était « *la raison immanente en l'ordre du monde* » [ibid.].

La « *parole* » est considérée comme le symbole de « *la manifestation de l'intelligence dans le langage, dans la nature des êtres et dans la création continue de*

*l'univers* » » [ibid.] elle présente « *la vérité et la lumière de l'être* » et précise « *la réalité du Verbe divin et du Verbe incarné* » » [ibid.]. C'est le symbole « *le plus pur de la manifestation de l'être, de l'être qui se pense et qui s'exprime lui-même ou de l'être qui est connu et communiqué par un autre* » » [ibid.]. Le verbe « *parler* » vient de la « *parole* », donc, « *parler* » renvoie à une sorte d'articulation et de production et de prise de la parole, qui veut dire manifester, exprimer sa pensée par « *la parole* » [ibid.]. « *Parler* » est un verbe qui définit une action, qui sert à exprimer, à manifester, à avouer le caché et dévoiler le non-dit à travers l'articulation de la parole, une action engagée dans un temps présent et par un groupe ou une pluralité de personnes.

D'après l'interprétation sémantico-symbolique des mots constituant le troisième titre, on découvre que ce dernier commence par le morphème « *or* », conjonction de coordination qui s'emploie afin de préciser la transition d'une idée à une autre dans un énoncé ; ce qui veut dire que l'écrivaine, au niveau de son œuvre romanesque, a débuté, dans son troisième roman, par une autre idée, différente de celle qui l'a précédée dans le roman précédent. Il s'agit certes, de combat, mais c'est un combat différent. Dans le roman qui l'a précédé, c'est un combat masculin et dans celui-là, c'est un combat féminin.

Ce titre commence par le mot « *ordalie* » qui veut dire « *jugement* », un mot qui naît de l'union des trois morphèmes : « *or* », « *da* » et « *lie* » ; « *or* » en tant que symbole de lumière et d'Orient, « *da* » comme un terme latin composé des deux verbes « *dire* » et « *aller* » conjugués au présent, et « *lie* », du latin médiéval *lias*, (pluriel) *liæ* « *lie, sédiment, résidu* », ou de « *lie de vin* » de couleur rouge violacée. C'est un terme qui renvoie à tout ce qui est vil et élément mauvais de la société, d'un peuple ou d'une population. En associant la signification du terme « *ordalie* » avec celle des morphèmes qui le composent, on conclut, donc, que la première partie du titre « *ordalie des voix* » désigne un « *jugement des voix* », celles-ci qui appartiennent à un signe considéré comme vil et mauvais de la société orientale, mais qui a décidé de parler et d'« *aller* » « *dire* » son « *jugement* », même avec une « *voix* » méprisée et ignorée par cette société.

Cette « *voix* » règne, au niveau de ce titre et, notamment, à travers les mots : « *da* » au niveau du verbe « *dire* », « *voix* » et aussi « *parlent* ». Vu que le titre, *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent* est un titre qui ne se compose que de mots et de termes féminins, généralement pluriels, comme : « *ordalie* », « *voix* », « *femmes* », « *arabes* », on en déduit que le signe précédent renvoie à un signe féminin qui renvoie ainsi à une pluralité, à un sens collectif et à un groupe. Donc, la deuxième partie du titre « *les femmes arabes parlent* » explique mieux la première partie, qui paraît au

début ambiguë et indécise, en la précisant et confirmant ainsi l'identité, le sexe et l'origine de ce signe ainsi que sa « voix ». Ce dernier, renvoie aux femmes arabes orientales qui ont décidé de parler et d'élever leur « voix ».

*Ordalie des voix : les femmes arabes parlent* est un titre qui renvoie au jugement des voix, les voix des femmes arabes qui ont été considérées comme ce qu'il y a de plus mauvais, rejeter de leur société orientale arabe mais qui joueront dans la société à venir, comme le prévoit N. Berdiaeff, « un grand rôle » [BERDIAEFF, N, cité in CHEVALIER, J, GEERBRANT, A, op.cit. 431]. Ces femmes, qui veulent lever leurs voix imperceptibles, sont déjà engagées, à présent, dans une action *de parler et de dévoiler* les non-dits, Le troisième titre de Aicha Lemsine *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent* est un titre long au niveau de sa structure par rapport aux autres titres et dès le premier contact avec ce titre, on remarque qu'il est à la fois ambiguë et intelligible. Il est ambigu au niveau de la première partie « *Ordalie des voix* » qui signifie « un jugement de voix », mais qui juge ? que juge-t-il ? À qui ces voix qu'on juge appartiennent-elles ?, mais plus compréhensible au niveau de la deuxième partie « *Les femmes arabes parlent* » car cette partie explique la première et répond aux questions posées précédemment. Ces voix sont celles des femmes arabes qui ont décidé de parler et d'élever leurs voix.

Lemsine nous raconte dans son roman la vie des femmes arabes du proche Orient à travers son voyage effectué en « Arabie » ou « Djazirat El Arab ». Ces femmes orientales, dont parle l'écrivaine dans son roman, appartiennent à douze sociétés arabes différentes mais qui partagent le même lieu géographique « l'Orient », la même Histoire, la même langue : l'Arabe, et la même identité « arabe ». L'emploi du terme « *ordalie* » au niveau du titre, désignant le « jugement », renvoie, dans le roman, au jugement des hommes autour du statut de la femme arabe et son rôle envers l'homme en tant qu'autorité et responsable de celle-ci, ainsi qu'envers sa société orientale.

C'est un jugement dans lequel les femmes arabes reviennent toujours vers la religion islamique en illustrant avec des exemples du « *Coran* », de la « *Sunna* », et de la « *Chari'a* », et d'autres exemples de femmes arabes, du passé, illustres qui sont devenus des héroïnes et des modèles pour la femme orientale actuelle :

*Naila qui est diplômée en histoire de l'Islam conclut : Tout est dit dans le Coran et les hadiths. [...] L'Islam, bien analysé, est une école de psychanalyse du subconscient inventorié, [...] L'Islam a, au contraire, pris conscience de la profondeur de l'être, non seulement dans son étendue spirituelle, mais aussi corporelle [...] le plus grand responsable du retard chez nous a été l'Empire ottoman qui a obligé les femmes à se voiler, alors que du temps du Prophète, elles commerçaient, combattaient et sortiraient dévoilées dans la cité. (O.D.V : 20)*

L'identité des voix qui parlent au niveau du titre est définie et dévoilée par les termes « *femmes* » et « *arabes* ». Cette identité Arabe s'affirme dans le roman à travers les voix, les paroles, les avis et les discussions de ces femmes orientales se comparant souvent dans cette (en)quête aux femmes occidentales.

*Pourtant elles sont persuadées que l'Islam n'est pas incompatible avec la modernité ; (pas celle de la femme occidentale, qui leur paraît excessive et dangereuse) une modernité conforme à la véritable tradition. Le reste ; l'instruction, le travail, l'amélioration des lois n'est qu'une question de temps ! Et Alia Shawati conclut : Lorsque les pays étrangers nous laisserons en paix et ne menaceront plus d'exterminations culturelles (ODV : 42)*

À une question posée à Naguiba Abdallah, femme yéménite, obstétricienne et pédiatre : *Comment vois-tu l'évolution de la femme arabe ?* Elle répond :

*Pas du tout comme celle de la femme occidentale [...] J'ai vécu aux États-Unis et vraiment je ne souhaite pas que notre société ressemble à la société américaine ! L'obsession des Américaines c'est de ressembler à l'homme tout en l'asservissant, nous ne voulons asservir personne, nous désirons être nous-mêmes : femmes réhabilitées dans ces droits qui nous furent octroyés il y a quinze siècle par l'Islam. [...] Je souhaite que la femme arabe soit libre sans être égoïste et sans vouloir imiter ni l'homme, ni la femme d'Occident. (ODV : 47)*

La présence du verbe « *parler* » au niveau du titre est très significative, elle dévoilera après lecture du roman, que ce verbe ne renvoie pas seulement à produire de la parole par ces femmes, mais à demander leur droit par la parole, de vivre libres, non pas en imitant le modèle occidental, mais en gardant leur personnalité et identité d'Arabes musulmanes :

*L'Islam ne fait pas distinction entre la femme et l'homme, si ce n'est à propos de l'héritage. [...] La polygamie est entourée d'un certain interdit dans le Coran. Impraticable de nos jours, mais les hommes n'ont vu que ce qui les arrangeait. Émancipées oui, mais en gardant notre personnalité d'Arabes et musulmanes. (ODV : 45)*

Ces femmes n'avaient pas le droit de parler, ni de s'exprimer à cause du pouvoir patriarcal et de la tradition, mais, surtout, de l'homme : « *Les femmes n'ont qu'à bien se tenir ! Elles doivent obéissance à leurs parents, et ensuite à leur mari. Il n'y a rien à faire, alors il vaut mieux se taire.* » (ODV: 42) Aujourd'hui, et à travers l'(en)quête faite par Lemsine, on constate que ces femmes arabes dévoilent leur *vraie* situation, et « *parlent* » de leurs *vrais* droits ainsi que de leur *vraie* liberté dissimulée derrière les avis de quelques intellectuelles arabes qui n'ont pas vécu, réellement, la *vraie* condition de la femme arabe, « *orientale* » : « *Il ne faut pas que tu sois comme nos intellectuelles qui font des mots sur notre misère, bien assises derrière leurs bureaux* » (ODV : 47). « *Les écrivains arabes modernes se sont contentés d'exprimer leurs états d'âmes sans oser toucher aux domaines des docteurs de la loi musulmane... Ces intellectuels ont philosophé sur la*

*femme, sur ses malheurs, sa sensibilité ou sa beauté sans apporter de solutions. » (ODV : 45)*

*Il n'existe malheureusement pas d'intellectuelles arabes qui aient analysé la condition féminine en fonction de nous-mêmes, de nos propres désirs. Toutes, ont soit, parlé de leur propres expérience de femmes « libérées » ou non, sans songer à toutes les autres qui refusent cette forme de liberté, qui veulent seulement des droits pour vivre. (ODV:46)*

*Ordalie des voix : les femmes arabes parlent* est un titre qui dès son premier contact avec le lecteur, lui transmet un bouquet d'idées autour de l'œuvre en résumant toute une *enquête /quête* sur la femme orientale arabe, cette femme qui, enfin, dévoile ses droits et ses désirs d'être libre. Elle se révolte, non pas avec les armes, mais avec sa voix féminine, opprimée, ensevelie, à travers une parole qu'elle veut libératrice.

Cette (en)quête menée dans le monde arabe par A. Lemsine, la mènera au Proche Orient à la rencontre d'une multitude d'hommes et de femmes ; surtout pour tenter de donner forme à cette tentative de démystification du monde arabe et prêter l'oreille à toutes ses femmes interrogées sur des questions capitales. D'où, à travers les réponses, affluent des visions, des points de vues, des préoccupations sur des sujets « *tabous* », entre autres : la répudiation, le hidjab, la polygamie, la dot, la répartition du travail, l'impact de l'occident et la guerre (dans certains pays). L'œuvre se présente sous l'aspect socioculturel où tout donne l'illusion de l'authenticité.

La plupart des écrits des années 80, allaient devenir un stimulus pour la prise de parole et la volonté d'occuper un espace social pour toutes ces femmes vivant continuellement dans l'exclusion sociale malgré la libération de leurs pays. A une époque où toute une partie de la population Arabe voulait « *enterrer* » les femmes, celles-ci dans un dernier sursaut, ressuscitent et décident d'élever leurs voix et de transcrire leur mémoire. La gravité de la situation de la femme en Algérie et dans le monde Arabe a de nouveau stimulé l'écriture de A. Lemsine, la poussant à écouter ses multiples voix féminines, à se pencher au plus près de ces voix, à raconter des faits sociaux de la vie quotidienne de ces femmes.

*« Ordalie » vient de « Ordalium » qui veut dire interrogatoire, épreuve, torture, verdict et sanction, termes suivis d'une à mise à mort ou de mutilations diverses, à travers un rite implacable, à la fin. [REIK, Théodore, 1973/1997 : 97]. Selon Derrida, cette ritualité de l'ordalie paraît universellement répandue. L'ordalie est transgressée par le logos vers la liberté. [FATHY, Safaa, DERRIDA, Jacques, 2004]*

*« La parole du héros, quand elle brise, solitaire la cuirasse rigide du soi, devient cri de révolte » ; dans le roman lemsinien *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*, une*



femme (l'auteur) et des femmes attestent et protestent contre le mal qui est souvent figure masculine. Il s'agit d'une femme qui s'entend à penser et à faire l'impossible pour des femmes à qui il est possible de faire. Naguiba Abdallah, médecin yéménite implore l'écrivaine :

*Ne te laisse pas prendre par les clichés des gens qui te diront que tout va pour le mieux...ils mentent. C'est la première fois que je vois une femme arabe venant de si loin pour chercher à comprendre la condition des femmes de notre pays. Il ne faut pas que tu fasses erreur...Toi aussi, tu soignes à ta manière, tu viens voir et écouter. Et il est de ton devoir de dire la vérité... (ODV:47)*

Cette femme de l'impossible s'élève contre l'ordalie, elle fait tout pour se soustraire au mal et soustraire toutes ces femmes « *Comment dois-je dire la vérité?...j'ai des envies de transformer toutes ces énergies frustrées en torrents, non plus de larmes mais de cris qui obligeront les hommes à se réveiller de leur sommeil destructeur de toutes les générations à venir* ». (Ibid.), se dit Lemsine tout bas. Pour Derrida, le nom d'ordalie : « *est ici la femme soumise à une mise en question disant plutôt mise en question à la question* » [DERRIDA, Jacques, FATHY, Safaa, 2004, ibid. Préface. 5].

En effet, la société Arabe, à travers, l'émancipation féminine subit l'épreuve d'une remise en cause car il y va du droit, du procès d'une cause, d'un jugement à introduire :

*Procès contre procès, une remise en cause remet en question jusqu'à la mise à la question, à savoir une cruauté injustifiable de l'interrogatoire, un droit à la torture pour qui s'autorise à juger au nom de Dieu. La mise en question une fois dénoncée, c'est donc, en son cœur, la question elle-même qui se voit mise en scène ou non, à la fois dans la vie, dans l'histoire... [DERRIDA, Jacques. FATHY, Safaa, ibid. Préface. 5]*

« *Ce nom ordalie, ressemble à un nom de femme, nom de femme à venir* » [DERRIDA, Jacques, FATHY, Safaa, ibid. Préface .5]. Ce roman/ enquête, « *serait comme si quelqu'un, comme si quelqu'une interrogeait plus précisément et pressait de questions la question elle-même* » (Ibid.)

Ordalie du moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle, *Ordalie des voix*, ce roman déranger l'ordre du temps, passe les frontières des siècles et des cultures. *Comment l'ordalie survit-elle sous d'autres noms et d'autres figures aujourd'hui chez nous ?* Aussi bien dans les cultures chrétiennes que dans les cultures du moyen Orient arabes ou musulmanes, malgré de grandes différences culturelles, bien que son nom statutaire désigne surtout des formes sacrificielles de l'Occident grec ou chrétien, cette ritualité de l'ordalie paraît universellement répandue.

On en trouve des analogues partout, aujourd'hui encore sous mille déguisements, quoi qu'en disent les anthropologues quand ils n'en retiennent que les

formes anciennes et les cadres archaïques. C'est dans cette *enquête/ quête* que Lemsine a choisi de répéter *une ordalie réelle*, de répéter au sens ontologique une ordalie transportée d'un ailleurs et transposée dans un ici présent révélateur des sombres puissances. Elle veut la fin de cette ordalie que chantent, à voix haute, ces femmes dans l'accomplissement d'un procès historique qui ordonne la révocation des rites ancestraux du sacrifice ordalique.

A. Lemsine, dans l'« *Ordalie des voix* », a renoué avec l'histoire et la poésie féminine arabes qui ont eu leur temps de gloire ainsi que les femmes de l'époque. « *Ordalie des voix* » est un texte qui nous renseigne bien mieux que « *La Chrysalide* » sur la place qu'occupe la femme, en Algérie et dans la société Arabe musulmane. Cette fin de « *La Chrysalide* » appelle un récit qui se ramifie en prolongement dans d'autres récits : « *Ciel de porphyre* » et « *Ordalie des voix* », dont le contexte social, traditionnel et religieux n'est plus seulement un arrière-plan de ses textes, mais leur véritable ciment. La structure familiale, le patriarcat, la polygamie, les lois séculaires qui régissent la cellule familiale, l'histoire qui est le moteur et la mémoire collective des pays, ne sont pas que des thèmes abordés, ils font partie d'une part, de la personnalité féminine, et de la structure sociale et d'autre part, de toute la nation.

On constate que les trois titres lemsiniens : *La Chrysalide*, *Ciel de porphyre* et *Ordalie des voix : les femmes arabes parlent*, entretiennent des passerelles sémantico-symboliques avec les textes qu'ils intitulent. Le rapport titre/œuvre est réalisé au niveau de chaque titre avec son œuvre romanesque exprimant un rapport de complémentarité où chaque titre lemsinien engendre et résume l'histoire de son œuvre, quand celle-ci, elle, « *le traduit, le détaille, l'explique et le réinscrit dans la pluralité d'un texte* » [DUCHET, Claude, 1973 : 52-53].

## **Conclusion**

Driss Chraïbi affirme que « [t]oute [s]a vie et toute [s]on œuvre n'ont eu qu'un seul et même thème : la trajectoire du destin. Le destin des êtres et des peuples » [CHRAÏBI, Driss, 1998 : 50]. En effet, tout auteur maghrébin éprouve un grand besoin de trouver son Moi et son identité au milieu de confusions chaotiques où il doit perpétuellement réhabiliter son existence, d'une part contre le colonisateur et d'autre part contre le système patriarcal et les traditions asservissantes. Ces auteurs, entre autres Aïcha Lemsine, le font pour rétablir les valeurs de leur propre culture, soit pour eux-mêmes, soit pour la génération à venir.

À travers les œuvres d'Aïcha Lemsine, nous avons découvert que les objectifs et les buts de la littérature maghrébine et de ses diverses thématiques ne sont là que pour délivrer les auteurs du sentiment d'étouffement et surtout de non-existence. La littérature maghrébine et ses auteurs coopèrent ensemble à dévoiler le passé à une génération nouvelle et contemporaine, comme le révèle si bien Chraïbi disant de lui-même, « [s]i tu ne sais pas ce qui s'est passé avant ta naissance, tu resteras toujours un enfant » [CHRAÏBI, Driss, *ibid.* 22]

Ainsi, cette nouvelle génération doit prendre connaissance de ce qui s'est passé avant sa naissance, pour prendre conscience des souffrances des hommes et des femmes et poursuivre le combat de ses ancêtres. L'avenir de la littérature maghrébine demeure l'héritage à sauvegarder, mais surtout à perpétuer et retransmettre. En effet, il est fondamental que la littérature poursuive sur cette voie conçue par des auteurs connus qui ont assuré l'inscription de l'expérience maghrébine dans le monde littéraire, obligeant l'hexagone *littéraire* et *extra-littéraire* à abandonner ses idées et ses conceptions dominatrices et leur réserver la place qu'ils méritent.

