



Université de Ouargla.
Faculté des lettres et des sciences humaines.
Département des Langues Etrangères.
Division de français

N° d'ordre :.....

N° de série :.....

**Pour une approche pragmatique
Des indices d'énonciation dans
LOIN DE MEDINE de Assia DJEBAR
Et dans
LA TRAVERSEE de MAMMERRI.**

Mémoire

en vue de l'obtention du diplôme de magister
Option sciences du langage

Soutenu le 01/12/2003

Sous la direction du :

Dr Djamel KADIK

Présenté par :

Aini BETTOUCHE

Membres du Jury

Président : Dr Saïd KHEDRAOUI

Rapporteur : Dr Djamel KADIK

Examineur : Dr Foudil DAHOU

Examineur : Dr Abdelhamid DEBBACHE

Examineur : Dr Samir ABDELHAMID

Année universitaire : 2002 / 2003.

A ma mère et à la mémoire de mon père.

A ma fille Djouher et à mon époux.

A tous mes frères et sœurs.

A tous mes neveux et nièces.

A ma belle famille.

Remerciements :

Je remercie tous ceux qui ont traversé le chemin de ce mémoire et plus particulièrement :

Messieurs les membres de jury pour leur indulgence

Monsieur kadik Djamel pour son soutien indéfectible et sa disponibilité au cours de cette longue année de travail.

Monsieur Dahou, Monsieur Debbache ainsi que Mademoiselle Mesghouni pour leur aide précieuse.

Messieurs Khenour, Kouraichi, Bouterdine, Meliani, Fetita, Halimi, Yahia cherif, Hani, Chawki, Nadia Bouchellaleg et à tous les enseignants du département des langues étrangères qui m'ont encouragée ne serait-ce que par un sourire gentil mais combien précieux pour la réalisation de mon travail.

Madame Doghmane qui m'a communiqué son courage.

Tous mes enseignants en post-graduation notamment Monsieur BenSalah, Monsieur Bouderbala, Monsieur Khedraoui,

Tous mes enseignants de la graduation :Madame Achour, Madame Khedda, Madame Boualit, Madame Sari, Madame Ali Benali, ...

Mais je ne remercierai jamais assez Madame Janine Fève et Madame Amokrane pour m'avoir donné la force de continuer à découvrir la littérature du même et de l'autre.

Monsieur et Madame Djebbar qui ont consacré du temps à la lecture finale de ce mémoire.

Je tiens aussi à dire mille merci à Souad, Kenza, Madame Boughazi et à toutes les amies que les circonstances ont mis sur mon chemin.

Mes copines :Nacira pour son aide et son soutien et Nouara.

Dehbia et 'Ami Rezki

Mes collègues du lycée.

Enfin, tous les étudiants de ma promotion avec qui j'ai partagé un an de ma vie.

Résumé.

Le thème de notre travail de recherche porte comme titre « **Pour une pragmatique des indices d'énonciation dans *Loin de Médine* d'Assia Djebar et dans *La Traversée* de Mammeri** ». Il nous a été inspiré par les méthodes pragmatique et énonciatives applicables aux textes littéraires. Le point de départ d'une analyse sont les indices d'énonciation.

Les deux définitions du concept « *indice* » qui ont été prises en considération dans ce travail sont celles de Peirce et de Eco. La première définition est synonyme du concept de déictique. Les déictiques sont des traces repérables sur la feuille d'imprimerie renvoyant au locuteur et à son allocataire. La seconde est suggérée par la présence d'un élément indiquant la manifestation du sujet parlant et de son destinataire (lecteur). Toutefois, il faut savoir que la communication entre ces instances se fait deux à deux.

La communication entre le locuteur et son allocataire ou encore entre le sujet parlant et son destinataire ne se fait pas uniquement dans le but d'informer mais leur langage fonctionne comme acte.

Pour mener à terme ce travail de recherche, la critique de la théorie austinienne des actes de langage, nous sert de base et de toile de fond pour repérer ces actes entre locuteur et allocataire dans notre corpus. La transtextualité de G. Genette nous permet de détecter le deuxième niveau de communication littéraire en tant qu'acte entre un auteur et son lecteur.

Après avoir analysé les deux romans appartenant à la littérature maghrébine d'expression française, nous sommes parvenus à montrer que quel que soit le roman que l'on lit ou que l'on aborde, nous percevons les deux niveaux de communication littéraire : celui qui unit le locuteur et l'allocataire ; celui qui unit l'auteur et le lecteur. Ces deux derniers sont inscrits dans les romans surtout par des indices paratextuels. Toutefois comme dans l'œuvre de Mammeri, les indices paratextuels ne sont pas assez abondants que dans l'œuvre de Assia Djebar, seulement leur absence véhicule une signification toute aussi sensée que dans cette dernière.

Les actes de langage qui dominent dans les deux œuvres sont : la subversion pour Assia Djebar et la dénonciation dans le cas de Mammeri. En revanche, d'autres micro-actes jalonnent les deux œuvres.

The summary

The present research paper has as a title « For a pragmatic approach of utterance clues in *Far from Médine* of Assia Djébar and *the crossing of Mammeri* ». It is inspired from the pragmatic and utterance methods, that were applied to literary texts. The first step of the analysis is the utterance clues.

Thus, the two definitions of the concept that are taken into account in our work are those of *Peirce* and *Eco*. The first definition refers to *Shifter's* synonymous. The *Shifter* designs traces that can be spotted on the on the shiftpaper, and that refers to the speaker and the listener. The second one is suggested by the presence of an element indicating the existence of the speaker and his addressee. However, the communication between the two instances must be done in pairs.