Et encore aujourd'hui, alors que la littérature maghrébine « n'est plus considérée comme une littérature émergente, mais bien plus comme une partie de la "littérature mondiale [ou monde]" », comprise au sens postcolonial du terme, le discours autobiographique n'a rien perdu de sa vitalité dans la littérature francophone du Maghreb ». [HORNUNG, Alfred, RUHE, 1998 : 1-4.]. En effet, dans les pratiques autobiographiques contemporaines des auteurs africains et maghrébins, deux tendances coexistent. D'une part, la volonté de témoigner, liée à l'idée de transmettre une mémoire authentique, et d'autre part, le récit du Moi littéraire conscient de son caractère textuel qui négocie entre le fictionnel et le factuel. Il a paru ainsi nécessaire d'avoir associé la réflexion sur la mémoire et la construction littéraire du Moi avec le questionnement sur les relations entre le Je et le Nous, entre l'individu et le collectif.

La représentation de soi et la représentation de l'histoire est une articulation délicate. Selon Michèle Riot Sarcey, « le pouvoir de dire je, est aussi une lutte contre les

*formes d'assujettissement, contre la soumission de la subjectivité dont les femmes sont particulièrement victimes* » [RIOT SARCEY, Michèle, 13/14 avril 2014.]. La quête de soi débute par des souvenirs heureux, mais dès les premières souvenirs d'une enfance protégée au sein de la famille, l'horizon s'agrandit. Les histoires du moi et l'Histoire tout court sont indissolublement liées, elles se superposent et s'enchevêtrent.

Le « *Je* » maghrébin textuel n'a pu donc voir le jour que dans le cadre de la mémoire collective de sa communauté. L'identité culturelle hybride de notre auteur est imprégnée des différents systèmes de pensées et de références culturelles de sa société. Débute, alors, un dialogue entre femmes qui aboutit à un discours de la narratrice Khadidja, en tant que voix d'une communauté féminine ; ainsi le « *Je* » de Khadidja entame un dialogue vers l'énonciation d'un *Nous* identitaire à travers Faiza et Malika. C'est la communauté des femmes algériennes ancrées dans leur culture du quotidien que les œuvres de Lemsine ont dévoilée.

Lemsine a œuvré, non seulement pour la réappropriation de la parole féminine, mais aussi pour un redressement historique puisque la part de la femme dans les mouvements de libération a été occultée par des hégémonies installées dans ces pays au lendemain de la colonisation. Il s'avère que la contribution des femmes à la libération de leur pays est aussi importante que celle des hommes puisqu'elles ont veillé à la survie de l'infrastructure familiale pendant que les hommes rejoignaient le maquis. Elles ont assisté l'homme dans son combat en prenant des armes pour soutenir l'effort commun.

L'écriture de Lemsine s'est beaucoup préoccupée de la condition féminine et du statut des femmes dans la société et l'histoire de leur pays. Cette littérature produite par notre auteur a bien dévoilé, comme l'a soulignée Evelyne Wilwerth :

*Une autre nuance ... importante. Elle concerne le lien étroit entre condition féminine et création féminine. En fait, la plupart des écrivaines se sont engagées dans la création en visant un but précis et primordial : être ! C'est-à-dire sortir du non-être de leur condition. Ecrire pour exister, se donner une identité (à défaut d'identité juridique), s'affirmer, se réaliser. Et revendiquer un statut, une liberté pour toutes les femmes. Nous touchons ici à un thème majeur de la littérature féminine ... Thème majeur mais qui ne peut se confondre avec l'idée d'une spécificité. [WILWERTH, Evelyne, 1987 : 174]*

C'est l'histoire des femmes qui a forcé Lemsine à changer la méthode d'écrire l'histoire. Si l'histoire ne vient pas à nous, c'est nous qui allons vers l'histoire. L'histoire des femmes et leur engagement ne peuvent être écrits par des hommes, mais par des femmes, ces subalternes à qui la parole a longtemps été confisquée ; dès lors l'histoire des subalternes est une parole incise pour une autre histoire annonciatrice

d'autres choses et c'est la littérature qui a reconstruit cette parole de l'absent. La littérature *subalterne*, porteuse d'histoire elle-même, a mis à jour beaucoup de conflits.

Lemsine a essayé de restituer à la génération algérienne sa mémoire collective et a contribué à retrouver le souvenir du passé conservé dans le patrimoine culturel. Presque tous les éléments de cette œuvre attestent de l'importance de l'historicité d'un univers arabe/ berbère bien spécifique mettant en lumière son originalité, ses racines et sa diversité. « *Aucun romancier algérien n'échappe à cette marque de l'histoire, qui constitue en outre une des premières tendances du roman algérien* » [IBRAHIM OUALI, Lilia, 2001, « Préface »]

« *La mémoire est voix de femme* », elle « *installe le souvenir dans le sacré* » [NORA, Pierre, 02/02/2006.], faisant de « *l'histoire un roman qui a été, le roman est l'histoire qui aurait pu être* » [COMAPAGNON, Antoine, 1998 : 265.]. Lemsine, à travers ses œuvres, déconstruit et reconstruit par le biais de la fiction un autre discours sur l'histoire. Le journal intime d'Ali témoigne de ce que les algériens ou algériennes de l'époque coloniale ont vécu, pensé ou ressenti, et comment la mémoire algérienne a été prise en compte dans un contexte d'effacement historique. Il a fallu restituer l'histoire car les algériens sont évacués de leur propre histoire puisqu'elle n'est écrite que d'un point de vue du colonisateur.

En réponse à cette question : *Lemsine a-t-elle cherché à proposer/ imposer une autre histoire, c'est à dire réécrire l'histoire d'un point de vue d'un colonisé ?* Nous avons répondu.

- Un témoignage de fiction modifie le réel, dévoile une réalité inaccessible dans la réalité. Cette réécriture d'une histoire coloniale hégémonique par le biais de la fiction, porte l'emblème de la reconstitution des événements et faits du passé car les documents de l'historiographie coloniale ne sont ni objectifs, ni factuels, et sont loin de refléter la vérité historique, ils véhiculent un imaginaire et une idéologie coloniales qui obscurcissent la réalité algérienne autant qu'ils la révèlent.

Lemsine a employé une stratégie et une poétique à la fois : sa relecture des sources historiques françaises sur la conquête du Maghreb et la guerre d'Algérie lui a permis d'élaborer une critique de déconstruction du discours colonial dans la veine des travaux d'Edward Saïd, et en même temps, d'élaborer des narrations fictives en rêvant sur les non-dits des écrits historiques. En tant que femme de l'entre deux culturel, elle est fascinée par l'univers féminin clos de sa culture. Il s'agit, comme l'a

exprimée Ronnie Scharfman, d'une « *exploration du moi et du monde, de la réalité personnelle de la narratrice et de la réalité historique de la mémoire algérienne* » [SCHARFMAN, Ronnie, cité in RUTH, E, (dir.), 2001: 121-131].

La vérité en tant que valeur éthique se trouve donc dans l'esthétique d'une parole ou d'un texte, et non dans son historicité vérifiable. Les récits de Lemsine sont devenus des narrations de la traversée de la culture hybride du sujet postcolonial : « [...] *seule la fiction permet de dire du vrai, je ne dis pas du brut, du spontané, de l'authentique, en apparence, je dis une parole vraie, pas une parole pleine, une parole vraie ouverte et problématique* ». [ROBIN, Régine, 1995 :67]

Selon François Hartog, un nouveau régime d'historicité est né. Et de la nait aussi la question fondamentale du comment une société traite t-elle son histoire ? Nous avons démontré que c'est la fiction qui est au centre de la construction du réel, permettant l'articulation du singulier et du global. La fiction lemsinienne s'est construite comme un écho de l'histoire de l'Algérie, des histoires singulières qui coïncident avec l'histoire collective. Ainsi, pour construire une histoire crédible, nous sommes passés par le « post » (postcoloniale/ post-mémoire) selon Romuald Fonkoua [FONKOUA Romuald, 9/10/11 octobre 2017]. Pour mieux comprendre le passé, il faut aller vers l'avenir (selon Glissant). Le réel porte les traces de l'histoire, porte les traces de la mémoire et la fiction relance la fiction figée.

Les œuvres de Lemsine peuvent être considérées comme des œuvres postcoloniales car elle a adopté une posture de mise en perspective de l'Histoire de l'Algérie d'un point de vue algérien, proposant une autre vision, un point de vue « *indigène* » en déconstruisant un certain nombre de clichés construits par une hégémonie occidentale. Cette réaction à la mainmise occidentale sur les savoirs historiques a permis la création des programmes des subalterns studies lancés en 1982 à Delhi dans le cadre des Souths Studies par des historiens marxistes indiens rejoint par Gayatri Spivak.

Cette école d'historiographie a opéré une relecture de l'histoire écrite par l'élite occidentale et envisagé *l'histoire par le bas*. Les romans et les auteurs postcoloniaux racontent l'histoire comme *droit de raconter, comme moyen d'atteindre (sa) propre identité nationale ou de la communauté dans un monde fatal*. Selon Homi Bhabha, le romancier est le représentant de l'historien : en effet, comme l'Occident a longtemps monopolisé le pouvoir de « *faire l'histoire* » du monde, l'une des missions que s'assignent les écrivains postcoloniaux est de construire un autre discours de l'histoire de leur pays, de relier les événements à l'aune d'autres valeurs que celles léguées par

la métropole coloniale. Ce nouveau discours sur l'histoire passe par la fiction, c'est-à-dire l'imaginaire et fait appel à l'écrit.

Dans le cadre postcolonial, le romancier est confronté à une double difficulté ; d'une part, il n'appartient pas à la même culture que les historiographies qui ont fait autorité. D'autre part, il tente de passer et faire passer son pays du « *statut d'objet à celui de sujet du discours et de l'histoire* ». [NGANDU NKASHAMA, Pius, 1989 : 57] Donc, le romancier veut dépasser et démanteler la vision linéaire de l'histoire léguée par le colonisateur. Ainsi, l'écrivain s'est trouvé face à deux nécessités ; reprendre contact avec son Histoire dont il est spolié et remettre en cause les stratégies discursives et politiques de l'historiographie européenne. Cette reconquête de l'histoire a permis aux romanciers, entre autre Lemsine, d'opérer une restauration et une recomposition d'une image de la nation et d'eux même en tant qu'individus.

La fiction de Lemsine est une sorte de « *conservatoire de l'histoire* ». Elle a essayé de redonner forme à l'histoire tout en étant informée par elle. Chinua Achebe considère que le romancier détient un rôle historique et didactique, il parle « *d'un art appliqué* ». En effet, les histoires (*stories*) constituent la matière de l'Histoire (*history*) comme l'affirme Achebe dans son roman *Anthiles of the Savannah* à travers le personnage « *le vieillard d'Abazon* » qui assimile les deux « *storie* » et « *history* » et leur attribue une fonction de *guide moral* pour l'homme : « *C'est l'histoire, et elle seule, qui évite à nos descendants de se jeter, comme des mendiants aveugles, sur les piquants de la haine de cactus. L'Histoire est notre exhorté, sans elle, nous n'y voyons pas [...], nous, et nous ne sommes pas maîtres de l'histoire, c'est au contraire elle qui est notre maître et nous conduit* ». [ACHEBE, Chinua, 1987]

Est-il besoin de rappeler que le roman postcolonial a une relation très étroite avec la mémoire, l'identité mais surtout l'éthique et l'Histoire qui sont ses mots clés. Il tente de penser dans le présent, la mémoire des temps anciens, tout en réglant un contentieux avec le discours historiographique occidental.

L'histoire est bien un récit, une fiction qui contribue à donner sens au présent. Lemsine comme beaucoup d'auteurs ont tenté de mettre en fiction l'histoire de leur nation ; désormais, nous affirmons que le roman postcolonial tend à surplomber le caractère événementiel de l'histoire par des procédés et moyens relevant de la fiction romanesque. L'œuvre de Lemsine est loin d'être, comme le souligne Philippe Lejeune, seulement « *un contrat d'identité* » de l'auteur avec soi-même, elle est aussi, « *sous forme fatale, un contrat avec l'histoire accompagnant toujours le soi-même* ». [LEJEUNE, Philippe, cité dans SIMON, Eugen, 2002 : 29]



Qu'entendons-nous déjà par « *écriture de l'histoire* » ? D'abord, une écriture qui s'inscrit exclusivement dans un présent problématique, et par là dans un passé que l'on est exhorté à relire, voire à réécrire, et dans un avenir appréhendé et/ou propulsé, mais aussi une écriture de la personne, où le *Moi* se met en jeu, plus directement que ne le fait l'historien.

Mettre de l'histoire dans la fiction pour Lemsine, ce n'est pas seulement restaurer le passé, mais c'est surtout pour construire l'avenir. « *Penser à l'Histoire, se penser dans l'Histoire, repenser l'Histoire sont des constantes qui apparaissent dans la littérature postmoderne qui se caractérise par « l'incrédulité à l'égard des métarécits* », selon Jean-François Lyotard. Par métarécits, il comprend « *les discours philosophiques et politiques, des récits à fonction légitimante, tel celui de l'Histoire, qui ont eu pour but d'ancrer le sujet dans un contexte politique, culturel ou social à travers diverses stratégies discursives* ». [LYOTARD, Jean-François, cité in MELIC, Katarina, fabula. Org.]

Selon Didier Decon, l'auteur de fiction comble les vides « *historiques* », que l'histoire ne sait pas. Inventer ce qui s'est passé dans la réalité, chercher les trous, l'historien ne peut pas les remplir, le romancier peut le faire. L'imagination comble les trous, les mystères de l'histoire, prend l'histoire pour *tordre*, faire *ressortir son jus*. « *J'ai fait de l'histoire et je pouvais l'écrire* » [DE CHATEAUBRIAND, François-René, 1809, « Préface testamentaire »].

Comme l'écrivain est un médiateur entre le peuple et sa mémoire, il invente la mémoire et la passe au peuple. Autrement dit, l'écrivain et l'histoire travaillent sur les mêmes matériaux. Lemsine a fait un travail minutieux sur l'histoire à travers le truchement des personnages porteurs de mémoire. Ivan Jablonka, dans *L'histoire est une littérature contemporaine*, affirme que « *l'histoire est d'autant plus scientifique qu'elle est littéraire* ». [JABLONKA, Ivan, 2014 : quatrième de couverture]

Mais cette écriture de l'histoire ne s'est pas réalisée et faite sans une écriture de soi : Lemsine se raconte en même temps qu'elle raconte. Ainsi, l'écriture de l'histoire et l'écriture de soi se tissent dans ses œuvres en un unique et même geste d'écriture. Lemsine a découvert dans l'écriture autobiographique une *praxis* où accomplir sa propre liberté, un moyen de se révéler à elle-même et de reprendre à son compte l'Histoire et l'histoire de sa vie « *Ma vie a été en même temps le produit et l'expression du monde dans lequel elle se déroulait et c'est pourquoi j'ai pu en la racontant, parler de tout autre chose que de moi* ». [DE BEAUVOIR, Simone, 1972 : 39-40]

L'écriture de soi est aussi une écriture des autres, le destin d'une nation ; l'engagement de l'auteur pour la cause de son pays, la guerre d'Algérie indique dans

l'autobiographie même des voies possibles pour une éthique postcoloniale « *face à face avec soi-même sous le regard de l'autre* » [FANON, Frantz, 1972 : 10].

Les romans de la guerre d'Algérie se situent dans un champ multiple entre littérature et histoire, fiction et réalité, mise en scène personnelle et représentation collective. La représentation de la réalité en fiction est comprise comme une transcription problématique. L'œuvre de Lemsine est une reprise fictionnelle de l'histoire ; ainsi les disciplines de l'histoire et de la fiction s'influencent mutuellement dans sa création. Fiction et histoire s'entrecroisent, reliant la mémoire individuelle au passé historique et c'est dans cet entrecroisement que Lemsine a reconstruit ce temps de la période coloniale et post-coloniale. Elle a réécrit l'histoire de l'Algérie et des femmes algérienne au compte de l'imaginaire.

La littérature est en partie liée à l'imaginaire. Son rôle n'a-t-il pas consisté à raconter des histoires ? A modifier, voir à dissiper la réalité en fiction ? L'Histoire en histoires ? « *L'imaginaire c'est la restitution d'un réel plus vrai que lui-même* ». [BERQUE, Jacques, 1974 : 248-249]

La thèse selon laquelle la mémoire construite par la fiction serait « *La première à dévoiler les zones d'ombre de la mémoire officielle et de la mémoire collective* » [ROBIN, Régine, 1989 : 67], à réécrire « *la mémoire collective* » selon Régine Robin ou la « *mémoire culturelle* » selon Jan et Aleida Assmann où sont « *cristallisées* » les expériences collectives d'un groupe consiste à décrire les différents rites appartenant à un groupe dans sa vie quotidienne. [ROBIN, Régine, *ibid.*]

La mémoire est charnière entre présent et passé dans les romans lemsiniens. En fait, Ali fait revivre les souvenirs de la guerre même douloureux dans son journal intime pour les protéger de l'effacement car ces souvenirs sont ceux de tous les algériens, ils appartiennent à tous et font partie de notre passé, présent et avenir. Le journal intime d'Ali basé sur une mémoire individuelle est devenu le miroir d'une histoire collective complétant l'image « *officielle* » par l'histoire d'Ali « *inofficielle* ». Pour Lemsine, l'important n'est pas de restituer une identité individuelle, mais de rassembler les multiples facettes de l'histoire souvent douloureuse d'un peuple. Les romans de Lemsine sont des romans qui ont choisi la fiction historique.

*Ce n'est pas un livre d'Histoire. Je n'écris pas un livre à la gloire de...bien sûr je parle de l'histoire des miens (...). Mais je me permets de changer certaines données (...) Je veux parler de lieux que j'aime sans raconter de contre vérité, en restant dans la vraisemblance mais pas nécessairement dans l'exactitude historique.*  
[BENMANSOUR, Latifa, 1998 : 165-167]

L'histoire est devenue le lieu de l'écriture lemsinienne, « *mon lieu culturel est mon métissage, ma parole en est la synthèse. Ainsi, je suis le fils de l'histoire et non de mes parents...*, *l'histoire est devenue une sorte de lieu psychanalytique dans lequel j'ai forgé ma pluralité* » [BENAISSA, Slimane, cité in CHIKHI, Beida et QUAGHEBEUR, Marc (dir.), 2006 : 275]. L'œuvre de Lemsine est une œuvre qui s'est engagée à témoigner de l'histoire et à élargir notre conscience du monde. Il s'agit de la mise en fiction de la guerre d'Algérie, pour Abdelkader Benarab qui constate que : « *la guerre d'Algérie et l'immédiat après-guerre [...] ont "mobilisé" l'écrivain en réclamant son témoignage* » [BENARAB, Abdelkader, 1994 : 14].

L'individuel et le collectif sont identifiables dans le texte lemsinien. La construction du moi exprime un sujet fragmenté, pluriel, transculturel qui se mêle aux fils des textes dans une quête de savoirs sur soi, sur l'histoire, et sur la société en mutation. « *Les auteurs nous rappellent à tout moment que leur récit constitue une mise en fiction de l'enfant qu'ils étaient, qu'ils portent toujours en eux ou qu'ils projettent comme objet de leur conscience* » [CROSTA, Suzanne, 1998, visité le 30/04/2016]. En effet, seule la fiction est au cœur de la récréation de l'enfance. Selon Chamoiseau, la vérité en tant que valeur éthique se trouve donc dans l'esthétique d'une parole ou d'un texte et non dans son historicité vérifiable par des héros légendaires.

Lemsine a fait référence au rôle des enfants pendant la guerre d'Algérie, soulignant ainsi le contraste entre l'innocence de l'univers enfantin et les atrocités de la guerre. L'auteur a mis l'accent sur une vérité tellement escamotée : la liberté a été acquise grâce à des minorités/ Subalternes « *des petits pions de la révolution* », jugées insignifiantes dans le discours historique.

Le journal intime d'Ali a permis de comprendre l'acharnement des événements historiques à travers une restauration lui permettant de se restructurer et de se reconstruire. Lemsine a privilégié le journal intime car le « je » s'affirme comme voix essentielle du personnage dans le sens où elle laisse transparaître l'essence de celui-ci. Dans *Ciel de Porphyre*, c'est la guerre d'Algérie racontée à travers la vision subjective du jeune Ali. Le roman relate un épisode majeur, celui de la guerre d'Algérie par un jeune personnage. L'écriture d'Ali relève d'une activité mémorielle de la période coloniale qui est vécue progressivement par le lecteur à travers le cheminement narratif d'Ali.

La construction du personnage est passée, en effet, par un regard porté sur le monde, et une voix singulière, qui le porte. Pour l'écrivain, c'est la singularité de la transmission de l'événement qui prévaut plus que l'événement lui-même. Par son

discours sur la guerre, Ali s'est démarqué des autres personnages mettant en évidence sa métamorphose et sa transfiguration par le souvenir de la guerre.

L'histoire est directement appréhendée par le personnage qui s'intéresse particulièrement à son pays : il souhaite « *s'autodéfinir* » dans cette histoire qui est la sienne analysant passé et présent dans leur corrélation au futur. Dans la construction du personnage romanesque, l'auteur a mis en avant la relation du personnage à l'histoire par ce qu'il vit mais aussi par le regard qu'il porte sur elle. « *Ce n'est pas l'histoire elle-même [qui importe], mais bien plus le sentiment humain de l'histoire, l'approche humaine et sensuelle de l'histoire qui prévaut.* »

L'enchevêtrement entre personnages et histoire, entre diégèse et référent historique, est tel qu'il est difficile de séparer fiction et histoire. Les éléments historiques représentent de véritables « *marquages* » structuraux des personnages car non seulement ils centralisent la diégèse, mais ils participent à la constitution et la construction même du personnage comme « *entité romanesque* ».

Tous les personnages lemsiniens sont « *structurellement ancrés dans l'histoire de l'Algérie* ». En effet, certaines données associent l'expérience humaine des divers protagonistes aux grands événements de leur pays d'une époque que la romancière a retracé. Ces indices historiques sont apparus de façons diverses, soit la romancière a évoqué un fait, soit elle a ancré le récit à une date précise qui en appelle à la mémoire algérienne.

La mémoire individuelle est reliée au passé historique que la narration des romans lemsiniens a reconstruit, à sa propre histoire, une histoire qui n'est autre que l'histoire collective puisque le personnage s'entrecoupe en identités multiples en transformant donc son écriture dans le son et la parole des femmes algériennes.

La fiction de Aicha Lemsine est habitée par la mémoire collective. Chaque date inscrite correspond à la réalisation ou à la déréalisation d'un moment de la quête des personnages, car l'histoire dans ses différentes dimensions est élaborée, refaite, revisitée et surtout surdéterminée par le récit mémoratif personnalisé des instances énonciatives. C'est cette périodisation objective qui structure l'histoire racontée et gravée dans la référentialité des événements, mais aussi dans les fluctuations de la mémoire de chaque foyer d'énonciation qui n'obéit qu'à son propre mouvement et à son propre ancrage.

L'écriture de l'histoire tente de se rapprocher au maximum de ce Ricoeur appelle « *la fictionnalisation de l'Histoire* » [RICOEUR, Paul, 1985 : 265]. Les

frontières entre Histoire et fiction sont totalement abolies ou confondues. La fiction a créé un personnage aux prises avec la complexité de l'existence humaine.

Dans *La Chrysalide*, pour Faiza s'est produit d'abord un retour aux lieux de l'enfance suivi d'un « *retour sur soi* ». Le récit a commencé par l'introspection d'un espace clos de la maison des Mokrane et s'est terminé par le retour au village, lieu de la (re)découverte de soi. Jacques Soubeyroux, analysant la problématique du départ et du retour dans *El Jineté Polaco*, a montré comment le rêve du retour était indissociable de celui du départ. « *Cette dialectique du temps perdu et du temps retrouvé* », clé du rapport à l'espace des personnages est aussi le retour vers leur propre histoire ». [SOUBEYROUX, Jacques, 1999 : 41-54]

Lieu de mémoire au cœur de la fiction, Ali fait des va et vient entre passé/présent caractéristiques des lieux de mémoire, mais aussi du chronotope de Bakhtine qui associe temps et espace essayant de rendre simultanés le passé et le présent. [BAKHTINE, Mikhaïl, 1978]

La littérature fonctionne, donc, comme des archives possibles pour l'histoire, à travers les souvenirs, qui sont la complémentarité officielle de l'auteur en s'ajoutant à l'archive fictionnelle sur cette période. Les deux archives se complètent.

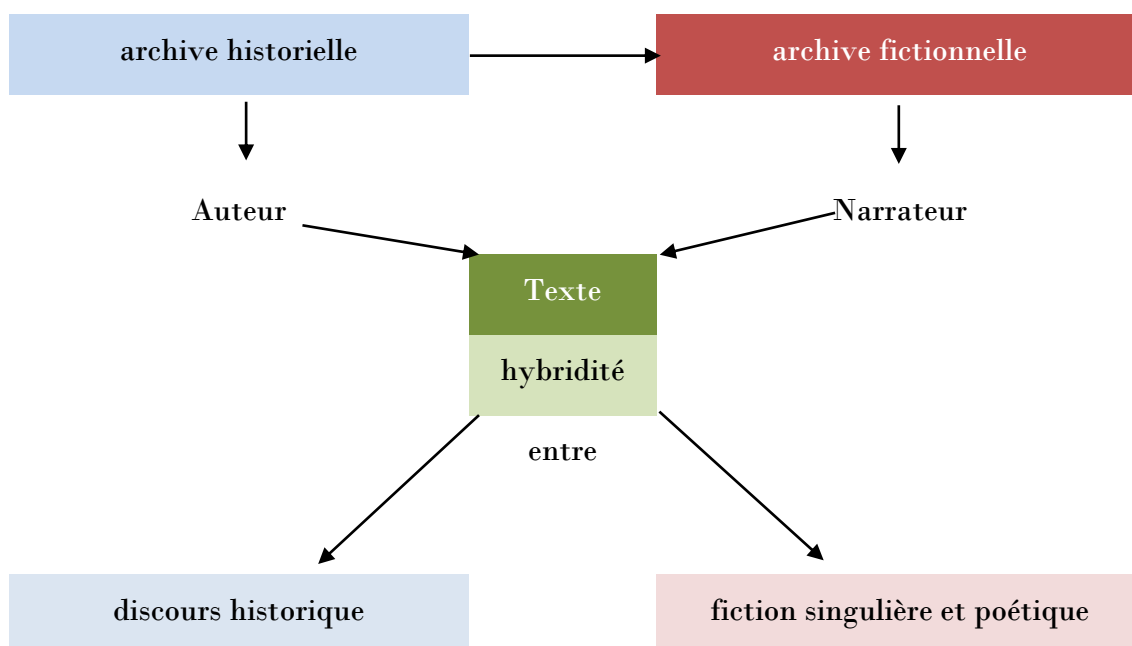


Figure 3. Complémentarité des archives historique et fictionnelle

La mémoire a rappelé un passé qui a disparu et la fiction l'a réinventé, toutes les deux semblent se rejoindre. Les lieux de mémoire de la fiction sont imprégnés de l'histoire d'une *république humaine*, loin des divisions idéologiques. Le passé est inscrit comme différence dans l'écriture des textes de notre auteure et cette différence créé

des espaces que nous avons qualifiés avec elle de « lieux hétérotopiques » ou selon la thèse d'Elke Richter comme « lieux hybrides » ou « postcoloniaux ».

Les deux niveaux d'histoire, le scientifique et le narratif, entretiennent une relation complexe, à la fois de complémentarité et presque de concurrence. La guerre acquiert une consistance en touchant les habitants du village ou de Dachra. Pour Mouloud, la guerre c'est se libérer du regard indifférent du père... Pour Ali, c'est la mort de son père qu'il cherche à venger. L'histoire se condense dans le lieu. La description des lieux et des toponymes a confirmé la séparation entre *espace indigène* et *espace européen* (Dachra : une grande rue sépare le village en deux, un trottoir où s'entassent les maisons et commerces indigènes et l'autre trottoir européen où se trouvent toutes les infrastructures coloniales et belles maisons).

De l'un à l'autre, de l'un par rapport à l'autre, une frontière infranchissable (Baladia : Quartier du beau verger/ quartier des Béni Ramassés). On a retrouvé ici le principe d'exclusion mis en évidence par Fanon dans *Les Damnés de la Terre*. Entre deux mondes, aucune relation, sinon de violence en attente. La mémoire symbolique des lieux entre Littérature et Histoire a permis une approche des deux romans dans leurs lieux avec le Moi des narrateurs.

Selon Susanne Gehrman, dans les littératures issues d'une expérience postcoloniale, *l'écriture autobiographique s'est avérée être un lieu d'énonciation fondamentale où l'hybridité des genres retrouve la problématique de l'hybridité du sujet qui écrit à partir d'un emplacement situé entre plusieurs cultures*. La traversée du Moi disposée dans un texte est devenue lieu d'entrecroisements culturels multiples, suscitant de ce fait une renaissance des formes d'énonciation.

Les ouvrages de Lemsine mélangent fiction/chronique et histoire, autofiction et autobiographie. Le personnage principal possède des traits de l'auteur (Khadidja/ Faiza/ Ali/ M.Kimper) notamment dans « *l'entre deux cultures* ». L'individu face à la collectivité, la mémoire individuelle face à la mémoire collective, le Moi entre deux cultures et deux langues.

L'hybridité, qui détermine une grande partie des personnages lemsiniens, est révélée se manifestant au niveau du langage, de l'écriture et du corps : « *L'expérience du corps dévoilé devient alors métaphore de l'écrivaine qui se dévoile par son écriture et s'inscrit dans ce sentiment de l'entre-deux, de langage* » [DJEBAÏ, Assia, 1999 : 11].

Le traitement de l'identité dans la fiction lemsinienne s'est accommodé de la confirmation de Paul Ricœur, « *l'identité est essentiellement narrative, la fiction apparaît comme "un laboratoire du jugement moral"* ». [RICŒUR, Paul, 1990] En effet, le roman

lemsinien a participé à la construction de personnages pris dans le processus d'apprentissage et à l'élaboration des valeurs, puisqu'il appartient au roman postcolonial qui profère souvent un discours à teneur éthique participant de près aux bouleversements géopolitiques des pays décolonisés, mais surtout contribuant à la fondation de nations nouvellement créées. Lemsine, comme ses romans, ne peut rester neutre. Elle s'est engagée, ainsi que ses personnages, à la réhabilitation des cultures traditionnelles et à l'entame d'un dialogue critique avec les cultures héritées du legs colonial.

Les œuvres de Lemsine sont des sources de « *restructuration des identités en contact, par divers modes d'appropriation, d'acculturation, de métissage* ». Le Soi (Moi) et l'Autre se sont inter-reliés, entrant en relation dans des échanges symboliques. D'après Moisan, « ... *l'identité doit être reconsidérée, recomposée, comme s'il devait désormais en recoller les morceaux fragmentés depuis qu'elle a accédé au [...] vécu interculturel* » [MOISAN, Clément, 2008 : 100]. L'œuvre littéraire de Aicha Lemsine a constitué un terrain exceptionnel d'exploration des différents processus identitaires par lesquels se sont *construites, se sont déconstruites et se sont reconstruites* les représentations du *Soi* et de *l'Autre*, de l'interculturel et du transculturel.

La transculturalité, quant à elle, a marqué le passage, l'échange entre les cultures. Ces personnages-monde que sont les personnages lemsiniens sont « *les passeurs d'une culture-monde non pas dans le sens d'universalité culturelle, mais dans le sens d'une « diversité » culturelle car au nom de l'universalité typiquement occidentale, tant de crimes furent commis.* » [GLISSANT, Édouard, 1984 : 92]. Édouard Glissant a proposé, ainsi, la « *diversalité* », à travers laquelle nous sommes amenés à comprendre que la seule constante de l'humanité est *la diversité*.

L'œuvre de Lemsine abonde et laisse entrevoir une coexistence, une diversité de langues, de cultures et d'identités, ce qui dévoile une dimension importante de l'écriture postcoloniale perçue dans les romans lemsiniens. Nous pensons, comme Beida Chikhi qui a interprété l'élan à la fois démolisseur et créateur des maghrébins dans l'optique d'un renouveau interculturel que cela ferait de l'Afrique du nord le foyer de rayonnement d'une modernité enfin dégagée de *l'autoritarisme euro-occidental* :

*Fin du monde et crise de fin de progrès d'un côté. Début du monde, élan, départ de l'Autre. Ainsi, au moment où l'Europe en somme exprime la perte de ses illusions, éblouie par l'excès de lumière et de clarté qui a banalisé ses rêves et ses utopies, le Maghreb tente une fois de plus de refonder sa culture, ses lieux. Il est question de remise en chantier de l'histoire et de son sens. [CHIKHI, Beida, 1996 : 37]*

Métissages, hybridités et liminarités de toutes sortes sont aujourd'hui régulièrement invoqués pour rendre compte de l'identité coloniale et post-coloniale dans ce laboratoire fictionnel que représentent les romans de notre auteure. Dans cette « autofiction » lemsinienne qui s'élabore dans « l'entre », entre les rives maghrébine et européenne, entre passé et présent, entre l'oubli et la mémoire, et surtout entre la vérité et le mensonge, la fiction cesse d'être mensonge puisque l'histoire du « je » individuel disparaît dans les failles du « nous » collectif.

Pour une représentation de l'univers extérieur déformé par la fiction, la notion de paratopie a permis *de rendre possible des énonciations prétendant dépasser et aller au-delà de l'espace qu'elles ont pour rôle d'engendrer*, selon Dominique Maingueneau. En effet, il rajoute qu'*un discours ne peut appartenir pleinement à un territoire, il joue de la frontière entre l'inscription dans des fonctionnements topiques et l'abandon à des forces qui excèdent par nature toute économie humaine*. [MAINGUENEAU, Dominique, 1994] La paratopie a installé Lemsine ainsi que ses personnages dans une situation d'errance et de migration. Les deux romans, *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre*, participent à cette tentative de « *retenir le temps dans un monde où l'histoire ne cesse de s'accélérer et où les non-lieux gagnent du terrain* ». [AUGE, Marc, 1992]

On s'est intéressé à la paratopie spatiale à travers les phénomènes de l'errance, du nomadisme qui sont eux même dûs à un problème identitaire, d'où la paratopie identitaire regroupant la familiale et la sociale. L'errance et/ou le nomadisme sont des représentations et des éléments récurrents dans les romans lemsiniens. En effet, plusieurs personnages *s'affranchissent* de l'ordre établi et engagent *un périple transgressif*. Ces personnages, (comme Ali, Tahar, Kimper, Mouloud, Faiza, Amalia, Alain, Francis) pris dans un mouvement de déterritorialisation (de village et Dachra, vers la Tunisie, l'URSS, la France, l'Amérique Latine, Alger et tous les pays du monde), esquissent une trajectoire d'évasion et d'échappatoire à la recherche d'un monde, d'un imaginaire et d'un idéal *autres*, mais surtout d'un *Moi autre*.

*L'errance*, ce mot dérivant du latin, « *etinare, vagus* » signifiant « *ce qui n'est pas fixe* », est un mouvement démontrant une manière *d'être, de penser et d'écrire* selon Glissant. Dans notre travail, l'errance se substitue à la déterritorialisation, au nomadisme et surtout au voyage, dévoilant et suggérant une pensée inscrite dans *le mouvement* à la recherche et à la quête d'une identité, avant et après l'indépendance. En effet, Mouloud se cherche dans ce village qui a légitimé l'effacement de son *Moi*, l'assimilant à un doux agneau, aux traits physiques d'une petite fille.

Faiza est à la quête de son émancipation en tant que femme libre et pensante loin des traditions asservissantes infériorisant son *soi de femme*. Ali est à la quête et



reconquête à la fois d'une identité inexistante, *bâtarde* (un SNP) et d'une autre spoliée par la colonisation. Amalia se cherche dans un métissage identitaire non assumé (fruit d'un mariage mixte). Alain se fraye un chemin à travers le refus d'une appartenance religieuse vivant sur un mode d'être errant et nomade et une identité dominante méprisante – il est issu d'une mère algérienne juive et d'un père français chrétien qui refuse l'appartenance de sa femme.

Ce voyage des personnages de nos romans se *place* sous le signe de l'errance. Voyage réel et imaginaire pour Ali, à travers la résurgence des souvenirs, et de ses multiples déplacements pour son travail, imaginaire à travers les livres pour Mouloud et Faiza, réel pour leur installation dans leur nouvelle vie à Alger. L'errance pour les personnages lemsiniens se rattache à une particularité instable : instabilité spatiale, historique, identitaire, affective, familiale, culturelle, et linguistique. Pour l'écrivain Honoré d'Urfé : « *Rien n'est constant que l'inconstance, durable même en son changement* » [D'URFE, Honoré, cité par CHAUVEAU, J.-P., 1997 : 25]

Lemsine a dévoilé que la thématique de l'errance n'est pas étrangère au contexte littéraire du Maghreb puisqu'elle sert mieux que tout autre thème le *projet cognitif* des écrivains maghrébins racontant leur histoire conflictuelle, dévoilant les invasions, les dépossessions des terres, l'exploitation de tout genre, l'assimilation et acculturation, les luttes pour la libération, les désillusions d'après les indépendances, les difficultés d'insertion sociale ici en Algérie et ailleurs, l'émigration, l'exil et la marginalisation. Mais, dans la majorité des écrits maghrébins, le thème de l'errance demeure étroitement lié à *la quête identitaire : la quête de soi*. Dans l'œuvre lemsinienne, l'errance a pris une apparence multiple, car elle a *transcendé toute fixité*, scrutant les profondeurs de la pensée postcoloniale, en inscrivant sa littérature dans la rupture, ouvrant par là vers une diversité de champs des *possibles fictionnels*.

*En effet, l'errance ne veut pas se distinguer dans un domaine clos et précis, elle se manifeste à travers l'étude postcoloniale en s'adaptant proportionnellement aux conditions qu'offrent les différentes épistémologies qu'elle rencontre pour dénoncer le caché, le tabou et tout ce qui est caractéristique d'un certain ordre indéboulonnable.*  
[BEYEME NZE, Alexis, 2014 : 93-102]

La transfiction est une pratique moderne de (ré)écriture qui se démarque de tout autre *mode scriptural* déjà cité par le fait qu'elle ne se limite pas seulement aux relations texte à texte, mais elle va plus loin et propose d'exposer aux lecteurs qui seraient intrigués, une fois les pages du roman fermées, par le fait de son incomplétude manifestement perceptible, un nouveau modèle d'invention ou *d'inventivité* littéraire. C'est un domaine d'étude récent et vaste qui ouvre d'autres horizons à la littérature et élève la fiction au-delà des limites de l'œuvre, abolissant toutes les frontières se

libérant du cercle limité et spécifique du genre et d'une littérature qui se bornent et se confinent à ses frontières élémentaires.