The communication between the speaker and the listener is not only supposed to inform but also to function as an act.

To complete this work successfully, the Austian theory's criticism about language acts has served as a basis to spot these acts between the speaker and the listener in our corpus. the transtextuality of *G. Genette* allows us to detect the second level of literary communication as an act between the author and the reader.

Analysing the two stories that belong to the literature of Maghreb of French expression, we have achieved to show the fact that whatever the story we read or we tackle, we detect two levels of literay communication: the one which joins the speaker and the listener, and the one which joins the author and the reader. These are noticed in novels mainly by some paratextual clues. These clues exists more plantifully in the work of *Assia Djébar* than of *Mammeri* . But this absence conveys a signification as sensible as in this latter.

Language acts that are dominating in the two works are on one hand: the subversion for *Assia Djébar* and denonciation in the case of *Mammeri*. On the other hand, other micro-acts mark out the two works.

الخلاصة

»

«

»

.

«

»

.

()

.

.()

.

.

.

(transtextualité)

.

.

Paratexte

.

.

.

Avant-propos.

Avant toute analyse des deux œuvres formant notre corpus, il s'avère pour nous important de faire une mise au point théorique susceptible d'étayer notre méthode qui sera développée dans l'introduction. De même, elle nous servira de rappel théorique sur cette approche des textes littéraires qui peut éventuellement servir le lecteur en glanant des renseignements plus précis qu'il souhaiterait peut-être approfondir ou qui lui serviraient de pistes pour d'éventuelles recherches

Si le verbe « énoncer » est défini dans le dictionnaire *Le Petit Larousse* (1992) comme suite : « *exprimer en termes nets, sous une forme arrêtée (ce qu'on pense, ce qu'on a à dire)* », l'énonciation est donc la formulation écrite ou orale d'une pensée, d'un sentiment du locuteur (celui qui écrit ou parle) vers un destinataire (celui qui lit ou écoute). De là, il en découle que le produit de l'énonciation est donc l'énoncé. Cette définition présumée par le verbe « énoncer » de l'énonciation n'est pas tout à fait étrangère à Benveniste ainsi qu'à d'autres linguistes à savoir Ducrot et Anscombre. En effet, ils s'accordent tous à définir l'énonciation comme un acte (activité), un ensemble d'opérations mobilisées individuellement par un locuteur, se traduisant dans l'instrument qu'est la langue.

Si l'énonciation, telle qu'elle est définie par Benveniste, est la « *mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation* »¹, il faut d'ores et déjà, signaler l'existence d'une distinction importante dans l'appropriation de l'appareil formel de la langue où il y a l'acte d'une part et le produit de l'acte d'autre part. L'acte étant l'énonciation (le fait de dire) et le produit de l'acte (ce qui est dit). La mise en garde de Benveniste est, à ce sujet, très claire « *Il faut prendre garde à la condition spécifique de l'énonciation : c'est l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé qui est notre objet. Cet acte est le fait du locuteur qui mobilise la langue pour son compte.* »².

Au début, donc, l'énonciation s'oppose à l'énoncé, comme le signale, d'ailleurs, l'opposition entre l'acte et son produit. Cet acte, qui est le fait du locuteur mobilisant la langue à son compte, est un procès qui peut être envisagé sous trois formes.

¹ Benveniste. E., *Problèmes de linguistique générale* 2, Gallimard, Paris, 1974, p.80.

² Ibid. p 80.

La première c'est que la langue se compose d'un ensemble de phonèmes et de morphèmes. Le locuteur se les approprie pour une réalisation et une combinaison nouvelles. Dès qu'il se les approprie, dans des situations diverses de communication, il y a réalisation d'actes individuels nouveaux, ce qui nous projetera dans le concept saussurien de « parole ». La deuxième touche à la transformation du « sens » en « mots », problème de la « sémantisation » de la langue chez Benveniste qui, d'une part, conduit à la théorie du signe et à l'analyse de la signifiante, d'autre part, demande l'élaboration d'une grammaire transformationnelle ainsi que d'une théorie de la syntaxe universelle. La dernière de cette relation locuteur/langue est le cadre formel de la réalisation de l'énonciation où s'actualisent les opérations individuelles du sujet parlant. L'énonciation ainsi conçue se révèle difficile voire même impossible à se constituer en tant qu'objet d'étude. Ainsi certains linguistes dont Todorov³ affirment que nous ne connaissons que le résultat de l'acte à savoir l'énoncé « *Dans tous ces cas, le seul « fait » saisi est une trace : l'énoncé* »⁴. Selon Kerbrat-Orecchioni, c'est cette impossibilité qui conduit le terme d'énonciation à subir une modification sémantique d'ordre métonymique : l'acte devient le produit. Un texte sera traité d'énonciation en tant que résultat, tandis que son processus est appelé « acte d'énonciation ». Dès lors, il devient tout à fait clair que c'est l'énoncé qui est devenu énonciation et la frontière entre les deux tend à se resserrer dès que la seconde cesse d'être la production du premier.

A l'énoncé conçu comme objet-événement, totalité extérieure au sujet parlant qui l'a produit, se substitue [dans la perspective d'une linguistique de l'énonciation] l'énoncé objet fabriqué, où le sujet parlant s'inscrit en permanence à l'intérieur de son propre discours, en même temps qu'il y inscrit « l'autre », par les marques énonciatives »⁵.

Kerbrat-Orecchioni parle, de ce fait, d'un premier glissement sémantique qui annonce un second, dans la mesure où le premier est estimé comme étant étendu. Et les théoriciens de l'énonciation ont tôt fait d'établir une hiérarchie dans les constituants du

³ Todorov. Tzvetan, « Problèmes de l'énonciation », *Langages n°17*, 1970, p. 3, cité par Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Énonciation, De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1999, p32.