Le personnage est l'un des piliers principaux constitutifs et constituant de la fiction et c'est la transfictionnalité qui a permis d'opérer *son voyage transfictionnel* d'une fiction (*La Chrysalide*) vers une autre (*Ciel de Porphyre*), et de *Ciel de Porphyre* vers *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent* transcendant les frontières textuelles. Notre analyse minutieuse des caractéristiques, pas seulement des personnages, mais aussi des lieux récurrents qui leur sont rattachés, a permis de confirmer que les mêmes personnages, les mêmes lieux, les mêmes ambitions et les mêmes destins transcendent leur texte original pour aller vers un autre texte appartenant au même auteur : Lemsine. En effet, les personnages lemsiniens migrent d'une fiction vers une autre, appartenant chacune à un imaginaire différent de l'autre mais partageant des contextes spatio-temporel rapprochés.

Cette migration des personnages se rapproche de leur nomadisme et errance les transformant en personnages paratopiques créant des relations singulières entre deux notions éloignées conceptuellement l'une de l'autre (sachant que la transfiction suit un mouvement cyclique alors que l'errance est acyclique et linéaire), mais pourtant proche sur le plan organisationnel.

Ces triangles proposés, représentant des passerelles intrascéniques entre les œuvres de Lemsine et établissant des ponts transfictionnels, ne sont pas fixes, mais fonctionnent selon un mouvement cyclique (R : roman, P : passerelles).

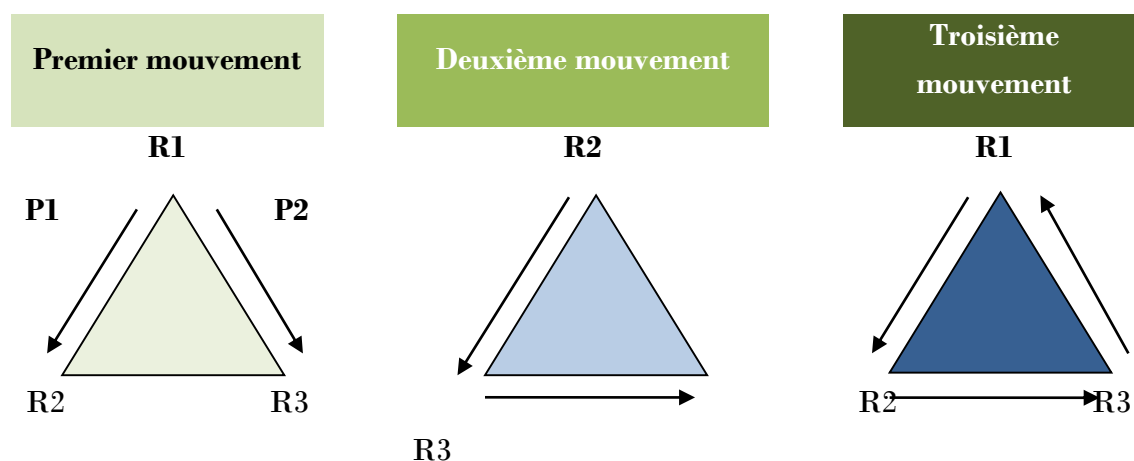


Figure 4. Logique des passerelles intrascéniques et des ponts transfictionnels

Le premier mouvement, représente un déversement du haut vers le bas : *La Chrysalide*, premier roman se déverse dans les deux autres romans, par la passerelle 1 dans *Ciel de Porphyre*, pilier du combat patriotique masculin et dans *Ordalie des voix* :

*les femmes arabes parlent*, pilier du combat féminin par la passerelle 2. Ce mouvement correspond à l'impulsion de départ, départ pour un objectif, à l'étincelle de la vie. Il y a un équilibre entre les deux piliers.

Le deuxième mouvement correspond à une expansion, un accroissement, une ouverture vers le combat patriotique, combat général, à travers les personnages masculins (Ali, Tahar, Mounir, Si Salah...) vers le combat féminin, combat particulier, à travers les personnages féminins (Houria, Meriem).

Le troisième mouvement correspond à un tout significatif, une mobilité cyclique, circulaire qui va du R1 au R2, du R2 vers le R3 et retour du R3 vers le R1.

## **Références bibliographiques**

**Corpus**

- LEMSINE, Aïcha, *La Chrysalide. Chroniques algériennes*, Ed. des femmes, Paris, 1976.
- *Ciel de porphyre*, Ed. Jean Claude Simoen, Paris, 1978.
- *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*, Ed. Encre, Paris, 1983.

**Œuvres**

- ACHEBE, Chinua, *Anthiles of the Savannah*, Ed. Heinemann, Kangan, l'Australie, traduit comme suit: *Les termitières de la savane*, 1987.
- AZIZ, Germaine, *Les Chambres closes*, Ed. Stock, Paris, 1980.
- BEAUVOIR, Simone (de), *Tout compte fait*, Ed. Gallimard, Paris, 1972,
- *Le deuxième sexe, Tome 1 : les faits et les mythes*, Ed. Gallimard, Coll. Folio Essai, Paris, 1986.
- BENARAB, Abdelkader, *Les voix de l'exil*, Paris, 1994.
- BEN JELLOUN, Tahar, *Harrouda*, Ed. Folio, Paris, 1973.
- BENMANSOUR, Latifa, *La prière de la peur*, Ed. de la différence, Paris, 1997.
- BON, François, *Décor Ciment*, Ed. de Minuit, Paris, 1988.
- CHRAIBI, Driss. 1998. *Vu, lu, entendu*, Éd Denoël, Paris, 1998.
- DJEBAR, Assia, *Loin de Médine*, Ed. Albin Michel, Paris, 1991.
- *Vaste est la prison*, Ed. Albin Michel, Paris, 1995.
- *L'amour, La fantasia*, Ed. Albin Michel, Paris, [1<sup>ère</sup> édition 1985]1995.
- *Ces voix qui m'assiègent*. Ed. Albin Michel, Paris, 1999.
- FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Ed. Maspero, Paris, 1961.
- FROMENTIN, Eugène, *Une année dans le Sahel*, 1848.
- GLISSANT, Edouard, *Le Quatrième Siècle*, Ed. Gallimard, Paris, 1964.
- LOPES, Henri, *Tribaliques*, Ed. Clé, Yaoundé, 1971.
- *Le Lys et le Flambant*, Ed. du Seuil, Paris, 1997.
- MAALOUF, Amine, *Les échelles du Levant*, Ed. Livre de Poche, Paris, 1998,
- MIQUET, A, *Sept contes des mille et une nuits*, Ed. Sindbad, Paris, 1981.
- SALLENAVE, Danielle, *Le Don des morts*, Ed. Gallimard, Paris, 1991.
- SAND, George, *Piccinino*, Ed. Glénat, vol. 2, Paris, 1994.
- SARRAUTE, Nathalie, *l'Ere du soupçon*, Ed. Gallimard, Coll. « Les Essais » Paris, 1956.

- WOOLF, Virginia, *une chambre à soi*, Ed. Denoël, Paris, 1992.

### Ouvrages théoriques et critiques

- ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Ed. Grasset, Paris, 1978. Cité in GLAUDES, P, REUTER, Y, *Le personnage*, Que sais-je ? Ed. PUF, Paris, 1998.
- ADAM, Jean-Michel, GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes*, Ed. Larousse, Paris, 1976.
- ADAM, Jean-Michel, AMOSSY, Ruth, MAINGUENEAU, Dominique, *Image de soi dans le discours, la construction de l'éthos*, Ed. Lausanne (Switzerland), Paris, 1999.
- AFFERGAN, Francis, *Anthropologie à la Martinique*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Paris, 1983.
- AL BUNI, Ahmed Ibn Ali, *Shams al-mâ'arif, wa-latâ 'if al- 'awârif*, Matba'a Mustafa Muhammad, Le Caire.
- AMOSSY, Ruth (dir), *Images de soi dans le discours, la construction de l'éthos*, Ed. Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1999.
- *L'argumentation dans le discours politique, littérature d'idées et fiction*, Ed. Nathan université, Paris, 2000.
- *L'argumentation dans le discours*, Ed. Armand Colin, Coll. « Coursus », Paris, 2006.
- AMSELLE, Jean-Loup, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Ed. Payot, Paris, 1990, rééd 1999.
- APPRIAH, Kwane Anthony, cité in BAYART, Jean-François, *Les études postcoloniales, un carnaval académique*, Ed. Karthala, Paris, 2010.
- ARISTOTE, *Le personnage comme agissant*, Poétique, trad. DUPONT, R- ROC et LALLOT, J, Ed. Du Seuil, coll. « Poétique », Chap.6/pp.55- 57. Chap. 14. Chap.83, cité in MONTABETTI, Christine, *Le personnage*, Ed. Flammarion, Paris, 2003.
- ASHCROFFT, Bill, GRIFFITHS, GARETH, Tiffin, Helen, *The Empires Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, ED. Routledge, Londres / New York, 1989, traduit en français: *L'empire contre attaque*.
- AUDINET, Jacques, *Le temps du métissage*, Éditions de l'Atelier, Paris, 1999.
- AUGE, Marc, *La guerre des rêves. Exercices d'Ethnofiction*, Ed. du Seuil, Paris, 1997.
- *Non-lieu, introduction à une anthologie de la surmodernité*, La librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Ed. du Seuil, Paris, 1992.
- AVERY QUINN, Kevin, *la vie secrète des chiffres*, Ed. L'Étincelle, Montréal, 1988.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Ed. José Corti, 1942.
- *La poétique de l'espace*, Ed. presse universitaire de France, Paris, Réed. 1974.

- BAINBRIGGE, Susan, CHARNLEY, Joy et VERDIER, Caroline, *Francographies : identité et altérité dans les espaces francophones européens*, Ed. Peter Lang, New York, 2010.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Ed. Gallimard, Paris, 1984.
- *Esthétique et théorie du roman*, Ed. Gallimard, Paris, 1987.
- BALANDIER, Georges, cité in SMOUTS, Marie- Claude, *La situation postcoloniale*, Ed. Presses de sciences Po, Paris, 2007.
- BARTHES, Roland, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, Paris, 1985.
- *L'aventure sémiologique*, Ed. du Seuil, Paris, 1985.
- *Le degré Zéro de l'écriture*, Ed. du Seuil, Paris, 1972.
- *Le plaisir du texte*, Ed. du Seuil, Coll. « Points », Paris, 1973.
- *Roland Barthes par Roland Barthes*, Ed. du Seuil, collection « Écrivains de toujours », Paris, 1975.
- *S/Z*. Éd. du Seuil, «Tel Quel. Coll. Essais Paris, 1970.
- BARY, Cécile (de), *La fiction aujourd'hui*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2013.
- BAYART, Jean-François, *Les études postcoloniales, un carnaval académique*, Ed. Karthala, Paris, 2010.
- BAYLE, François, *L'espace des sons et ses "défauts"*, cité in CHOUVEL, Jean-Marc et SOLOMOS, Makis, *L'Espace /Musique / Philosophie*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1998.
- BAYLON, Christian, FABRE, Paul, *Les noms de lieux et de personnes*, Ed. Nathan Université, Paris, 1982.
- BEGUIN, Albert, *Balzac lu et relu*, Éditions du Seuil, Paris, 1965.
- BEN REJEB, Riadh, *Psychopathologie transculturelle de l'enfant et de l'adolescent. Cliniques maghrébines*, Ed. In Press, 2003
- BENVENISTE, Émile, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Editions de Minuit, Paris, 1969.
- BERECHET, Lacramioara, *La création littéraire entre Topie et Paratopie, l'intégration et la marginalité*. University Constanta, Ed. Ovidus University Press, 2014.
- BERGER, Anne et VARIKAS, Eleni, *Genres et postcolonialisme : Dialogues transcontinentaux*, Ed. des Archives contemporaines, Paris, 2011.
- BERGER, John, *The Look of Things*, Ed. Viking, New York, 1974, cité in WESPHAL B, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, Ed. de Minuit, Paris, 2007.
- BERGEZ, Daniel, BARBERIS, Pierre et (all), *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Ed. Nathan, Coll. Lettres Sup. Paris, 2002.

- BERQUE, Jacques, *Langages arabes du présent*, Ed. Gallimard, Paris, 1974.
- BERTHELOT, Anne, *Figures et fonction de l'écrivain au XIIIe siècle*, Institut d'études médiévales Ed. J. Vrin, Paris / Montréal, 1991.
- BERTHELOT, Francis, *Bibliothèque de l'Entre-mondes*, Ed. Gallimard, « Folio SF », Paris, 2005.
- *Le corps du héros « pour une sémiotique de l'incarnation romanesque »*, Ed. Nathan, Paris, 1997.
- BERTHERAND, A, *De la prostitution en Algérie*, Mémoires divers, Alger, Typo V. Vailland, Paris, 1859.
- BESA CAMPRUBI, JOSEPH, *Les fonctions du titre*, cité in *nouveaux actes sémiotiques*, presses universitaires de Limoges, Limoges, 2002.
- BESSIERE, Jean, ARROUYE. J., BRUNO. G, et les autres, *Art(s) et fiction*, Ed. Pu Vincennes, Saint Denis, Paris, 1997.
- BESSIERE, Jean, *Récit et Histoire*, université de Picardie, centre d'études du roman et du romanesque, PUF, Paris, 1984.
- BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture. Pour une théorie postcoloniale*. Ed Payot, Paris, 2007.
- BIASI, Jean-Marc, JOKOBI, Marianne, LE MEN, Ségolène, *La fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art*, CNRS Editions, Paris, 2012.
- BLANCHOT, Maurice, *Le langage de la fiction dans la part du temps*, Ed. Gallimard, Paris, 1949.
- BLANCKMAN, Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Prétéxte éditeur, Paris, 2002.
- *Les récits indécidables, Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Guignard*, Ed. Septentrion presses universitaire, Villeneuve d'Ascq, Lille France, 2008.
- BOKOBZA, Serge, *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre « Le rouge et le noir »*, Edition Droz, Genève, 1986.
- BONN, Charles, (Dir), *Littératures des Immigrations. 1) Un espace littéraire émergent*, Universités Paris-Nord et Casablanca 2, Ed. L'Harmattan, Paris, 1995.
- *Le roman algérien de langue française : vers un espace littéraire décolonisé*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1985.
- BOURDIN, Dominique, *Le langage secret des couleurs*, Ed. Grancher, Paris, 2005.
- BOURGET, Carine, *Coran et tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Ed. Karthala, Paris, 2002.
- BOURNEUF, Roland, et OUELLET, Réal, *L'univers du roman*, Ed. PUF, Paris, 1972.



- BRAIDOTTI, Rosi, « Introduction: by way of Nomadism », *Embodiment and sexual Difference in contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.
- BRAUD, Michel, LAVILLE, Béatrice et LOUICHON, Brigitte, *Les enseignements de la fiction*, Série Littérature, Enseignement, Recherche, PUB, 2006.
- BRAUDEL, Ferdinand, *Les Ambitions de l'histoire*, Ed. livre de poche, Paris, 1999.
- BRODSKY, Joseph, *Loïn de Byzance*, Ed. Fayard, Paris, 1988, cité in WESPHAL B, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, Ed. de Minuit, Paris, 2007.
- BRUNN, A, « introduction » *L'Auteur*, Ed. Flammarion, coll. « Corpus lettres », Paris, 2001.
- BUTOR, Michel, « L'Espace du roman ». *Essais sur le roman*, Ed. Gallimard, Paris, 1964.
- *Le Génie du lieu* Ed. Grasset, Paris, 1958.
- CALAME, Claude, *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Ed. Les Belles Lettres, Paris 2005.
- CALIN, Françoise, *La Vie retrouvée, étude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Ed. Minard, Paris, 1976.
- CALLE-GRUBERT, Mireille, COMBE, Dominique, Assia Djébar, *Littérature et transmission sur l'aire de la dépossession pouvoir chanter*. Colloque au centre culturel international de Cerisy, 2008.
- CALLE-GRUBERT, Mireille, *L'effet- fiction, de l'illusion romanesque*, Ed. AG Nizet, Paris, 1989.
- *Pour une poésie transfrontalière. Assia Djébar ou nomade entre les murs*, Ed. Maisonneuve, Paris, 2005.
- CALVET, Jean-Louis, *Linguistique et colonialisme, petit traité de glottophagie. 2<sup>e</sup> édition*. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1979.
- CALVINO, Italo, *Si par nuit d'hiver un voyeur*, Ed. du Seuil, Paris, 1981
- CAMPRUBI, Josep Besa, *Les fonctions du titre*, Nouveaux actes sémiotiques, Ed. Pulim université de Limoges, Limoges, 2002.
- CERTEAU, Michel (de), *L'écriture de l'Histoire*, Ed. Gallimard Collection [Bibliothèque des Histoires](#), Paris, 1975.
- *L'invention du quotidien, T1. De l'art de faire*, Ed. Gallimard, Paris. 1990.
- CHARAUDEAU, Patrick, *Langage et discours : Éléments de sémiolinguistique*, Ed. Hachette Université, Paris, 1983.
- CHATEAUBRIAND, François-René (de), « Préface testamentaire » des Mémoires d'outre-tombe, 1809

- CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Noûn algériennes dans l'écriture*, Ed. Biarritz/ Atlantica, 1988.
- CHIANTARETTO, Jean François, *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Presse éditions, Paris, 1997.
- CHIKHI, Beida, *Littérature algérienne : désir d'histoire et d'esthétique*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1997.
- CHOUATI, Amel, *Le cercle des amis d'Assia Djebbar, dans lire Assia Djebbar. La cheminante*, Paris, 2012.
- CHOUVEL, Jean-Marc et SOLOMOS, Makis, *L'Espace /Musique / Philosophie*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1998.
- CLAVAL, P, *L'espace géographique*, Volume 1 n°1, Doin 8, place de l'Odéon, Paris, 1972.
- CLERC, Jean-Marie, *Assia Djebbar, Ecrire, Transgresser, Résister*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1997.
- COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Ed. Du Seuil, Paris, 2001.
- COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Ed. José Corti Les Essais, Paris, 2014.
- COLLOT, Sylvie, *Les lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Ed. Hachette, Paris, 1992.
- COMBE, Dominique, cité par FERNANDES, Martine, *Les écrivaines francophones en liberté*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.
- COMPAGON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Ed. du Seuil, Paris, 1998.
- CORNILLAT, François, LOCKWOOD, Richard, *Ethos et Pathos, le statut du sujet rhétorique*, actes du colloque international de Saint Denis, 19-21 Juin 1997, Ed. Champion, Paris, 2000.
- CORRADIN, Irène, MARTIN, Jacqueline, *Les femmes sujets d'histoire*, Ed. féminin et Masculin, PU du Mirail, université de Toulouse, 1999.
- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Éd du seuil, Paris, 1995
- DANTO, Arthur, *La transformation du banal*, Ed. du Seuil, Paris, 1989.
- DAUNAIS, Isabelle, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Presse universitaire de Montréal/ Presse universitaire de Vincennes, Espace littéraire, Paris, 2002.
- DECLERCQ, Gilles, *L'art d'argumenter, structures rhétoriques et littéraires*, Ed. Universitaire, Paris, 1993.
- DEJEUX, Jean, *La littérature féminine de langue française*, Ed. Karthala, Paris, 1994

- DEKONINCK, R., DEMOULIN, M, et les autres, *Mensonge, Mauvaise foi, mystification*, Ed. librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2004.
- DELEUZE, Gille, *Cinéma 2. L'image-temps*, Ed. De Minuit, Paris, 1985.
- *Différence et répartition*, Ed. Puf, coll. « Epiméthée », 2002.
- *Qu'est-ce que la philosophie ?* Ed. de Minuit, Paris, 1991.
- DELEUZE, Gille et PARNET, C, *Dialogues*, Ed. Flammarion, Paris, 1977.
- DELORMAS, Pascale, *De l'autobiographie à la mise en scène de soi. Le cas de Rousseau*, Lambert-Lucas, Limoges, 2014.
- DERRIDA, Jacques, *Parages*, Ed. Galilée, Coll. « la philosophie en effet » Paris, 1986.
- DESHAYES, Olivier, *Couleurs : une question de langage ?* Université Sorbonne III, Ed. L'harmattan, Paris, 2000.
- DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Ed. Honoré Champion, Paris, 2007.
- DIDEROT, Denis, NAIGEON, Jacques André, *Œuvres inédites de Denis Diderot : le neveu de Rameau. Voyage en Hollande*, Parmentier Editeur, Paris.
- DIDIER, Béatrice, *L'écriture- femme*, Ed. PUF, Presses Universitaires de France, Paris, 1991.
- DJEBAR, Assia, *Histoires et fantaisies*, PUPS, Presses de l'université de Paris Sorbonne, Paris, 2007.
- DORLIN, Elsa, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Ed. La Découverte, Paris, 2009.
- *Sexe, Race, classe. Pour une épistémologie de la domination*. Ed. PUF, Paris, 2009.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Ed. Galilée, Paris, 1977.
- DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel*, Ed. du Seuil, Paris, 2000.
- DUBY, Georges, *Dialogues*, Ed. Flammarion, Paris, 1980.
- DUMORTIER, Jean Louis, *Lire le récit de fiction. Pour étayer un apprentissage : théorie et pratique*, Ed. de Boeck supérieur, Paris, 2001.
- ECO, Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, Ed. Grasset, Paris, 1985.
- *Lector in fabula*, Ed. Grasset, Paris, 1985.
- EL BAZ, Robert, SAQUER SABIN, Françoise, (Dir), *Les espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2014.
- EL OUAZZANI, Abdesselam, *Pouvoir de la fiction, regard sur la littérature marocaine*, Ed. Publisud, Paris, 2002.
- FANON, Frantz, *Sociologie d'une révolution*, « L'an V de la révolution algérienne », Ed. Maspero, Paris, 1972.

- FATHY, Safaa, DERRIDA, Jacques, *Théâtre. Ordalie et Terreur*, Ed. Lansman Beaumarchais, 2004. *Porphyre, l'Antre des nymphes, Description matérielle : voll*, traduit du Grec au Français.
- FERMIER, Jean-Daniel, *La numérologie*, Ed. Trajectoire, Paris, 2004.
- FERNANDES, Martine, *Les écrivaines francophones en liberté*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.
- FISHER, Dominique, *Écrire l'urgence : Assia Djebar et Tahar Djaout*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.
- FLOCH, Jean-Marie, *Pour une théorie des formes sémantiques : motifs, profils, thèmes*, Ed. PUF, Paris, 2001.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, Ed. Quarto- Gallimard, Paris, 1984
- *La pensée du dehors*, Ed. Fata Morgana, Montpellier, 1986.
- *Le corps utopiques- les hétérotopies*, Ed. ligne, Paris, 2009.
- *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Ed. Gallimard, Paris, 1966.
- *Un parcours philosophique « deux essais sur le pouvoir et le sujet »*, DREYFUS, Hubert et RABINOV, Paul, Ed. Gallimard, Paris, 1984.
- FOURNIER, Henri, *Traité de la typographie*, imprimerie de H. Fournier, Paris, 1825.
- FOZZA, Jean-Claude, GARRAT, Anne-Marie, PARFAIT, Françoise., *La petite Fabrique de L'image*, Ed. Magnard, Paris, 1988
- GADANT, Monique, *Le Nationalisme algérien et les femmes*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1995.
- GAFAITI, Hafid, *Les femmes dans le roman algérien. Histoire, Discours et Texte*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1996,
- GAGE, John, *Couleur et culture. Usages et significations de la couleur de l'antiquité à l'abstraction*, Ed. Thames and Hudson, Paris, 2008.
- GARCIA SANCHEZ, Javier, *Le Mécanographe*, Montesinos Editor, SA, Barcelone, 1989.
- GAULJAC, Vincent, *La Névrose de classe : trajectoire sociale et conflits d'identité*, Ed. hommes et groupes éditeurs, Paris, 1987.
- GAUTIER, R-A et JOLIF, J-Y, *La morale d'Aristote*, Ed. PUF, Paris, 1963,
- GEFEN, Alexandre, AUDET, René, *Frontières de la fiction*, Ed. Nota bene, Québec et Presses Universitaires de Bordeaux, France, 2001
- GEHRMANN, Susanne, GRONEMANN, Claudia (coord.), *Les Enjeux de l'autobiographique dans les littératures de langue française : du genre à l'espace*,

- l'autobiographie postcoloniale, l'hybridité*, Ed. L'Harmattan, Paris, Budapest, Kinshasa, 2006.
- GENETTE, Gérard, « *le langage de la fiction* », Ed. Esthétique et Poétique, « Points-Seuil », Paris, 1992.
  - *Fiction et diction*, Ed. du Seuil, Paris, 2004.
  - *Figure III*, Ed. du Seuil, Paris, 1972.
  - *Nouveau discours du récit*, Ed. du Seuil, Coll. « Poétique », 1983
  - *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Ed. du Seuil, coll. « Points essais », Paris, 1982.
  - GINESTIER, Paul, *Le théâtre contemporain dans le monde. Essai de critique esthétique*. Ed. PUF. Paris, 1961.
  - GLAUDE, P, REUTER, R, *personnage et didactique du récit, collection didactique des textes*, université de Metz « centre d'analyse syntaxique », 1996.
  - GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, (Poétique III), Ed. Gallimard, Paris, 1990.
  - GEOFFROY, Younès et Nafissa, *Le livre des prénoms arabes*, Ed. Al-Bouraq, Beyrouth-Liban, 2000.
  - GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Lire les titres. Entrées en littérature*, Ed. Hachette, Paris, 1990.
  - GOURRAM, Z, *Jassadoun wa Madina*, Ed. imprimerie Walli, Marrakech, 1996.
  - GRIVEL, Charles, « Système du nom propre », *Production de l'intérêt romanesque : un état du texte (1870 -1880)*, Ed. Mouton, Paris, 1973.
  - *Production de l'intérêt romanesque*, Ed. Mouton : La Haye, Paris, 1973.
  - GRONEMANN, Claudia, *Autofiction, nouvelle autobiographie - double autobiographie. Aventure du texte : conceptions postmodernes/ postcoloniale de l'autobiographie dans les littératures françaises et maghrébines*, université de Leipzig, 2000.
  - GUÉNIF-SOUILAMAS, Nacira et MACÉ, Éric, *Les féministes et le garçon arabe*, Éd de l'Aube, Paris, 2003.
  - HAASE DUBOSC, Danielle et LAL, Maneesha, *De la postcolonie et des femmes : apports théoriques du postcolonialisme anglophone aux études féministes*, Ed. Antipodes, Paris, 2002.
  - HALL, M-C, citant WITTIG, Monique, *Les Guérillères*, Ed. De Minuit, Paris, 1969.
  - HALSALL, Albert, W, *L'art de convaincre : rhétorique, idéologie, propagande*, Ed. paratexte, Montréal, 1988.
  - HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », cité in BARTHES, Roland, *Poétique du récit*, Ed. du Seuil, Coll. Points, Paris, 1997.

- « Pour un statut sémiotique du personnage », *poétique du récit*, « Points Seuil », 1977.
- *Du Descriptif*, Ed. Hachette Supérieur, Paris, 1993.
- *Introduction à l'analyse du descriptif*, Ed. Hachette université, Paris, 1981.
- *Texte et idéologie*, Ed. PUF, Paris, 1984.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Ed. du Seuil, La librairie du XXI<sup>e</sup> Siècle, Paris, 2003.
- HAYEZ, Cécile, LISSE, Michel, *Apparition de l'auteur. Études interdisciplinaires du concept d'auteur*. Ed. Peter Lang, Berne, 2005.
- HEINRICH, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Ed. de Minuit, Collection Paradoxe, Paris, 1998.
- HELM, Y, *Malika Mokeddem: envers et contre tout*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2000,
- HERBERT, Louis, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée*, Presse universitaire de Limoges, Limoges, 2009.
- *L'analyse des textes littéraires. Une méthodologie complète*, Ed. Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », Paris, 2015
- *Jacques Poulin : la création d'un espace amoureux*, coll. Œuvres et auteurs, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1997.
- HOEK, Léo, *La Marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Ed. Mouton, 1981.
- HORNUNG, Alfred, RUHE, Ernstpeter, *Postcolonialisme et autobiographie, Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*. Ed. Rodopi Amsterdam/ Atlanta (Ga.), 1998
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du Moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Ed. Armand Colin, Paris, 2003.
- HURAUULT, Marie-Laure, *L'imaginaire du texte : Maurice Blanchot. Le principe de la fiction*, Presse universitaire de Vincennes, PUV, Saint-Denis, Paris, 1999.
- IRELAND-GRINNELL, Suzanne, *Témoigner autrement : année des chiens, la Razzia et le jour dernier cité in Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine. Études littéraires Maghrébines n°16*, Ed. l'Harmattan, Paris, 2001.
- ISSACHAROFF, M, *L'espace et la nouvelle*, Ed. Carte, Paris, 1976.
- ITTEN, Johannes, *Art de la couleur. Approche subjective et description objective de l'art*, Ed. Abrégée, Paris, 1973.
- JABLONKA, Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine, manifeste pour les sciences sociales*, Ed. du Seuil, « la librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », Paris, 2014.

- JOELLE, Pierre, *Le personnage de l'instituteur, une certaine image de la nation, construction de l'éthos des récits d'instituteurs français et turcs*, Ed. Académia, PU de Belgique, 2002.
- JOUHANDEAU, Marcel, *Nouvelles images de Paris*, Ed. Gallimard, Paris, 1956.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Ed. PUF, Paris, Coll. « Ecriture », 1992.
- *Poétique du roman*, Ed. Armand Colin, Paris, 2007.
- KANE, Mohamadou, *Roman africain et tradition*, Ed. Africaines, Dakar, 1982.
- KASSOUL, Aïcha, *Devoir d'histoire et pouvoir d'écriture*, Ed. OPU, Alger, 1987.
- KEMPT, Roger, *Sur le corps romanesque*, Ed. du Seuil, Paris, 1968.
- KESTELOOT, Lilyan *Les écrivains noirs de langue française*, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, 1977.
- KHADDA, Nadjat, *représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française*, Ed. OPU, Alger, 1991.
- KHATIBI, Abdelkebir, *Le roman Maghrébin*, Essai, Ed. F. Maspero, Paris, 1968.
- KILITO, Abdelfattah, *L'auteur et ses doubles, essai sur la culture Arabe classique*, Ed. du Seuil, Paris, 1985.
- KUNDERA. Milan., *l'Art du roman*, Ed. Gallimard, Folio, Paris, 1986.
- KUPISZ, K, PEROUSE, G.A, DEBREUILLE, J.Y, *Le portrait littéraire*, Ed. Presse universitaire de Lyon, Lyon, 1988.
- LACAN, Jacques, « Le stade du miroir », in *écrits*, Ed. du Seuil, Coll. «le champ freudien », paris, 1966.
- LACHERAF, Mostefa, *Des noms et des lieux*, Ed. Casbah, Alger, 1998.
- LACROIX, Michel, *Imaginaire de la vie littéraire : Fiction, Figuration, Configuration*, Presses universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2012.
- LAHIRE, Bernard, *La condition littéraire, la « double » vie des écrivains*, Ed. La découverte, Paris 2006.
- LANSON, Gustave, *L'histoire littéraire et la sociologie, Essai de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Ed. Hachette, Paris, 1965.
- LAVOCAT, Françoise, *Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens [XVI- XVIII<sup>e</sup> siècles]*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2004.
- LE GALLIOT J, LECOINTRE S, *psychanalyse et langage littéraires, théorie et pratique*, Ed. Nathan, Paris, 1977.
- LECORME, Jacques, LECORME-TABONE, Eliane, *L'autobiographie*, Ed. Armand Colin, Paris, 1997.

- LEGROS CHAPUIS, Elizabeth, VAILLANT, Roger, *L'essence d'un style*, Ed. Le Coin du canal, Paris, 2014.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Ed. du Seuil, « Coll. Poétique » Paris, 1997.
- *Signes de vie, le pacte autobiographique*, éd du seuil, Paris, 2005, cité dans SIMON, Eugen, *Genres autobiographiques*, univers encyclopédique, Bucarest, 2002.
- LIONNET, Françoise, *Autobiographical Voices. Race. Gender, self-portraiture*. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1989.
- LODGE, David, *L'art de la fiction*, Ed. Rivages, Paris, 1996.
- LORY, Pierre, *La science des lettres en Islam*, édition Dervy, Paris, 2004.
- LOTMAN, Youri, *Die Narratologie des Raumes*. Walter de Gruyter, Berlin, 2009.
- M'RABET, Fadéla, *La femme algérienne, suivie de les algériennes*, Ed. Maspero, Paris, 1979.
- MAC DONALD, Margaret, *Le langage de la fiction*, Ed. du Seuil, Coll. « esthétique et poétique », Paris, 1978.
- *Maghreb en textes, écritures, histoire, savoirs et symboliques*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1996
- MAINGUENEAU, Dominique, *Féminin fatal*, Ed. Descartes et Cie, Paris, 1999.
- *Genèses du discours*, Ed. Mardaga, Bruxelles- Liège, 1984
- *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Ed. Dunod, Paris, 1993.
- *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Ed. Armand Colin, Paris, 2004.
- *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Ed. Hachette, Paris, 1987,
- *Pragmatique pour le discours littéraire*, Ed. Bordas, Paris, 1990.
- MARCHEIX, D, *Les incertitudes de la présence : identités narratives et expériences sensibles dans la littérature contemporaine de langue française. Algérie-France- Québec*, Ed. Peter Lang, « scientifique internationale », Berne, 2010.
- MARDIOLA, Giuseppe, *Atlante Fantastico del medioero*, Roma, De Rubeis, 1990, cité in WESPHAL, Bertrand, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, Ed. de Minuit, Paris, 2007.
- MAURIAC, François, *Le romancier et ses personnages*, Ed. Pocket, Paris, 1990.
- MAYER, Michel, *La Rhétorique*, Ed. PUF, Coll. « Que sais- je ? », Paris, 2011.
- MCLEOD, John, *Beginning Postcolonialism*, Manchester University Press, Manchester, 2000.
- MEIZOZ, Jérôme, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Éd Slatkine, Genève, 2011.



- *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Ed. Slatkine Erudition, Genève, 2007.
- MENOUD, Lorenzo, *Qu’est-ce que la fiction ?* Ed. Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Ed. Gallimard, Paris, 1945.
- MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Ed. Nathan Université, Paris, 1992.
- MINH-HA, Trinh T, *Woman, Native, Other. Writing postcoloniality and feminism*. Press Bloomington, Indiana University, 1984.
- MIRAUX, Jean-Philippe, *Le personnage de roman. Genèse continuité rupture*, Ed. Nathan, Paris, 1997.
- MITTERAND, Henri, « Essai de critique génétique », *Programme et préconstruit génétiques : le dossier de L’Assommoir*, Ed. Flammarion, Paris, « Textes et Manuscrits », 1979.
- *Le discours du roman*, édition PUF écriture, Paris, 1980.
- *Les titres des romans de Guy De Cars in Sociocritique*. Claude Duchet, éd Nathan, Paris, 1979.
- MOISAN, Clément, *Écritures migrantes et identités culturelles*, Ed. Nota bene, Québec, 2008.
- MOKHTARI, Rachid, *Le nouveau souffle du roman algérien*, Ed. Chihab, Alger, 2006.
- MOLINIE, Georges, VIALA, Alain, *Approche de la réception, Sémiostylistique et Sociopoétique de Le Clézio*, Ed. PUF, « Perspectives littéraires », Paris, 1993.
- MOLINIER, Pascal, *Autre chose qu’un désir de peau... Le Nègre, la Blanche et le Blanc dans deux romans de Dany Laferrière*, cité in DORLIN, ELSA, *Sexe, Race, classe. Pour une épistémologie de la domination*. Ed. PUF, Paris, 2009.
- MONCELET, Christian, *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, Ed. Bof, France, 1971.
- MONTABETTI, Christine, *La fiction*, éd Flammarion, Paris, 2001.
- *Le personnage*, Ed. Flammarion, Paris, 2003.
- MONTAIGNE, Michel, *Essais III*, 1595, texte établi par VILLEY, P., et SAULNIER, V. L, Ed. PUF, Paris, 1965.
- MONTCHAUD, R, *La couleur et ses accords*, Ed. Fleurus, Paris, 2004.
- MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen (1800- 1900)*, Ed. du Seuil, Paris, 2000.
- MORFAUX, Louise-Marie, *le vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Ed. Armand Colin, Paris, 1980.

- MOSTAGHANEMI, Ahlem, *Algérie : femmes et écritures*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1985.
- MOUDILENO, Lydie, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Ed. Karthala, Paris, 2006.
- MOURA, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Ed. PUF, Paris, 1998.
- *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.
- MOURALIS, Bernard, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Ed. Silex, Paris, 1984.
- MOUTOTE, Daniel, *André Gide : esthétique de la création littéraire*, Ed. Honoré Champion, Paris, 1993.
- NARAYAN, Uma, *Cultures en dislocation : identités, traditions et féminisme du tiers-monde*. Ed. Routledge, New York, 1997.
- NGANDU NKASHAMA, Pius, *Écritures et discours littéraires*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1989.
- *Kourouma et le mythe : une lecture de les soleils des indépendances*, Ed. Silex, Paris, 1985.
- NISBET, Anne-Marie, *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française, des indépendances à 1980, représentations et fonctions*, Ed. Naamane, Sherbrooke, Canada, 1982.
- NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Ed. Quarto Gallimard, Paris, 1997.
- OSTROWETSKY, S, et BORDREUIL, J.S, *Structure de la communication et espace urbain, la centralité*, Tomes 1 et 2, CopEd.ith, Paris, 1976.
- Ouvrage collectif, *Présence de femmes*, Ed. OPU, Alger, 1987.
- PAQUOT Thierry et YOUNES, Chris, *Espace et lieu dans la pensée occidentale*, Ed. La Découverte, Paris 2012.
- PASTOUREAU, Michel, *Couleurs, Images, Symboles : Études d'histoire et d'anthropologie*, Ed. Le Léopard d'Or, Paris, 1989.
- *Figures et Couleurs : étude sur la symbolique et sensibilité médiévales*, Éd Le Léopard d'Or, Paris, 1986.
- *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Éd. du Seuil, Paris, 2012,
- *Vert. Histoire d'une couleur*, Éd du Seuil, Paris, Octobre 2013.
- PAULUS, Jean, *la fonction symbolique et le langage*, Manuels et traité de psychologie et de sciences humaines. Ed. C. Dessart, Bruxelles, 1972
- PAVEL, Thomas, *L'univers de la fiction*, 1986, chapitre 1 « les êtres de fiction ».
- PELLEGRINO, Pierre, *Le sens de l'Espace, L'époque et le Lieu*, Volume I, Ed. Anthropos, Coll. Anthropos bibliothèque des formes, Paris, 2001.