⁴ Eluierd. R., *La pragmatique linguistique*, Fernand Nathan, Paris, 1985, p 40.

⁵ Provost Chauveau, 1971, p. 12- cité par Kerbrat-Orecchioni, dans *L'Énonciation*, op. cit. p. 34..

cadre énonciatif en réduisant l'extension de la notion. Nous pouvons, par exemple, remarquer une certaine « évolution » dans la conception de l'énonciation chez Ducrot. Quand en 1972, il traite de ces notions, il oppose, à l'instar de Benveniste, énoncé à énonciation qu'il appelle aussi « *situation de discours* ». Est énoncé toute suite de phrases dites, écrites ou imprimées, identifiées sans références à un tel sujet particulier dans un contexte spatio-temporel précis. Il est à préciser que le terme énonciation, en linguistique, est considéré dans son acception étroite. En d'autres termes, il n'est visé ni le phénomène physique d'émission et de réception, ni les modifications subies par le sens global de l'énoncé à la suite des situations différentes. Ceux qui sont visés plutôt ; sont « *les éléments appartenant au code de la langue et dont pourtant le sens dépend des facteurs qui varient d'une énonciation à l'autre ; par exemple je, tu, ici, maintenant, etc....* »⁶.

Seulement, il faut, en passant, se demander sur la question de l'extension et de la restriction de ce concept entre Ducrot et Todorov d'une part, et Kerbrat-Orecchioni, d'autre part. Pour ces premiers, nous venons de le voir, non seulement les sujets font partie intégrante de l'énonciation restreinte ou étroite mais il y a aussi le temps et le lieu. Pour la seconde, au contraire, les protagonistes du discours, les circonstances spatio-temporelles et les différents éléments constitutifs du cadre énonciatifs font parties de l'énonciation étendue, tandis que de tous ces éléments, le paramètre locuteur-scripteur (ou auteur) constitue à lui seul l'acception restreinte de l'énonciation.

Deux ans plus tard, Ducrot nous donne une autre acception de l'énonciation qu'il considère comme étant l'activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle⁷, privilégiant ainsi le sujet émetteur du message au détriment des tous les éléments du cadre énonciatif. Quelques années plus tard, une autre définition fait son entrée dans le champ définitionnel de l'énonciation. Ducrot la définit de la sorte : « *J'appellerai « énonciation », le fait que constitue l'apparition d'un énoncé, apparition que la linguistique décrit généralement comme la réalisation d'une phrase.* »⁸ ; celle-ci est définie, en effet, par son apparition, c'est-à-dire que l'énonciation en soi est considérée comme un événement historique sans éprouver la nécessité d'intégrer le sujet. Pour lui donc, ce qui importe c'est le surgissement de l'énoncé dans un point du temps et de

⁶ Todorov, T, et Ducrot, O. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972.

⁷ Voir à ce titre *L'argumentation dans la langue*, Ducrot, O., Anscombre, J.C. , Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, 1974, p. 36)

⁸ Ducrot, O., *Les mots dans le discours*, édition de Minuit, Paris, 1980, p.33.

l'espace, surgissement qui « *n'implique même pas l'hypothèse que l'énoncé est produit par un sujet parlant* »⁹.

Il est donc important, à travers cette série de glissements sémantiques, de distinguer, non pas comme chez Benveniste, ce qui est dit et le fait de le dire, mais comme chez Kerbrat-Orecchioni, ce qui est dit « l'énoncé » et la présence du locuteur-scripteur (auteur) à l'intérieur de son propre discours « l'énonciation ». Du coup, l'énonciation est définie par Kerbrat-Orecchioni comme « *le mécanisme d'engendrement du texte, le surgissement dans l'énoncé du sujet d'énonciation, l'insertion du locuteur au sein de sa parole* »¹⁰. Pour elle, l'énonciation est donc la manifestation dans l'énoncé du sujet d'énonciation, l'insertion du sujet au sein de sa parole, du scripteur (auteur) dans son texte. C'est notamment la présence du locuteur-scripteur (auteur) au sein de son énoncé (à travers les traces linguistiques, les lieux d'inscription, les modalités d'existence) qui fonde pour cet auteur la subjectivité dans le langage.

Ceci est d'autant plus suggestif pour notre travail qui se rapproche des indices de cette énonciation dans les œuvres formant notre corpus. Indices qui s'inscrivent dans ce que Kerbrat-Orecchioni appelle « *les faits énonciatifs* » qui sont définis comme étant

*« Les unités linguistiques, quels que soient leur nature, leur rang, leur dimension, qui fonctionnent comme indices de l'inscription au sein de l'énoncé de l'un et/ ou l'autre des paramètres qui viennent d'être énumérés, et qui sont à ce titre porteuses d'un archi-trait sémantique spécifique »*¹¹.

Soulignons, toutefois, que les paramètres dont parle cet auteur sont spécifiés comme étant les protagonistes du discours, la situation de communication, les circonstances spatio-temporelles, les conditions générales de la production/réception du message, contexte socio-historique, etc.

Une autre définition de l'énonciation qui peut être suggestive pour notre travail est celle proposée par J. Dubois « *l'énonciation est présentée soit comme le surgissement du sujet dans l'énoncé, soit comme la relation que le locuteur entretient par le texte avec l'interlocuteur* »¹². Cette définition coïncide quelque peu avec la thèse de Ducrot. En effet, la description que l'énoncé donne de son énonciation, c'est qu'il se présente d'abord

⁹ Ducrot. O., *Les mots dans le discours*, édition de Minuit, Paris, 1980, p.34.

¹⁰ *L'énonciation*, op. Cit. p. 34.

¹¹ Ibid. p. 35.

¹² Dubois. J. « Énoncé et énonciation », in *langage* n° 13, 1969, p 100.

comme produit par un locuteur. Soulignant toutefois que locuteur est différent du sujet parlant qui, dans notre contexte romanesque, est l'auteur.

Quant à la relation entre énonciation et la pragmatique des actes de langage, elle se manifeste par le fait que l'énonciation d'un acte de langage, que ce soit pour Searle, Austin et Récanati, accomplit trois sortes d'actes : un acte locutoire (ou locutionnaire) qui est l'acte de dire quelque chose ; un illocutoire (ou illocutionnaire) qui est l'acte de faire quelque chose en disant, et un acte perlocutoire (ou perlocutionnaire) qui est accompli en produisant, par le fait de dire, des effets (persuader, demander, convaincre,...).

Pour revenir au contexte d'une œuvre littéraire, nous reconnâtrons dans le destinataire que nous appellerons parfois allocutaire implicite « *la cible de l'activité langagière, ou encore le public auquel elle est adressée. Le destinataire est le produit d'une représentation sociale, et son statut est différent de celui d'interlocuteur* »¹³. On le voit donc, selon la pragmatique linguistique, chaque énoncé supporte non seulement les marques de son énonciation, mais aussi les actes accomplis dans l'énonciation et le pouvoir particulier qu'a cette dernière. C'est dans cet ordre d'idée que, pour Ducrot, l'énonciation, dans la représentation que fournit l'énoncé, est caractérisée comme ayant certains pouvoirs, comme ayant une force illocutoire.

Ducrot précise, à cet effet, que cette force impérative, interrogative ou assertive ne préexiste pas à l'acte d'énonciation, mais qu'elle est censée avoir son origine dans l'apparition même de l'énoncé. Car comprendre un énoncé comme un ordre, une promesse, une interrogation, une menace ou une affirmation, c'est supposer qu'il attribue à son énonciation le pouvoir d'obliger, de faire espérer, de faire répondre, de faire prendre au sérieux ou encore de faire croire vrai le fait annoncé qui, avant l'énonciation n'avait rien de tel. Ainsi le locuteur définit-il sa relation avec l'interlocuteur et se définit-il lui-même, soit comme locuteur vis-à-vis d'un allocutaire, soit encore comme énonciateur vis-à-vis d'un destinataire. Lorsqu'il propose que l'énonciation se caractérise comme un acte à force illocutoire, Ducrot veut insister sur le fait que locuteur et allocutaire ne s'identifient pas avec les agents et objets de l'acte illocutoire.

¹³ Bronckart. J.P. , *Le fonctionnement du discours. Un modèle psychologique et une méthode d'analyse*, Delachaux et Niestle éditeurs, Neuchâtel-Paris, 1985, p.32.

Introduction

Le travail que nous avons entrepris, dans le cadre de notre mémoire, porte en titre « Pour une approche pragmatique des indices d'énonciation dans *Loin de Médine* de Assia Djébar et dans *La Traversée* de Mammeri ». Il nous a été inspiré par l'ensemble des analyses élaborées par la pragmatique qui a permis de proposer une méthodologie efficace dans l'approche des problèmes propres à l'énonciation.

D'abord, en partant de la définition de l'énonciation comme « *étant la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation* »¹⁴, force est de reconnaître que les études sur la langue ont longtemps été laissées à l'écart et ont même retardé les travaux sur la parole. En effet, depuis les travaux de Saussure, la dichotomie entre langue et parole ne cesse d'être reprise pour donner naissance à d'autres oppositions comme la compétence/performance (Chomsky). Plus tard, avec les recherches d'Emile Benveniste (école européenne) ou avec les études anglo-saxonnes sur la pragmatique, la linguistique s'était orientée vers une autre direction. En éprouvant le besoin d'aborder les problèmes inhérents à la signification ainsi que saisir la langue dans son fonctionnement affectif, elle s'est retrouvée donc ramenée vers le domaine énonciativo-pragmatique.

Ce domaine, traitant du langage en tant qu'acte de production à propos de certains référents réels ou imaginaires dans des situations spatio-temporelles bien déterminées, déborde de loin le champ de recherche de la seule linguistique. Car les problèmes des articulations entre production langagière, leur réalisation et le monde engage d'autres disciplines susceptibles de l'étudier dans son intégralité à savoir la psychologie, la sociologie, l'Histoire,...

¹⁴ Benveniste, op. cit. p.80

Rappelons d'ores et déjà que la théorie d'énonciation se réclame en elle-même d'abord de la rhétorique (technique de la production des discours persuasifs en situation et dont ses successeurs ont fondé d'autres disciplines telles que la stylistique, la sémiotique, la poétique...); puis la logique à travers le développement des théories intentionnelles et le dépassement des sémantiques vériconditionnelles. Enfin des théories de l'argumentation (discours).

Se réclamant alors d'origines forts diverses, la théorie d'énonciation revêt de nombreux acceptions dictées par le cadre théorique d'adoption. Il en est de même pour certains termes qui lui sont directement associés à savoir le terme de contexte, de signification, de situation, d'actes de parole, ...

Il est donc important pour nous de préciser la façon dont sera envisagée, dans ce présent travail, placé sous le cadre de la pragmatique, la notion même d'énonciation.

Le linguiste Emile Benveniste accorde une grande importance à l'acte d'énonciation dans le langage. Dès les années 60, il établit une séparation radicale entre la langue et la parole et tente d'étudier comment cette dernière est un exercice particulier d'appréhension de la langue par un sujet.