- PEREC, Georges, *Espèces d'espace*, Ed. Galilée, Paris, 1985.
- PERLMAN, Chaim et OLBRECHTS- TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique*, Ed. de l'université de Bruxelles, Bruxelles, 1988.
- PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Ed. Dunod, Paris, 1996,
- PIER, John, *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, Ed. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, Lille, 2007.
- PINKER, Steven, *L'instinct du langage*, trad. de l'anglais (États-Unis) par DESJEUX. Marie-France, Ed. O. Jacob Paris, 2013 [1994].
- PLANTÉ, Christine, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Ed. du Seuil, Paris, 1989
- POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Ed. Gallimard, Paris, 1993.
- PROUST, Marcel, « *Noms de personnes* », *Contre Sainte Beuve*, Ed. Gallimard, Paris, 1954.
- QUELLET, Pierre, *La poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Ed. Septentrion. PULIM, Presses Universitaires de Limoges, 2000
- RABATEL, Alain, *Argumenter en racontant : Re (lire) et Ré (écrire) les textes littéraires*, Ed. de Boeck, Bruxelles, 2004.
- RANCIERE, Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Ed. La Fabrique, Paris, 2000.
- REIK, Théodore, *Le besoin d'avouer*, Ed. Payot, Paris, 1973/1997.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, éd Nathan université, Paris, 2000.
- La description. Des théories à l'enseignement-apprentissage, ESF éditeur, Paris, 2000.
- REYNOLDS, L.-D., WILSON, N.-G., *Scribes and Scholars, Guide to the transmission of Greek and Latin literature*, Clarendon Press, Oxford, 1991.
- RICARDOU, Jean, *Nouveaux Problèmes du roman*, Ed. du Seuil, essais, collection Poétique, Paris, 1978
- *Pour une théorie du nouveau roman*, Ed. du Seuil, Paris, 1971.
- RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM GUYON, Françoise, *Nouveau roman : hier, aujourd'hui. Problèmes généraux*, UGE, T1, 1972.
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ed. Du Seuil, Paris, 2000.
- *Le Juste II*, Éditions Esprit, Paris, 2001.
- *Soi-même comme un autre*, Ed. Du Seuil, Paris, 1990.
- *Temps et Récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Ed. du Seuil, Paris, 1984.
- *Temps et Récits*, Vol 3, *Le temps raconté*, Ed. du seuil, Paris, 1985.

- RINNER, Fridun, *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Ed. PUP, Aix en Provence, 2006.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Ed. De Minuit, Paris, 1961.
- ROBIN, Régine, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, une langue en moins*, Ed. Kimé, Paris, 2003.
- *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cyber soi, théorie et littérature*, Ed. XYZ, Montréal (Québec), 1997.
- *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Ed. Préambule, Montréal, 1989.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Eléments de Rhétorique et d'Argumentation*, Ed. Dunod, Paris, 1993.
- RODDEN, John, *The Politics of Literary Reputation: The Claiming and Making of "St. George" Orwell (1989)*, Ed. Oxford University Press, New York, 2001.
- ROSSET, Clément, *Le Réel et son Double*, Ed. Gallimard, Paris, 1984.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier, essai sur la 1<sup>ère</sup> personne dans le roman*, librairie José Corti, Paris, 1972.
- ROUSSIN, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire : Céline et la littérature contemporaine*, Ed. Gallimard, Paris, 2005, p.50, cité in MEIZOZ, Jérôme, « Qu'entend-on par posture ? », *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Ed. Slatkine Érudition, Genève, 2007,
- SAID, Edward, *L'orientalisme : L'orient créé par l'occident*, Ed. Du Seuil, Paris, 1994, première édition, 1978.
- SAINT-AUGUSTIN (354-430), cité in FERMIER, Jean-Daniel, *La numérologie*, Ed. Trajectoire, Paris, 2004.
- SAINT-GELAIS, Richard, AUDET, René, *La Fiction, Suites et Variations*, Ed. Nota Bene, (Fonds Littérature) et Presses universitaire de Rennes, Rennes, 2007.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fiction transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Ed. du Seuil, Paris, 2011.
- SALARDENNE, R, *l'Afrique Galante : reportage chez les prostituées juives et mauresques*, Ed. Prima, Paris, 1930.
- SARRAUTE, Nathalie, *l'Ère du soupçon*, Ed. Gallimard, Coll. « Les Essais » Paris, 1956 cité in GLAUDES, P., REUTER, Y., *Le personnage, Que sais-je ?* Ed. PUF, Paris, 1998.
- SCARPA, Marie, *L'éternelle jeune fille, une Ethnocritique du rêve de Zola*, Ed. Honoré Champion, Coll. « Romantisme et modernités », Paris, 2009.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Ed. du Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1999.
- *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Ed. du Seuil « coll. Poétique », Paris, 1989.

- SCHARFMAN, Ronnie, *Regards du sujet. Sujets du regard : Vaste est la prison de DJEBAR, Assia*, in RUTH, E, (dir), Assia Djebbar, Wurzburg, Königshausen, et Neumann, 2001.
- SCOTT, C, James, *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, trad. en Fr. Ed. Amsterdam, Paris, 2008.
- SEARLES, John, *La construction de la réalité sociale*, Ed. Gallimard, Paris, 1998.
- *La fiction*, Ed. G.-F. corpus, Paris, 2001.
- SEGALIN, Martine, *Rites et rituels contemporains : Domaines et approches*, Ed. Armand Colin, Paris, 1998.
- SERFATY-GARZON, Perla, *Psychologie de la maison : une archéologie de l'intimité*, Éd du Méridien, Montréal, 1999.
- SERRES, M, *Atlas*, Ed. Flammarion, « Coll. Champs », Paris, 1997.
- SIGNAC, P, *D'Eugène Delacroix aux néo-impressionnistes*, cité par MONTCHAUD, R, *La couleur et ses accords*, Ed. Fleurus, Paris, 2004.
- SMOUTS, Marie-Claude, *La situation postcoloniale*, Ed. Presses de sciences Po, Paris, 2007.
- SOHET, Philippe, *Images du Récit*, Edition PUQ, Québec, 2007.
- SOJA, Edouard, *Thirdspace*, Chap. 1 et 2, 1996, cité in WESTPHAL, Bernard, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, Ed. de Minuit, Paris, 2007
- SOLLERS, Philippe, *Logique de la fiction et autres textes*, Ed. Cécile de faut, 1962.
- SOUBEYROUX, Jacques, *La dialectique du départ et du retour dans el Jineté Polaco*, in *Partir/Revenir*, publication de l'université de Saint Etienne, 1999
- SPIVAK CHAKRAVORTY, Gayatri, *Can the Subaltern Speak?* Cary Nelson and Larry Grossberg, Eds, 1985.
- STAROBINSKI, Jean, *Les mots sous les mots*, Ed. Gallimard, Paris, 1971.
- SULEIMAN, Suzanne., *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Ed. PUF, Paris, 1983.
- TABOURET KELLER, Andrée, *Les enjeux de la nomination des langues*, Ed. Louvain-la-Neuve Peeters, Leuven, 1997.
- TARAUD, Christelle, « Amour interdit » *Marginalité, prostitution, colonialisme (Maghreb, 1830-1962)*, Ed. Payot, Paris, 2012.
- TARAUD, Christelle, *La prostitution coloniale. Algérie, Tunisie, Maroc (1830-1962)*, Ed. Payot, Paris, 2003.
- TAVERON, Catherine, *Le personnage, une clef pour la didactique du récit à l'école élémentaire*, Ed. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel et Paris, 1995.
- THIERRY, Laurent, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Ed. PUL, Lyon, 1997.

- TOMACHEVSKI, « Thématique », Trad. Français in TODOROV. T., *Théorie de la littérature*, Ed. Seuil, Coll. « Tel Quel », Paris, 1<sup>ère</sup> Ed. 1925, 1965.
- TOUALBI, Nourredine, « L'identité nationale dans un contexte postcolonial », cité in WEBER, Louis, *Islam et identité nationale : identité, appartenance, diversité*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2009.
- TOUMSON, Roger, *La mythologie du métissage*, Ed. PUF, Paris, 1998.
- TRABUCCO, Joseph, *Porphyre, l'Antre des nymphes*, Emile Nourry éditeur, Paris, 1918
- TRIAIRE, S, PLANTE, CH, VAILLANT, A, *Féminin/Masculin : Écritures et Représentations*, Presse universitaire de la méditerranée, Montpellier, 2003.
- VALERY, Paul, *Tel Quel*, Ed. Gallimard, coll. « idée », Paris, T. 1, 1941.
- VAXELAIRE, Jean-Louis, *Les noms propres, une analyse lexicographique et historique*, Ed. Honoré Champion, Paris, 2005.
- WEBER, Louis, *Islam et identité nationale : identité, appartenance, diversité*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2009.
- WEINRICH, Harald, *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Ed. de la maison des sciences de l'homme de Paris, Paris, 1989.
- WEINRICH, Harald, *Tempus : besprochene und erzählte Welt*, Ed. Kohlhammer, Stuttgart, 1964, traduit par LACOSTE, Michèle, *Le Temps : Le récit et le commentaire*, Ed. du Seuil, Paris, 1971.
- WEISGERBER, J. *L'Espace romanesque*, Ed. L'Âge d'homme, Lausanne, 1978.
- WELLEK, R, WARREN, A, *La théorie littéraire*, Ed. du Seuil, Coll. « Poétique », Paris, 1971.
- WESTPHAL, Bernard, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, Ed. de Minuit, Paris, 2007.
- WHITE, K, *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la Géopoétique*. Ed. Grasset, Paris, 1994.
- WILWERTH, Evelyne, *Visage de la littérature féminine*, Ed. Pierre Mardaga, Bruxelles, 1987.
- WITTMANN, Jean-Michel, *Symbolisme et déserteur. Les œuvres « fin de siècle », d'André Gide*, Ed. Champion, Paris, 1997.
- WOERTHER, Frédérique, *L'éthos aristotélicien : genèse d'une notion Rhétorique*. Ed. Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2007.
- YACEF, Saadi, *La bataille d'Alger*, Ed. Casbah/Publisud, Alger, 1997
- YAHYAOU, Fadéla, *Roman et société coloniale dans l'Algérie de l'entre deux-guerres*, Ed. Emal - Gam, Alger, 1985.

- YELLES-CHAOUCHE, Mourad, *Cultures et métissages en Algérie : la racine et la trace*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2005.
- YI FU TUAN, *Space and place. The perspective of experience*, university of Minnesota press, Minneapolis / London, 2002, cité in WESTPHAL, Bernard, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, Ed. de Minuit, Paris, 2007.
- ZAMBON, Marco, *Porphyre et le moyen- platonisme*, Ed. J. Vrin, librairie philosophique, Paris, 2002.
- ZARAFÀ, Michel, *Personne et personnages*, Ed. Klincksieck, Paris, 1971.
- ZINE, Mohammed. Chaouki, *Identité et Altérité*, Ed. El-Ikhtilef, Alger, 2002.

## Revues

- *Études littéraires maghrébines*, n°6, L'interculturel : réflexion pluridisciplinaires, Ed. l'Harmattan, Paris, 1995.
- *Expressions maghrébines*, CICLIM. Vol 2, n°1, Histoire(s), Ed. Du tell, Blida, Algérie, 2004.
- *Le Français dans le monde*, Altérité et identité dans les littératures étrangères de langue Française, Clé international FIPF, n°spécial, Juillet 2004.
- *Magazine littéraire*, Les écritures du Moi, Autobiographie, Journal intime, Autofiction, Hors-série, Mars-Avril 2007, N°11.

## Articles

### Articles cités dans des revues

- ABU-LUGHOD, Lila, « Orientalism and middle East Feminist studies », *revue Orientalisme et études féministes au Moyen Orient*, Vol 27, N°1, 2001.
- ASSOULINE, Pierre, « 30 ans de vie littéraire », *le monde des livres*, 26 Mars 2010
- BADER, K, BUCHER, K, HELIN, M., « les livres et leurs titres », *Marche romane*, vol 6, n°2 sept/ Déc. 1956.
- BARON, Christine, « Littérature et géographie », in KREMER, Nathalie, *Le partage des disciplines, Fabula, revue LHT N° 8*, avril 2011.
- BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique » in *Communication N°16*, 1962.
- « Noms de personne » dans 20 mots-clefs, interview *Magazine littéraire*, Février 1975.
- « Introduction à l'analyse structurale », in *Communications*, N°8, Ed. du Seuil, Paris, 1981.
- BEAUGE, Florence, « Le tabou du viol des femmes pendant la guerre d'Algérie commence à être levé », *Le Monde*, 11 octobre 2001.

- BENDJELID, Fouzia, « La confluence des mémoires collective et individuelle dans L'Amante de Rachid Mokhtari », *Résolang, Dire, écrire, représenter, lire l'histoire*, RUO, université d'Oran, Numéro spécial, Novembre 2012.
- BONDOL, Jean-Claude, « la notion de transfert connotatif dans la motivation des noms : processus de subjectivation en communication télévisuelle » CNRS, Paris 8, 1971.
- BOURDIEU, Pierre, « Ethos, Habitus, Hexis », extrait du « Le marché linguistique », *Revue Question de Sociologie, Université de Genève, Décembre 1978*.
- BOURNEUF, R, « L'Organisation de l'espace dans le roman ». *Études littéraires*, vol. 3, n°1, Québec, 1970.
- CIPRUT, Marie-André, « De l'entre-deux à l'interculturalité : richesses et embûches de la migration », *Itinéraires n°60*, IUED Genève, 2001.
- CIXOUS, Hélène, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc n° 61*, 1975.
- DEJEUX, Jean, « L'émergence du « je » » dans la littérature maghrébine de langue française », cité in *Itinéraires et contacts de culture*, N°13, sous la direction de MOURALIS, Bernard, 1<sup>er</sup> semestre, Paris, 1991, « Autobiographie et récits de vie en Afrique ».
- DE TORO, Alfonso, « Le plurilinguisme de l'autre. Performance et transversalité de la langue », *Expressions maghrébines*, Vol 12, N° 1, 2013.
- DIAZ, José-Luis, « Balzac et la scène romantique du nom propre », *revue 34 44*, N°7, Automne 1980.
- DUCHET, Claude, « La fille abandonnée » et « la bête humaine », *éléments de titrologie romanesque, Littérature N°12*, Paris, 1973.
- ÉTOKE, Nathalie, « Calixthe Beyala et Ken Bugul: regards de femmes sur l'Afrique contemporaine » in *Africultures N°35/février 2001*.
- EUGENE, Nicole, « L'onomastique littéraire », in *Poétique N°54*, 1983.
- FOUCAULT, Michel, « Le Langage de l'espace », in *Critique*, n°203, avril 1964.
- FRANCIS, W, Cécilia, « Pratiques textuelles de l'altérité. Vers une poétique de l'identitaire chez Mona Latif-Ghattas », *analyses*, vol. 6, N° 1, Université Saint-Thomas, hiver 2011.
- FURET, F, FONTANA, A, « Histoire et linguistique. Les titres d'ouvrages au XVIII<sup>e</sup> Siècle », *Revue Langage*, n°11, 1966.
- GAFAITI, Hafid, « Écriture autobiographique dans l'œuvre de Assia Djebar : L'Amour, La Fantasia », *Itinéraires et contacts de culture 13.1*, 1991.
- GLOWINSKI, Michal, « Sur le roman à la première personne », *Poétique, N° 72*, 1987.



- GUIGNARD, Didier, « Conservatoire ou révolutionnaire ? Le sénatus-consulte de 1863 appliqué au régime foncier d'Algérie », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 41 | 2010.
- HEINICH, N, « les limites de la fiction », *Homme*, Vol. 175- 176, 2005.
- IBRAHIM OUALI, Lilia, « Préface » in *L'esprit créateur. La guerre d'Algérie*. Vol XII, N°4, 2001.
- JACQUES, Marie-Paule, REBEYROLL, Rosette, PERY WOODLEY, Marie-Paule., « Titres et Intertitres dans l'organisation du discours », *Journal of French Language studies*, Press Cup, Cambridge University, 2009/ Déc. 2010.
- LADITAN, O.A, « La prostitution comme thème de révolte dans la littérature féminine contemporaine en Afrique noire », *Présence africaine*, 2001/1, N° 163/164.
- LANSON, Gustave, conférence faite à l'École des Hautes Études sociales le 29 janvier 1904. Publiée dans la *Revue de Métaphysique et de Morale*. Réédition dans *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Ed. Hachette, Paris, 1965.
- LECOLLE, Michelle, PAVEAU, Marie-Anne et REBOULE TOURE, Sandrine « Les sens des noms propres en discours », cité in *les Carnets du CEdiscor*, Ed. Centre de recherches sur la didacticité des discours ordinaires, 2009.
- LEWIS, David, « Truth in Fiction ». *American Philosophical Quarterly* 15, 1978. Cité in RYAN, Marie-Laure, le 23/08/2015
- LISSE, Michel, « La fiction ; prothèse de l'histoire », in *Interférences littéraires*, N°2, Louvai, 2002.
- MACDONALD, Margaret, [1954]. « Le langage de la fiction », trad. De l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, *Poétique*, N°78 (avril), 1989.
- MAINGUENEAU, Dominique, « L'analyse des discours constitutants », in *Langages*, n° 117, 1995.
- « Problème d'ethos », *Pratiques*, N° 113-114, 2002.
- PARE, François, « La chatte et la toupie : écriture féminine et communauté en Acadie » *Francophonies d'Amérique*, N° 7, 1997.
- PELEN, J-N, « Le temps bricolé. Les représentations du Progrès (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) », n°1-3/2001 dans *Le Monde alpin et rhodanien*.
- REGNIER, Thomas, « De l'autobiographie à l'autofiction : une généalogie paradoxale », *Magazine littéraire* N°409, Mai 2002, consacré aux *Écritures du Moi : de l'autobiographie à l'autofiction*.
- REUTER, Yves, « l'importance du personnage », « le personnage » *Revue Pratique* N°60.
- ROBBE-GRILLET, Alain, « Une voie pour le roman futur », *Nouvelle revue française*, N°43, Juillet 1956.