[il y a une] différence profonde entre le langage comme système de signes et la langue assumée comme exercice par l'individu. Quand l'individu se l'approprie, le langage se tourne en instance de discours¹⁵.

¹⁵ Benveniste. E. , *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 254-255.

La citation montre assez bien que ce linguiste remplace le concept de parole par celui de discours. Pour lui, la langue contient certains éléments qui la transforme en discours. Ce sont des indicateurs appelés aussi en français par un terme plus courant « déictique » qui sont désignés par Roman Jakobson, à la suite d'O. Jespersen, par le terme anglais de *shifter*. Il est traduit en français par le terme embrayeur qui désigne certaines unités du code capables d'embrayer le message sur la situation. Un autre terme utilisé par Peirce, traduit de l'anglais « *index* », désigne ces déictiques : c'est le concept *d'indice*. En effet, Peirce, à l'instar de Benveniste, considère les unités linguistiques « je », « tu », « ceci », « cela », les adverbes de lieu et de temps, etc. comme des indices. D'où la première définition du mot indice (valable pour les déictiques) que nous retiendrons dans notre travail et qui nous a été proposée donc par Peirce.

Un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui, ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part¹⁶.

Cependant Benveniste fait remarquer qu'entre particulièrement deux indices d'énonciation il y a relation d'interlocution.

Dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il implante l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Tout énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire¹⁷.

¹⁶ cité par Eluerd R. , *La pragmatique linguistique*, édition Fernand Nathan, Paris, 1985. p.63.

¹⁷ Benveniste. E. , *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, 1974, p. 82.

La présence de l'allocutaire en face du locuteur suppose la relation interlocutive de l'énonciation. Ce qui implique une relation d'échange de parole dans un contexte bien précis. Or, le contexte qui s'offre à nous, de prime abord, est celui de l'œuvre littéraire. Et les indices dont il est question, dans la mesure où ils sont considérés comme des signes, sont des traces repérables dans l'énoncé. Certes, dans les œuvres littéraires d'une manière générale, nous trouvons le dialogue (polylogue ou monologue) où le locuteur s'adresse à un allocutaire pour communiquer avec lui. En revanche, cette communication nous situe à un seul niveau de la communication littéraire : celui qui unit le locuteur à son allocutaire (le mot communication n'est pas à prendre au sens où l'entend Jakobson, il est synonyme pour nous de la co-énonciation).

Remarquons que le concept de locuteur est un être du discours et il désigne celui qui produit un énoncé. Celui-ci est différent du sujet parlant qui est un être empirique, physiquement auteur du discours. Nous admettrons ainsi dans cette acception, comme le recommande Ducrot, que dans un roman, la première personne est un être du discours, le personnage qui parle et non le sujet parlant, le romancier, qui est empiriquement l'auteur du discours. Seulement cette acception peut-elle se généraliser à toutes les œuvres littéraires ? De même, le concept « indices » est-il toujours synonyme de déictiques qui inscrivent les « co-allocutaires » dans leur énoncé et ne peut-il pas avoir une autre acception susceptible d'inscrire ce sujet parlant ainsi que son lecteur dans son énoncé, ici le roman ?

Le concept « indice » possède une autre acception très suggestive pour notre travail car elle nous situera dans le deuxième niveau de communication littéraire : celui qui unit l'auteur et son lecteur. En effet, pour Umberto Eco les indices « *lient la présence ou l'absence d'un objet à des comportements*

possibles de leur possesseur probable : des touffes de poils blancs sur un divan sont l'indice du passage d'un chat angora. Toutefois, il renvoient en général à une classe de possesseurs possibles, et pour être utilisés extensionnellement ils requièrent des mécanismes abductifs »¹⁸.

Cependant entre l'auteur et son lecteur, même si la relation interlocutive n'est pas perceptible, celle-ci existe belle et bien et elle est suggérée par des indices les inscrivant dans le roman. Pour mettre en lumière cette échange, nous tenons à préciser d'abord que l'énonciation est, pour Benveniste, synonyme de discours. Or, l'énonciation telle qu'elle est définie implique la présence de traces existants sur une surface imprimable qui sont les déictiques. D'autres indices tels que les épigraphes, l'avant-propos, le glossaire, etc. ne peuvent-ils pas être considérés comme des indices de la communication littéraire inscrivant les deux protagonistes de l'échange ? C'est d'ailleurs pour cette raison que nous emprunterons à G. Genette¹⁹ sa théorie transtextuelle capable de conduire notre recherche à terme.

De même, le terme « discours » est opposé par Benveniste à « histoire » en se basant essentiellement sur des critères purement syntaxiques. Notons que cette opposition est reprise par H. Weinrich comme opposition entre « narration » et « commentaire ». Or, le commentaire qui correspond au discours de Benveniste peut être abordé non pas uniquement à travers ces formes verbales mais aussi à travers la théorie de Genette : la métatextualité.

Ainsi, toutes les notions utilisées et relevant certes de différentes théories ne peuvent que consolider l'éclectisme de notre approche que nous plaçons toutefois sous le socle de la pragmatique.

¹⁸ Eco. U., *Sémiotique et philosophie du langage*, P.U.F. Quadrige, Paris, 2001, p. 55.

¹⁹ Genette G., *Palimpseste*, éditions Seuil, Paris, 1982.

Le point de départ d'une analyse est le texte littéraire. Notre choix s'est porté sur deux romans chez qui nous tenterons de répondre à certaines questions qui font notre préoccupation.

D'abord, nous tenterons de savoir, en étudiant deux indices d'énonciation en situation d'interlocution dans le texte, ce qui dans leur langage fonctionne comme acte.