- ROBIN, Régine. « Récit de vie, discours social et parole vraie ». In *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, N°10, avril-juin 1986.
- SALVERTE, Eusèbe, « Essai historique et philosophique sur les noms d'hommes et de lieux », *revue 3444*, N°7, automne 1980.
- SEMUJANGA, Josias, « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de kourouma », *Etude française*, N°42, 2006, pp.11-30
- TODOROV, Tzevan, « les hommes- récits : les Mille et une nuits », *Poétique de la prose*, 1971.
- TSIBINDA, Marie Léontine, « Des rêves et des assassins portatifs de Sylvian Bamba », entretien avec Sylvian Bamba, *notre librairie* N° 92-93, 1988.
- VIART, Dominique, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du "post-exotisme" », cité in *Écritures contemporaines 8 : Antoine Volodine, fictions du politique*, sous la direction de ROCHE, Anne & VIART, Dominique, Lettres modernes Minard, Caen, 2006.
- WESTPHAL, B, « Pour une approche Géocritique des textes : esquisse », in *la Géocritique : mode d'emploi*, Limoge, PULIM, 2000.
- ZARNESCU, Narcis, « Pour un projet (D)'Herméneutique transitionnelle. Hypothèses et modèles de la transfictionnalité », université Spiruharet Bucarest. Article PDF.
- ZIFF, Paul, « l'identité et la signification des noms propres chez Freg et Kripke » ; *semantic analysis*, Ithaca Corneil University Press, 1960.
- « Les toponymes dans quelques microrécits de la tradition orale », revue *Rives nord-méditerranéennes* 2002, mis en ligne le 21 juillet 2005.

### Articles cités dans des ouvrages théoriques

- ALI BEN ALI, Zineb, « la mémoire et le lieu, roman en contre- histoire la maison de lumière de NourEd.ine Saadi » cité dans *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*. Sous la direction de BURTSCHER-BECHTER, Beate, et MERTZ BAUMGATNER, Birgit, Etudes littéraires maghrébines, N°16, Ed. L'Harmattan, Paris, 2001.
- SIESS, J, (sous la dir.), *La lettre entre réel et fiction*, SEDES, 1998.
- SULLIVAN, Maryse, LABELLE Hélène, SIMARD, Mathieu, Réécritures et transfictions : quand le texte littéraire se métamorphose, Université d'Ottawa.
- BAUDRY, Marie, « la résurrection de l'auteur » cité in BAYARD, Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?* Ed. de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris, 2010.
- BARTHES, Roland et KAYSER, W, *Poétique du récit*, Ed. du Seuil, « Coll. Points », Paris, 1961/1977.
- PIER, John, *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, Ed. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, Lille, décembre 2007.

- BERGER, Anne et VARIKAS, Eleni, *Genres et postcolonialisme : Dialogues transcontinentaux*, Ed. des Archives contemporaines, Paris, 2011.
- CHARTIER, R, « Figure de l’auteur ». In *L’ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe, entre XIV<sup>e</sup> S. et XVIII<sup>e</sup> S.*, Ed. Alinéa, coll. « de la pensée », Aix en Provence, 1992.
- CHERIGUEN, Foudil, « Conditions dialectologiques et anthropologiques de la toponymie et de la microtoponymie du domaine kabyle », cité in *Nomination et dénomination. Des noms de lieux, de tribus et de personnes en Algérie*. Ouvrage collectif coordonné par Benramdane F. & Atoui B., éditions du CRASC, Oran. 2005.
- CLERGET, Joël, « Le nom en littérature », cité in *le nom et la nomination : source, sens et pouvoirs*, Ed. Erès, Toulouse, 1990.
- DANADEY, Anne, « Elle a rallumé le vif du passé. L’écriture- palimpseste d’Assia Djébar », cité in HORNUNG, Alfred., RUHE, Ernstpeter, *Postcolonialisme et autobiographie, Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin*. Ed. Rodopi Amsterdam/ Atlanta (Ga.), 1998.
- GLISSANT, Édouard, « poétique antillaise, poétique de la relation : Interview avec Édouard Glissant », *Wolfgang Bader Europe- Caraïbe, relations littéraire*, Coll. Karibische literatur, presse de l’université de Beyrouth, 1984.
- NORA, Pierre, (dir.), *les lieux de mémoires, Tome II*, Ed. Gallimard, Paris, 1986.
- PUECH, Jean- Benoit, « La création biographique », in *Modernités*, N°18, pp.45- 76, 2002, cité in MEIZOZ. Jérôme, *Posture littéraire. Mises en scène modernes de l’auteur*, Éd Slatkine Erudition, Genève, 2007.
- SALLAH, Sabah, « l’espace d’énonciation du secret dans l’œuvre de Maïssa Bey » cité in EL BAZ, Robert et SAQUER-SABIN, Françoise, *Les espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d’expression française*. 2012.
- SECHELE NTHAPELELANG, Rodah, « Femmes écrivaines et auto-bio-fiction : tentative de définition de l’identité ». BUGUL, Ken, DIOME, Fatou et HEAD, Bessie, dans *Chemin-Degrange*, A. et al 2009.
- TORO, Alfonso de, « Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept », in Christof Hamann/ Cornelia Sieber (éds.), *Räume der Hybridität. Zur Aktualität postkolonialer Konzepte*, Hildesheim/ Zürich/ New York, Olms, 2003, cité in GRONEMANN, Claudia, *Autofiction, nouvelle autobiographie - double autobiographie. Aventure du texte : conceptions postmodernes/ postcoloniales de l’autobiographie dans les littératures françaises et maghrébines*, université de Leipzig, 2000.
- VIALA, Alain, « entre personne et personnage. Le dilemme de l’auteur moderne », dans *l’auteur*, sous la direction de CHAMARAT, Gabrielle et GOULET, Alain, presses universitaires de Caen, Caen, 1996.

- ZIMRA, Clarisse, « Autographie et Je/Jeux d'espace. Architecture de l'imaginaire dans le quatuor d'Assia Djebar », cité in HORNUNG, Alfred, RUHE, Ernstpeter, eds. *Postcolonialisme & autobiographie: Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximim*, GA : Rodopi, Amsterdam ; Atlanta, 1998.

### Monographies électroniques : articles en ligne

- « Récit et toponymie, Introduction », *Rives nord-méditerranéennes* [En ligne], 11 | 2002, mis en ligne le 21 juillet 2005, consulté le 10 avril 2016. URL : <http://journals.openEd.ition.org/rives/115> ; DOI : 10.4000/rives.115.
- AMAND, Saint-Denis, VRYDAGHS, David, « Retours sur la posture », *COntEXTES* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 17 janvier 2011, consulté le 20 mars 2015. URL : <http://journals.openEd.ition.org/contextes/4712> ; DOI : 10.4000/contextes.4712
- AMINE, A., « L'évolution de la femme et le problème du mariage au Maroc », *PAF*. N°68, 4ème trimestre, 1968.
- AMOSSY, Ruth, et MAINGUENEAU, Dominique, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Revue Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 25 février 2015. URL : <http://journals.openEd.ition.org/aad/678> ; DOI : 10.4000/aad.678.
- ATZENHOFFER, Régine, Le titre « formule magique » ou comment fidéliser son lectorat. Analyse de la charge sémantique, du code herméneutique et de l'effet textuel des titres de H. Courths- Mahler. Article en ligne.
- BAILLET, Adrien, « préjugés du titre des livres » Chap.1 du volume 1 *des jugements des savants sur les principaux ouvrages des auteurs* (1725). En ligne.
- BERQUE, Augustin, cité in ANTONIOLI, Manola , « Les incertitudes de l'espace et du lieu », *Métropolitiques*, 5 octobre 2012. URL : <https://www.metropolitiques.eu/Les-incertitudes-de-l-espace-et-du.html>.
- BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 20 mars 2015. URL : <http://journals.openEd.ition.org/aad/671> ; DOI : 10.4000/aad.671
- BOURDIEU, Pierre, [www. Homme-moderne.org/société/socio/bourdieu/question/133-36.html](http://www.Homme-moderne.org/société/socio/bourdieu/question/133-36.html). Le 07 octobre 2003. Consulté le 20/12/2010.
- BROSSAT, Alain, « Le cimetière comme hétérotopie », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 29 septembre 2010, consulté le 31 mars 2017. URL : <http://appareil.revues.org/1070>.
- BRUÑA, Maria José (2008), « La paratopie et le genre dans la littérature uruguayenne: l'exemple de Delmira Agustini », *Lectures du genre n° 3 : La paratopie créatrice*. [http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_3/Bruna.html](http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_3/Bruna.html)

- Bruno, « La symbolique des chiffres de 0 à 9 », *article en ligne*, <http://www.matiere-esprit-science.com/pages/breves/symbolchif.htm>, consulté le 15/03/2013.
- COLLIGNON, Béatrice, « Note sur les fondements des *postcolonial studies* », *EchoGéo* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 06 mars 2008, consulté le 19 avril 2018. URL : <http://journals.openEd.ition.org/echogeo/2089> ; DOI : 10.4000/echogeo.2089.
- CRELIA, Département des littératures, Université de Laval, Québec, Site Internet, [http:// www. Fabula. Org](http://www.Fabula.Org)
- CROSTA, Suzanne, *Récits d'enfance antillaise*, Sainte- Foy/ Québec, GRELCA. <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/docs/crosta/index.html/> 1998, site internet visité le 30/04/2016.
- DAFF, Moussa, « Vers une francophonie africaine de la copropriété et de la cogestion linguistique et littéraire », in *la revue électronique, Glottopol*, n°3, janvier 2004.
- DE LANGRES. Thibaut., *Traité sur le symbolisme des nombres*, 1978. Texte critique et traduction par DELEFLIE René, *Revue des sciences religieuses*, 1982,
- DE TORO, Alfonso, Abdelkebir Khatibi, fondateur des stratégies planétaires, culturelles, littéraires, et politiques. Représentations de la pensée hybride Khatibienne dans le Maghreb », [home. uni- leipzig. de/ detoro/ wp- content/.../03/Hommage-a-Abdelkebir-Khatibi.pdf](http://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/.../03/Hommage-a-Abdelkebir-Khatibi.pdf).
- DECANTE ARAYA, Stéphanie, « La Paratopie Créatrice : Une relecture depuis les études de genre », *Lectures du genre* N°3, La paratopie créatrice. [http://www.lecturesdugene.fr/lectures du genre3/introduction.html](http://www.lecturesdugene.fr/lectures%20du%20genre3/introduction.html). Version PDF : 1-8.
- DECHAUFOUR, Laetitia, « introduction au féminisme postcolonial », revue *Nouvelles questions féministes*, Vol 27, Ed. Antipodes, Paris, sur Cairn.info, 2008/2
- DESROSIER. Steve., *Les Nombres. Symbolisme et Propriétés*, livre numérique, [misraim3.free.fr/livres/Livre\\_des\\_Nombres.doc](http://misraim3.free.fr/livres/Livre_des_Nombres.doc), 2009
- DJEBAR, Assia, « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité » In Ruhe. E (dir) Königshausen, 2001, pp.9-18. Cité in GEHRMANN, Suzanne, « La traversée du moi dans l'écriture autobiographique francophone », *Revue de l'université de Moncton*, Volume 37, N°1, 2006, revue en ligne Erudit. P.73.
- DUROCHER, Maryse. *Allons au pays des merveilles : la construction des univers merveilleux dans les récits de voyage imaginaire pour la jeunesse*, thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 2014, [https://www.ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/31526/1/Durocher\\_Maryse\\_2014\\_th%C3%A8se.pdf](https://www.ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/31526/1/Durocher_Maryse_2014_th%C3%A8se.pdf)
- FABRE, Daniel, « L'androgynisme fécond ou les quatre conversions de l'écrivain », *Clio*, n° 11 (Parler, chanter, lire, écrire). 2000, Disponible sur <http://clio.revues.org/document214.html>.

- FLAHAULT, François, HEINICH, Nathalie et SCHAEFFER, CLIVAZ, Claire, « Peut-on parler de posture littéraire pour un auteur antique ? », Revue *COnTEXTES* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 17 janvier 2011, consulté le 26 septembre 2012.
- FURETIERE, « Le roman bourgeois : ouvrage comique », Paris, 1980, p.184, cité par Luc Vaillancourt, dans un article Internet intitulé : « la rhétorique des titres chez Montaigne » [Http://209.85.135.104 / search ?q = cache : D040tmqhs Cs :](http://209.85.135.104/search?q=cache:D040tmqhsCs:www.uqar.quebec.ca/chaieres/historlit.eraire/document/cv-) [www.uqar.quebec.ca/chaieres/historlit.eraire/document/cv-](http://www.uqar.quebec.ca/chaieres/historlit.eraire/document/cv-))
- GALLINARI, Melliandro Mendes, « La “clause auteur” : l’écrivain, l’ethos et le discours littéraire », *Argumentation et Analyse du Discours*, [revue en ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 21 février 2015. URL : <http://journals.openEd.ition.org/aad/663> ; DOI : 10.4000/aad.663.
- GRITTENDEN, « fictional characters and logical incompleteness » *Poetics 11*, Dec. 1982, cité in Site Internet, [http:// www. Fabula. Org](http://www.Fabula.Org). Le 10/03/ 2006.
- GUERRIER, O, Frontière de la fiction, fiction de la frontière, (en ligne), disponible sur : <http://fabula.org>.
- HAMES, Constant, « Entre recette magique d’Al-Bûnî et prière islamique d’al-Ghazali : textes talismaniques d’Afrique occidentale. », *Systèmes de pensée en Afrique noire*[En ligne], 12 | 1993, mis en ligne le 03 décembre 2013, consulté le 08 décembre 2015. URL : <http://journals.openEd.ition.org/span/1344>.
- HEBERT, Louis, *Sens et signification du nom propre, sémantique interprétative et nom propre*, en ligne, <http://www.signosemio.com/documents/onomastique.pdf>
- IBRAILEANU, G, cité par IOLIESCU, Adelina, « *La relation nom propre/ nom littéraire* », en ligne [http://cis01.central.ucv.ro/revista\\_scol/site\\_ro2013/ONOMASTICA/ILIESCU.PDF](http://cis01.central.ucv.ro/revista_scol/site_ro2013/ONOMASTICA/ILIESCU.PDF)
- KADIMA-NZUJI, MUKALA, « Introduction à l’étude du paratexte du roman zaïrois », in *Cahiers d’études africaines*, Vol. 35, N°140, 1995. [www.persée.fr](http://www.persée.fr)
- KLEIBER, Georges, « Qu’est ce qui est (in/défini) ? » Article en ligne, *revue Persée*, Faits de langue : l’Indéfini, 1994, Vol. 2, n°4.
- KRAJEWSKI, Pascal, « L’espace Foucauldien et l’architecture : État des lieux », *revue en ligne architecture technologique et genèse* 11/2013, <http://appareil.revue.org/1749>.]
- La symbolique des chiffres, *Site Internet*, [http :// perso. Club-Internet. Fr. / rambourg/ AP 15. Htm](http://perso.Club-Internet.Fr/rambourg/AP15.Htm). pp. 1-7. Du 08/ 05/ 2014.
- La symbolique des couleurs », *article en ligne*, [http://tiprof.fr/HTML-CSS-court//Miroirs/www.cci-grenoble.artxtra.info/formation/pdf/symbolique\\_couleurs.pdf](http://tiprof.fr/HTML-CSS-court/Miroirs/www.cci-grenoble.artxtra.info/formation/pdf/symbolique_couleurs.pdf). p.9.
- LORY, Pierre, *Alchimie et mystique en terre d’Islam*, Lagrasse, Verdier, collection « Islam spirituel », Paris, 1989, cité in, LORY. Pierre « Verbe coranique et magie en terre d’Islam », *Systèmes de pensée en Afrique noire* [Online], 12 | 1993, Online

erschienen am: 12 Dezember 2013, abgerufen am 19 November 2016 URL :  
<http://span.revues.org/1337> ; DOI : 10.4000/span.1337. Ibn Arabi, dans le 2ème  
 chapitre des *Futûhât al-Makkiyya* consacré à la science cachée des lettres.

- MAINGUENEAU, Dominique, « Auteur et image d’auteur en analyse du discours », in *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 20 février 2014. URL :  
<http://journals.openEdition.org/aad/660> ; DOI : 10.4000/aad.660.
- « L’idéologie : une notion bien embarrassante », Contextes n° 2. Disponible sur  
<http://contextes.revues.org/document189.html>.2007.
- MAMMERI, Mouloud, Entretien avec Tahar Djaout, *La cité du soleil* (Inédit), Ed. Laphomic, itinéraires, Alger, 1987, pp.41-42. Publié dans *Actualité, culture* le 20 Février 2015. <https://espoirmaghreb.wordpress.com/tag/mouloud-mammeri/>
- MEIZOZ, Jérôme, « Ce que l’on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d’auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 20 mars 2015. URL :  
<http://journals.openEdition.org/aad/667>.
- « Posture et biographie : *Semmelweis* de L.-F. Céline », *CONTEXTES*[En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 23 juin 2008, consulté le 20 mars 2015. URL :  
<http://journals.openEdition.org/contextes/2633> ; DOI : 10.4000/contextes.2633.
- MELIC, Katarina, « La fiction de l’Histoire dans Un tombeau pour Boris Davidovitch de Danilo Kis », Queens University Kingston,  
<https://www.fabula.org/effet/interventions/18.php>.
- MILIANI, Hadj, « De quelques usages du romanesque de langue française dans les œuvres éditées en Algérie dans les années 80. Discours idéologiques et dispositifs paratextuel », *Cahier du Crasc*, N° 07, 2004 : 45-60
- MOHANTY, Chandra Talpade, “Under Western Eyes: feminist scholarship and colonial discourses”, *Feminist review*, N°30, 1988, p. 52. Cite in DECHAUFOR. Laetitia., « Introduction au féminisme postcolonial et genèse de ce courant », Article en ligne *le peuple qui manque*, <http://www.lepeuplequimanque.org>. Juin 2007
- MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Ed. CátEd.ra, Madrid, 1998. Cité in Article en ligne SALOMONE, Alicia « Critique littéraire féministe latino américaine et paratopie », *Lectures du genre* n° 3 : La paratopie créatrice, 2008, p.96.  
[http://www.lecturesdugene.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_3/salomone.html](http://www.lecturesdugene.fr/Lectures_du_genre_3/salomone.html) (Version PDF:94-103)]
- MONGO M’BOUSSA, Boniface, « Entretien de Boniface Mongo M’boussa avec Henri Lopes », *Africulture*, Nov. 1997, www. Africulture. Com/pup/index.php. ? Article na= 195. Consulté le 20/12/2016
- Numérologie : des chiffres et des êtres », *article en ligne*,  
[http://www.zetetique.fr/divers/Posters\\_NumerologiePresentation.pdf](http://www.zetetique.fr/divers/Posters_NumerologiePresentation.pdf), consulté le 15/03/2013

- PELEN, Jean Noel, « Récit et toponymie », *Revue Rives nord-méditerranéennes* [En ligne], 11 | 2002, mis en ligne le 21 juillet 2005. URL : <http://rives.revues.org/115> ; DOI : 10.4000/rives.115].
- PIATTI, B, *Die Geographie der Literatur: Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen : Wallstein Verlag, 2008. Cité in « La littérature et l'espace.1- THÉORIES ET PRAXIS » de Antje Ziethen, *érudit, revue en ligne*, N°3, Juillet 2013.
- PIERRE \*\*, « Le symbolisme des nombres », *article en ligne*, [http://etoile-presence.nuxit.net/pdf\\_astrologie/symbolisme\\_nombre\\_1.pdf](http://etoile-presence.nuxit.net/pdf_astrologie/symbolisme_nombre_1.pdf). *Association Présence*, 20/09/2008, consulté le 15/03/2013.
- RASTIER, François, « pour une sémantique des textes : questions d'épistémologie » *Article en ligne*. Disponible sur <http://www.revue-texte.net/index.php?id=565>, 1996, consulté le Mars 2014.
- RICŒUR, Paul, « Expliquer et comprendre. Sur quelques connexions remarquables entre la théorie du texte, la théorie de l'action et la théorie de l'histoire » [article] *Revue Philosophique de Louvain*, 1977.
- ROY, Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture » *Revue Protée*, vol. 36, n° 3, 2008, pp. 47-56, [www.erudit.org](http://www.erudit.org).
- RYAN, Marie-Laure, *Atelier de théorie littéraire : des mondes possibles aux univers parallèles*, [www.fabula.org/atelier.php?Des\\_mondes\\_possibles\\_aux\\_univers](http://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_possibles_aux_univers) parall%26grave, 4 mai 2006, [En ligne], (19 juillet 2008).
- SAINT-AMAND, Denis et VRYDAGHS, David « Retours sur la posture », *CONTEXTES* [Online], 8 | 2011, Online since 17 January 2011, connection on 02 April 2019. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4712> ; DOI : 10.4000/contextes.4712.
- SAINT-GELAIS, Richard, « La Fiction à travers l'intertexte : Pour une théorie de la transfictionnalité », CRELIQ, Département des littératures Université Laval, file://C:\Documents and Settings\Alexandre\Mes documents\Sites Web\Fabula...\224.htm 19/03/2000]
- « Révélation transfictionnelles », *Scholars Portal*, Université Laval, 03/03/2007. <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/.../1455>
- SCARPA, Marie, « Le personnage liminaire », *Revue Romantisme en ligne*, Ed. Armand Colin, Paris, 2009, p.14. <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009>.
- SCHMID, Wolf, « Abstraakter. Autor und abstrakterleser », 2003, [http://www.ich.uni-hamburg.de/de/web\\_fm-send/37](http://www.ich.uni-hamburg.de/de/web_fm-send/37). PP.15-16. Consulté le 15/06/2011.
- SHARFMAN, Ronnie, *Regards du sujet, sujets du regard : Vaste est la prison d'Assia Djebar*, In Ruhe. E (dir) Königshausen, 2001, pp.121-131. Cité in GEHRMANN, Suzanne, « La traversée du moi dans l'écriture autobiographique francophone », *Revue de l'université de Moncton*, Volume 37, N°1, 2006, revue en ligne *Erudit*.