Aussi, nous essayerons de voir si le langage du locuteur est tributaire de la présence de l'allocutaire. Ceci dit, le statut pragmatique de ces interlocuteurs sera éclairé à l'instar de la théorie austinnienne des actes de langage. Cela nous situera sur ce que nous appellerons le premier niveau de la communication littéraire.

En outre, se demander sur l'existence d'un deuxième niveau de communication s'impose de lui-même. En effet, nous tenterons de rechercher s'il y a un deuxième niveau de communication dans le texte susceptible d'inscrire l'auteur et le lecteur à travers d'autres indices. De même, il est à se demander sur la présence de ces indices et sur le degré de leur manifestation dans les deux romans. Ce qui permet d'avancer, là, une hypothèse qui stipule que quelle que soit l'acuité avec laquelle se présentent ces indices dans les deux romans, la présence de l'auteur et du lecteur est imminente. De là, il est évident donc de se demander sur le statut pragmatique de la fiction littéraire ainsi que sur la notion du contrat de lecture. Notre problématique ainsi définie, le discours des deux romans sera du coup analysé pour déterminer l'intention des deux auteurs qui se réclament, à première vue, de deux projets différents.

Quant au choix des romans des deux auteurs, il est déterminé par un certain arbitraire guidé par une subjectivité qui nous est personnelle. A ce

titre, nous emprunterons une citation de Guy Scarpetta qui semble parfaitement traduire notre choix :

*Il y a dans le commerce des livres quelque chose qui tient un peu des rencontres [...] avec leur part obligée de subjectivité, de contingences, de hasard, de chance, d'attirances arbitraires et d'indifférences irraisonnées, qui laissent le jeu infiniment ouvert*²⁰.

Cette citation exprime parfaitement la relation qui unit le lecteur et le livre. En effet, cette relation rend compte d'une subjectivité obéissant à une certaine raison que la raison elle-même ignore. Comme dans toute rencontre, lire Assia Djebar n'est pas du tout facile pour nous surtout que nous avons commencé la lecture de ses romans à un âge très tendre. Vers les années quatre-vingt nous avons eu l'occasion de lire *Les Enfants du nouveau monde* alors que nous étions encore au lycée. Le livre a eu son effet et a fonctionné sur nous comme acte de langage. La fascination qu'exerça sur nous le personnage de Chérifa n'a cessé d'assouvir notre fin quant à la lecture des autres romans quand l'occasion s'offrait à nous.

Lors de la publication du roman *Loin de Médine*, nous l'avons découvert par hasard dans les rayons de la « Librairie du Parti » et le nom d'abord attira notre attention d'autant plus que le prix était abordable (édition algérienne par l'E.N.A.G.) par rapport à *L'Amour et la fantasia* qui nous a coûté les yeux de la tête pour nous qui étions de simples étudiantes. La quatrième de couverture a aussi retenu notre attention et tenu notre curiosité en veille. Aussitôt acheté, nous nous sommes lancés dans sa lecture avec frénésie et nous étions fascinés par toutes ces femmes qui se disent dans le roman mais sans comprendre pour autant l'objectif de l'auteur. Nous avons décidé dès lors, l'occasion nous est offerte, de l'analyser d'autant plus que

²⁰ Cité par Rym Kheriji dans sa thèse de doctorat, *Boudjedra et Kundera*, Université Lyon II, 1999 /2000.

nous avons découvert des outils nous permettant de comprendre les différents niveaux de communication littéraire.

Quant à l'œuvre de Mammeri, nous l'avons découverte au sein même des amphithéâtres universitaires. Nous l'avons donc lue mais non sans percevoir cette vision de la société algérienne avec ses différences et ses conflits qui nous ont tant peiné. Car nous ne pensons pas que les conflits puissent résoudre les problèmes identitaires en Algérie mais nous pensons plutôt que l'acceptation de la différence comme point commun entre Algériens est le seul moyen de vivre en paix. Cette différence, une fois acceptée, sera perçue dans sa diversité comme un enrichissement renforçant la crédibilité du pays.

Seulement quelque soit les raisons affectives qui ont déterminé notre choix, il n'en demeure pas moins que notre lecture antécédente a beaucoup influencé celle d'aujourd'hui. Nous estimons que nous sommes passés en marge de la véritable intention de l'auteur que nous désirons, dès lors, redécouvrir en la soumettant à l'analyse pragmatique.

Quant à l'idée d'une étude comparative entre une œuvre de Mammeri et une œuvre d'Assia Djebar, elle n'en est pas vraiment une car le présent travail ne vise pas à comparer deux œuvres romanesques différentes, encore moins deux écrivains de sexe opposés et ayant des préoccupations divergentes. Par ailleurs, notre objectif est de relever dans l'une et dans l'autre œuvre les indices d'énonciation susceptibles de rendre compte de plusieurs niveaux de communication littéraire à savoir la communication intratextuelle et une autre situationnelle (intertextuelle qui suggère l'extratextuelle). De même, montrer que quelque soit le niveau communicationnel, il y a toujours une intention explicite ou implicite qui se concrétise grâce aux actes de paroles. Même si notre intention de départ n'est pas de comparer les deux œuvres, car cette idée

peut paraître de prime abord infertile vu les raisons évoquées précédemment, il n'en demeure pas moins que cette apparence divergente cache des similitudes qui ne demandent qu'à être débusquées.

Ceci dit, notre travail ne demande qu'à répondre à nos préoccupations. Pour cela, deux grands mouvements lui sont consacrés. Chacun d'eux tentera de combler une facette de notre problématique.

La première partie traite de la communication interne dans les deux romans, ce qui permet de dire que l'énonciation ne s'accomplit qu'à l'intérieur de l'énoncé. Celle-ci se subdivise à son tour en deux parties : l'une consacrée au dialogue et l'autre à ce que nous avons appelé « l'effet monologue ». Nous montrerons que les indices des interlocuteurs renvoient à des personnages du texte et que leur dialogue fonctionne comme une suite de micro-actes de langage qui ne sont là que pour anticiper sur le macro-acte (très apparent surtout dans l'œuvre de Mammeri). De même, le monologue peut avoir une valeur d'acte. A l'intérieur de ses parties, se glissent certains éléments théoriques susceptibles d'éclairer davantage notre méthode d'analyse.

La deuxième partie traite de la communication interne mais qui suggère un hors texte situationnel qui nous situe au deuxième niveau de la communication littéraire : celui qui unit l'auteur et le lecteur. Pour cela, nous avons opté pour l'analyse transtextuelle qui nous permet du coup l'analyse de l'énonciation énoncé et l'analyse des indices textuels inscrivant et l'auteur et son lecteur. Enfin, l'intérêt de cette partie est nettement développé dans un point qui détermine le statut de la fiction littéraire comme acte de langage et la notion du contrat de lecture.

Chapitre préliminaire.

Biobibliographie.

Les Auteurs et leurs Œuvres

Jusqu'à présent les deux auteurs n'ont pratiquement pas été évoqués dans l'introduction. Cela n'est que volontaire de notre part. En effet, de peur d'empiéter l'objectif de notre travail, nous avons estimé nécessaire de leur réserver une place, ici, dans ce chapitre préliminaire.

Avoir quelques notions biographiques s'avère donc plus que nécessaire. Cela va nous permettre de connaître les rapports tout personnels qu'établissent, par la publication de leurs œuvres, nos deux auteurs avec leur environnement c'est-à-dire les milieux dans lesquels ils ont évolué.

Nous évoquerons la problématique de l'identité ainsi que les tentatives de sa quête à travers leurs œuvres. Toutefois, contrairement aux études biographiques, nous ne chercherons pas à expliquer l'œuvre par la vie de l'auteur, démarche qui a fait ses preuves à une certaine époque, et qui est aujourd'hui obsolète. Nous serons tout simplement davantage à l'écoute de Assia Djébar et de M. Mammeri. De même, nous avons jugé indispensable de connaître les écrivains dont nous étudions les textes. Ceci d'autant plus que le point qui les unit, de prime abord, est sans conteste le rejet de la société. Que rejettent-ils dans la société ? Nous tâcherons de répondre à cette question en recueillant le maximum d'informations disséminées dans les anthologies, les ouvrages critiques, Internet... etc.

Afin que nos propos soient plus intelligibles, nous présenterons les deux auteurs séparément et nous commencerons, par simple courtoisie, par Assia Djébar.

A / Combat pour une meilleure condition de la femme.

Fatima-Zohra Imalayène est née en été 1936 à Cherchell, petite ville côtière située tout près de Tipaza. Son père était instituteur. Ce qui constitue un avantage puisqu'il lui a permis d'abord de fréquenter l'école coranique puis l'école primaire de Mouzaia où elle se jette dans la «gueule du loup», pour reprendre l'expression de Kateb Yacine. Ensuite, elle part pour Blida et Alger où elle poursuit ses études secondaires avant de s'envoler pour l'Ecole Normale Supérieure de Sèvres (France) où elle obtient une licence d'histoire en 1958, puis prépare un diplôme d'études supérieures d'histoire D.E.A. Ce qui influe sur sa production littéraire future.

Au début des années 70, elle étudie l'arabe classique pour élargir son champ d'expression et enrichir la langue française des sonorités propres à cette langue. D'ailleurs, cela s'est manifesté notamment dans ses œuvres de sa "deuxième renaissance" car la première, elle l'a vécue après l'apparition de son roman intitulé *Les Alouettes naïves*, en 1967. Ce qui supposerai que ces deux premiers romans ne lui ont pas valu un succès littéraire. En effet, *La Soif* est son premier roman qui a vu le jour en 1957 alors qu'elle n'avait que 20 ans. Elle le publie en cachette du père sous le pseudonyme que nous lui connaissons aujourd'hui "Assia Djébar". Dans cette œuvre de jeunesse, l'auteur met en scène des personnages à qui la révélation du corps était plutôt importante ; ils se refusent à tout traditionalisme qui les empêche d'aller au bout d'eux-mêmes.

Les grandes mutations sociales et politiques du moment ne trouvent donc pas leur place dans cette œuvre. Ce qui a suscité l'irritation de la critique en la condamnant pour manque de nationalisme. La condamnation de l'œuvre littéraire affecte du coup l'auteur qu'on surnomme alors la «*Françoise Sagan de l'Algérie musulmane*»²¹. L'auteur, elle-même, a

²¹ Chikhi Beida, *Roman d'Assia Djébar*, édit. O.P.U., Alger, 1990, p 6.

désavoué l'œuvre en affirmant qu'il ne s'agissait que «*d'un simple exercice de style*»²². Elle continue jusqu'à présent à la considérer comme tel. Cela se remarque dans sa thèse soutenue en 1999. Le rapport de thèse établi par Nadjat Khedda l'atteste clairement. Elle déclare que «*on déplore, que dans une thèse qui s'attache à élucider une trajectoire, les deux premiers romans soient passés quasiment sous silence*»²³. Nous comprenons de cette citation que le deuxième roman, paru en 1958 sous le titre *Les Impatients*, a eu le même sort que le premier. Le motif n'est pas difficile à deviner quoi que dans ce roman, nous remarquons une certaine prise de position envers l'engagement même s'il s'est manifesté à travers quelques aspects fragmentaires de l'œuvre : les personnages se révoltent contre la bourgeoisie passive et sclérosée de l'époque.