- SPIVAK, Gayatri, *Can the Subaltern, Speak?* University of Illinois Press, 1988, cité in DECHAUFOR, Laetitia, « Introduction au féminisme postcolonial et genèse de ce courant », Article en ligne *le peuple qui manque*, <http://www.lepeuplequimanque.org>. Juin 2007
- STEKEL, W, cité in *Document Internet*, <http://perso.wanadoo.fr/geza.Roheim/hm/benrejb1.htm>, 2005.
- STIENON, Valérie, « Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture », *COntEXTES* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 17 janvier 2011, consulté le 20 mars 2015. URL : <http://journals.openEd.ition.org/contextes/4721> ; DOI : 10.4000/contextes.4721
- « Notes et remarques à propos de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur.* », Revue *COntEXTES* [En ligne], Notes de lecture, mis en ligne le 02 avril 2008, consulté le 20 mars 2015. URL : <http://journals.openEd.ition.org/contextes/833>
- Toponymes dans quelques microrécits de la tradition orale », revue *Rives nord-méditerranéennes* [En ligne], 11 | 2002, mis en ligne le 21 juillet 2005. URL : <http://rives.revues.org/118> ; DOI : 10.4000/rives.118.
- VALDÉS, Adriana, *Composición de lugar*, Universitaria de Santiago, Chile, 1995, p.188. Cité in Article en ligne SALOMONE, Alicia « Critique littéraire féministe latino-américaine et paratopie », *Lectures du genre* n°3: La paratopie créatrice.2008, p.96.[http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_3/salomone.html](http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_3/salomone.html). Version PDF : 94-103
- VIGOUROUX, F, «Dans la peau de la maison», *dans Cahiers de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n° 37, 2006. <http://www.caim.info/search.php>. Consulté le 07 janvier 2012
- VILLANUEVA. R. R, L'aventure du fictif, (en ligne), disponible sur : <http://fabula.org>
- WAGNER, Frank, « Fictions Transfuges. La Transfictionnalité et ses Enjeux » : entretien avec Richard Saint-Gelais, le 20/04/2012, article en ligne <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html>, consulté le 12/04/2014.
- WEED.ON, Chris, « Key Issues in Postcolonial Feminism: A Western Perspective », *Genderealisations*, 2002, [Article En ligne], [\[www.genderforum.unikoeln.de/genderealizations/weEd.on.html\]](http://www.genderforum.unikoeln.de/genderealizations/weEd.on.html).
- www. Fabula.org : la recherche en littérature, septembre/ 2006 -www. Exalead.com : théories de l'énonciation : Paratopie / scénographie.

## Dictionnaires

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 2002.
- BEAUMARCHAIS. Jean-Pierre, COUTY. Daniel, REY. Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Ed. Bordas, Paris, 1987.
- BRACHET. Auguste., *Dictionnaire étymologique de la langue française*, neuvième édition, Bibliothèque d'éducation, Paris, 1872, Consulté sur *Internet archives*.
- BUCHANAN BROW, J, *The Penguin Dictionary Symbols Translat Ed*, Ed. Robert Laffont, Paris, en plus d'une traduction personnelle, aidée par le logiciel Translator.
- CHARAUDAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire de l'analyse du discours*, Editions du Seuil, paris, 1992, S.V. èthos
- CHEBEL, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans, Rites, Mystique et Civilisation*, Ed. Albin Michel SA, Paris, 1995.
- CHEVALIER J, GHEERBRANT A, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Ed. Robert LAFFONT, Paris, 1990.
- CLEDAT, L, *Dictionnaire étymologique de la Langue Française*, Ed. Hachette, Paris, 3<sup>e</sup> Ed. 1914.
- *Dictionnaire psychanalytique des images et symboles du rêve*, Article en ligne, <http://tristan.Moir.Free.Fr>
- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed. du Seuil. Coll. « Points », Paris, 1972.
- GRUTMAN, Rainier. « Titre », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Ed. PUF, Paris, 2002.
- KITTEL, G, *Theological Dictionary of the New Testament*, s.v. Martus.
- LENDER. TH. DELAVAUTL. R., MORGNE. A., *Dictionnaire de biologie*, Ed. PUF, Paris, 1992.
- MAINGUENEAU, Dominique, (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Éd du Seuil, Paris, 2002.
- MOESCHLER, Jacques, REBOUL Anne, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Ed. du Seuil, Paris, 1994.
- PICOCHÉ, J, *Dictionnaire étymologique du Français*, Ed. Robert, Paris, 1992.
- PONT-HUMBERT, C, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Ed. Hachette littérature. Jean Claude Lattés, Paris, 1995.
- SCHAEFFER, Jean –Marie, *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*, Ed. du Seuil, Paris, 1995.

- SCHMIDT, J, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Ed. Larousse, Paris, 2000
- VON GOETHE, J. W, *La théorie des couleurs*, cité in Encyclopédie universalis, Ed. du Seuil, Paris, 2000.

### Thèses / Mémoires / Maitrises

- ALI BENALI, Zineb, *Le Discours de l'essai de langue française en Algérie - Mises en crise et possibles devenirs (1834-1962)* en 2 volumes de 388 pages. Thèse de doctorat nouveau régime, Aix-en-Provence, soutenance le 30 janvier 1998.
- ARANDA, Daniel, *Le retour des personnages dans les ensembles romanesques*, Thèse de doctorat, nouveau régime, université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1997.
- BAVEKOUMBOU, Marius, *Sémiotique textuelle et titrologie. Interactions sémantiques entre titres et œuvres dans Le grand malentendu de Yasmina Khadra*, Thèse de doctorat, Université de Limoges, 2016,
- BEYEME NZE, Alexis, *Esthétique et théorie de l'errance : regard littéraire et perspective de lecture sur les œuvres romanesques d'Edouard Glissant, de John Maxwell Coetzee et de Haruki Murakami*, thèse de doctorat, université Sorbonne nouvelle- Paris III, 2014.
- BOUALIT, Farida, *Pour une poétique de la chromatographie les cinq textes-programmes de Nabil Farès*, sous la direction de Claude Duchet, Thèse de doctorat soutenue à l'université de Paris VIII, 1993
- CARVALHO DE MATOS MARQUE, Karina, *De l'écriture personnelle à l'écriture de l'histoire : questions d'identité dans l'œuvre de Ilse Losa et de Samuel Rave*, Thèse de doctorat, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2014
- DELORMAS, Pascale, *Genres de la mise en scène de soi. Les autographies de Jean Jacques Rousseau*, Thèse de doctorat, université Paris Créteil- Val de Marne(UPEC), 2007.
- EL KHATIBI, Abdelkebir, cité in BAAYOU, Ahcène, *interculturalité et éclatement des codes dans ces voix qui m'assiègent* de DJEBAR, Assia, Mémoire de magistère, Université de Mentouri Constantine, 2006-2007
- GEESSEY, Patricia, *Roman autobiographique du Maghreb : les cas d'Albert Memmi, Abdelkebir Khatibi et Assia Djébar*, Thèse - Ph. D, Ohio State Univ. (USA), 1991.
- JOUBI, Pascale, *Mythes et monstres dans Folle et à ciel ouvert de Nelly Arcan*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de M.A. en littératures de langue français, Université de Montréal, 2014. P.81
- MEITE, Méké, *L'espace romanesque chez Barbey d'Aurevilly*, Thèse de doctorat nouveau régime, Paris III Sorbonne, 1993.
- MOQUILLON, Estelle, *De la construction à la réception des personnages et des œuvres de Koltès et de Bor, Mémoire principal de D.E.A. de Lettres modernes, 2002- 2003.*

- PLUVINET, Charline, *L'auteur déplacé dans la fiction : configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*, Thèse de doctorat, université de Rennes2, 2009,
- SONGOSSAYE, M, *Table ronde : Espace humain, cité in Les figures spatio-temporelles dans le roman africain anglophone et francophone*, Thèse de doctorat, Limoge, Avril 2005.
- TABTI BOUBA, Mohammedi, *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80*, Thèse de doctorat, Université d'Alger, 2001.].
- VACHON, Carine, *La transfictionnalité dans l'œuvre de Jacques Poulin*, Maitrise en études littéraires, université du Québec, Chicoutimi, 2009.
- VAILLANCOURT, Luc, *Titrologie des Essais : vers une poétique de l'informe*, Mémoire de Maître ès arts, Université de McGill, Montréal, 1994.

### Colloques/ Séminaires/ Articles de colloques

- AKIN, Salih, « se dire sans papiers : dialectique et fonctionnement d'une auto-désignation », *actes de colloque*, université René Descartes, 27-28 novembre 1999.
- ATOUI, Brahim, BENRAMDANE, Farid, SAOUDI, Nourredine, RÉUNIONS, CONFÉRENCES ET COLLOQUES NATIONAUX SUR LA TOPONYMIE (Présenté par l'Algérie) par Commission Permanente Spécialisée de Toponymie Huitième Conférence des Nations Unies sur la normalisation des noms géographiques Berlin, 27 août -5 septembre 2002.
- BARONI, Raphael, « Revenance de l'auteur », *acte de colloque* organisé à l'université de Lausanne les 8 et 9 Nov. 2007 par la formation doctorale interdisciplinaire édité par Jérôme Meizoz, université de Lausanne, 2008.
- BAUELLE, Yves, « Sémantique de l'onomastique fictionnelle : Esquisse d'une topique », cité dans *le Texte et le Nom*, Actes de colloque de Montréal, Avril 1995, édités par Martine Léonard
- BUENO ALONSO, Josefina, *Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb*, Universidad de Alicante Departamento de Filologías Integrada, conférence prononcée à l'UNED. dans le cadre d'un séminaire sur *Le roman français et francophone : thèmes et auteurs contemporains*. Madrid, avril 2004.
- CHIKHI, Beida et QUAGHEBEUR, Marc (dir.), *Les écrivains francophones interprètes de l'histoire : entre filiation et dissidence*, colloque de Cerisy la salle, collection « documents pour l'histoire des francophonies / théorie », n°10, Ed. Peter Lang, Bruxelles, 2006.
- CLEMENS, Éric, exposé, au séminaire sur le sens du mot « fiction », dans *La Fiction et l'apparaître*, 1994-1995.
- DURAND GUIZIOU, Marie-Claire, *L'onomastique, L'onomaturge et le roman*, Universidad de Las Palmas, Actas Do Congreso Internacional De Ciencias Onomasticas, Santiago, 1999.

- ERNAUX, Annie, « Se mettre en gage pour dire le monde », notes personnelles, propos tenus lors du colloque de Fribourg, université de Fribourg, 21-22 mai 2010
- FONKOUA Romuald, « De la fiction comme construction de l'histoire ? Essai sur le roman francophone du sud », intervention lors du colloque *Vers un dépassement de la dialectique de l'Histoire et de la fiction*, Lille3, 9/10/11 octobre 2017.
- HELM, Y, *Malika Mokeddem: envers et contre tout*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2000, cité in Josefina BUENO ALONSO, *Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb*, Universidad de Alicante Departamento de Filologías Integrada, conférence prononcée à l'UNED. dans le cadre d'un séminaire sur «Le roman français et francophone : thèmes et auteurs contemporains». Madrid, avril 2004.
- LACAN, Jacques, *Ecrits*, Ed. du Seuil, Paris, 1966, p.94, cité par LECARME, Jacques, « l'autofiction : un mauvais genre ? » in *Autofictions & Cie*, Colloque de Nanterre, 1992, dir. DOUBROVSKY, Serge, LECARME, Jacques et LEJEUNE, Philippe, RITM, n°6, p.231
- LARONDE, Michel, « De la fiction à l'Histoire : Résurgence de l'Histoire forclosée. Le 17 Octobre 1961 », intervention lors du colloque *Vers un dépassement de la dialectique de l'Histoire et de la fiction*, Lille3, 9/10/11 octobre 2017.
- LESRINGANT, Frank, *Hétérotopies, Hétérologies. Espaces autres, espace de l'autre dans la littérature de voyage (XVI<sup>e</sup>- XIX<sup>e</sup>s)*, séminaire de master1 et 2, Paris Sorbonne, 2011/2012.
- MACE, Marielle, *Devant la fiction, dans le monde : Perception et Savoir du romanesque*, colloque organisé par l'université de Picardie- Jules Verne en partenariat avec le CRAL (CNRS- EHESS), Amiens, 26-28 Janvier 2007
- MARTENS, David, *De la pseudonymie littéraire Formes et enjeux d'une pratique auctoriale (XVI<sup>e</sup> - XXI<sup>e</sup> siècles)*. Colloque international. Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve), 28-30 octobre 2010.
- MATHIEU Martine (dir.), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, actes du colloque de Bordeaux, 21, 22, 23 mai 1994, Ed. L'Harmattan, Paris, 1996
- MATHIEU, Martine, *Littératures autobiographiques de la francophonie*, actes du colloque de Bordeaux, 21, 22 et 23 mai 1994 [organisé par le Centre d'études linguistiques et littéraires francophones et africaines], Ed. L'Harmattan, CELFA, Paris, 1996
- RIOT SARCEY, Michèle, *Femmes combattantes entre parole qui se perd et écriture. Histoire et mémoire*, colloque international, Université Hassiba BENBOUALI-Chlef, 13 et 14 avril 2014.
- ROBBE GRILET, Alain, Séminaire *Anachronies. Textes anciens et théories modernes*, séance 5 (Février 2012). Introduction par ROHMAN. Judith et WELFRINGER. Arnaud.

- SULLIVAN, Maryse, LABELLE, Hélène, SIMARD, Mathieu, *Réécritures et transfictions : quand le texte littéraire se métamorphose*, Colloque Université d'Ottawa, Sept 2014.

### Colloques en ligne

- AUDET, René, « Colloque 99, Frontières de la fiction : commentaire », [En ligne], <http://www.fabula.org/forum/colloque99/250.php>, 13 juillet 2009.
- MAOUGAL, Mohamed Lakhdar, « Irréalisation du réel et fictionnalisation de l'histoire », théorie de la littérature, actualité des études littéraires, colloque en ligne sur la fiction, <http://www.fabula.org>
- PAVEL, Thomas, « Fiction et perplexité morale », *théorie de la littérature, actualité des études littéraires, colloque en ligne sur la fiction*, <http://www.fabula.org>
- PILLET, Stéphane, « La fiction comme supercherie divine: l'effet de fiction dans la poésie de Stéphane Mallarmé », théorie de la littérature, actualité des études littéraires, colloque en ligne sur la fiction, <http://www.fabula.org>
- REBOUL, A, (1994). « Narration et Fiction », In : J. Moeschler et A. Reboul (*chap.16*), cité par Guy Achard-Bayle, « Faits de langue, de texte... Effets de fiction : des désignations dans les « dispositifs fictionnels » », *théorie de la littérature, actualité des études littéraires, colloque en ligne sur la fiction*, <http://www.fabula.org>
- RIPOLL VILLANUEVA, Ricard, « L'aventure du fictif », *théorie de la littérature, actualité des études littéraires, colloque en ligne sur la fiction*, <http://www.fabula.org>
- RONEN, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, cité in SAINT GELAIS, Richard « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », *théorie de la littérature, actualité des études littéraires, colloque en ligne sur la fiction*, <http://www.fabula.org>
- SAINT-GELAIS, Richard, « L'effet de non – fiction, fragments d'une enquête », *théorie de la littérature, actualité des études littéraires, colloque en ligne sur la fiction*, <http://www.fabula.org>]
- VAUGEOIS, Dominique, « Quand la fiction se manifeste: essai sur l'art et production de la fiction (Malraux, Bonnefoy) », *théorie de la littérature, actualité des études littéraires, colloque en ligne sur la fiction*, <http://www.fabula.org>.
- WALTON, Kendall, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass : Harvard UP, 1990. Cité in RYAN, Marie-Laure, « Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? », [www.fabula.Org/forum/colloque99/211.Php](http://www.fabula.org/forum/colloque99/211.php), consulté le 23/08/2015

## Interviews / lettres

- « Entretien avec VEYNE, Paul, », *L'Homme* [En ligne], 175-176 | juillet-septembre 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 19 mars 2016. URL : <http://journals.openEd.ition.org/lhomme/29548> ; DOI : 10.4000/Lhomme.29548.
- BENMANSOUR, Latifa, Interview avec ACHOUR, Christiane dans *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, Ed. Biarritz, Atlantica, 1998,
- GLISSANT, Edouard, « Poésie antillaise, poétique de la relation : interview avec Edouard Glissant », Wolfgang Bader Europe-Caraïbe, *Relations littéraires*. Coll. Karibische literatur beziehungen, Presses de l'université de Beyrouth, 1984, N°9-10,
- Lettre de Marcel Proust à son éditeur Bernard Grasset, in PROUST, Marcel, *Lettres*, le 14 Aout 1916.
- NORA, Pierre lors d'un entretien dans le journal Le Monde du 02/02/2006
- SADE Alphonse-François (de) [dit Marquis de Sade], dans un extrait de correspondance qui date de sa cinquième année d'emprisonnement, le 25 juillet 1783.
- Entretien avec ZALESSKY, M, *Diagonales* N°5, 1988.