Si l'engagement politico-social fait défaut dans ces deux premiers romans, il n'en va pas de même dans la réalité. En effet, Assia Djébar s'engage pendant la guerre de libération dans de nombreuses initiatives culturelles. Elle participe en 1956 à la grève des étudiants algériens, collabore comme journaliste aux côtés de Frantz Fanon au *Moudjahid du F.L.N.*

En 1962, elle transpose ce combat pour l'indépendance et la liberté dans son troisième roman *Les enfants du nouveau monde*, elle y traite donc de l'engagement politique de ses personnages mais aussi du combat de la femme pour son identité féminine, thème qui n'est pas absent dans *La Soif* et *Les Impatients*.

Comme nous l'avons souligné précédemment, la parution des *Alouettes naïves* propulse la carrière littéraire de l'auteur vers un sommet peut être

²² Ibid, p 7.

²³ site Internet, article de Nadjat Khedda, *Rapport de thèse*, File://A: 00000077.htm

inattendu de sa part. Il relance donc sa carrière d'écrivain. Le thème de la femme est toujours présent dans ses deux derniers romans. Assia Djébar retrace les aventures amoureuses de ses héroïnes qui se fraient un chemin au « dehors » contrairement au « dedans » où elles étaient enfermées.

Après un silence de treize ans, passé auprès des femmes de sa tribu natale mais aussi auprès des femmes des autres régions d'Algérie, elle se ressource et publie *Les Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) qui s'inspire largement du tableau du peintre impressionniste Delacroix. Cette œuvre se compose de six nouvelles dont la plus volumineuse est celle qui porte le titre du recueil (57pages). Ces nouvelles sont encadrées d'une ouverture et d'une post-face où nous lisons la problématique de l'auteur ainsi que son approche. Ainsi nous comprenons que les nouvelles ne sont qu'un prétexte pour expulser le malaise de l'auteur vis-à-vis du mutisme féminin, vis-à-vis du silence imposé par l'histoire masculine et expriment donc le désir de l'écrivain de donner la parole aux femmes qui étaient écartées dans un premier temps par le "voile" puis le silence et à la fin par l'histoire.

Précisons que l'acception donnée par Assia Djébar au "voile" n'est pas celle de cet habit associé à la coquetterie citadine ou à la mystérieuse odalisque mais ce voile associé à une violation de droits par l'imposition d'une idéologie masculine rétrograde.

La question que nous nous sommes posée après lecture de ce recueil, c'est de savoir quel événement qui a fait exploser la verve poétique de Assia Djébar, à travers ses narratrices, après un si long moment de silence. Nous supposons que c'est le contexte politique sous les règnes du socialisme qui a géré l'Algérie après l'indépendance et qui est remis en question par de nombreux intellectuels algériens. Nous savons tous que ce système a écarté

les femmes du pouvoir tout en les engorgeant de discours sur sa place dans la société socialiste modèle. Toutefois nous ne pouvons l'affirmer avec certitude car, pour cela, il faudra le démonter et notre objectif de recherche ne peut nous le permettre.

Mais de quelle façon va-t-elle rendre justice aux algériennes puisque Assia Djébar estime que celle-ci leur a été spoliée ? Elle opte pour l'écriture et donne donc la parole aux femmes exilées du monde sculpté sur les mesures et les valeurs masculines. Thématique que nous retrouverons dans ses romans notamment dans *Loin de Médine*.

Il a été souligné précédemment, que la publication de *L'Amour, la fantasia* (1985) apparaît comme une véritable deuxième naissance de l'œuvre de Assia Djébar. Il constitue le premier volet du quatuor annoncé par l'auteur dans la première page de *Ombre sultane* (1987) en affirmant que celui-ci "*est le second volet du quatuor romanesque commencé par L'Amour, la fantasia*". Sachons que quatuor est «*une œuvre de musique d'ensemble écrite pour quatre instruments ou quatre voix d'importance égale*»²⁴. Nous nous attendons donc à lire deux autres récits ayant des attaches aux deux premiers. Dans *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar mêle à ses propres souvenirs d'enfance un passé lointain façonné par l'histoire : La conquête de L'Algérie par les Français ; la lutte de libération et la participation de la femme aux combats. Seulement, l'Histoire n'est qu'un prétexte à la production littéraire grâce à laquelle l'auteur tente de se retrouver et donc de renouer les attaches avec son peuple tout spécialement avec la catégorie féminine «*renouer avec son peuple sera la manière ludique et non plus didactique de retrouver sa propre histoire*»²⁵.

²⁴ Dictionnaire, *le Petit Larousse*, 1992.

²⁵ Bonn. C, *Anthologie de la littérature algérienne*, livre de poche, Paris, 1990.

Dans *Ombre Sultane*, nous sommes en présence de deux femmes d'un même homme. Adultes et mariées donc, l'une a une enfant, l'autre est en passe d'être enceinte (c'est justement la période de la vie de la narratrice de *L'Amour, la fantasia* qui a été acculée et qui se poursuit ici). A première vue, elles se présentent comme des rivales mais, en réalité, ce ne sont que les deux faces contradictoires mais complémentaires d'une même femme. Hadjila, quoique femme traditionnelle, arrive à se libérer en défiant l'homme. En revanche, Isma ne s'est pas libérée d'elle-même, c'est son père qui l'avait arraché du Harem pour l'introduire à l'école française. Ici nous remarquons plusieurs indices renvoyant à la vie de l'écrivain qui continue son combat féministe.

La critique journalistique n'a pas bien accueilli la parution de l'œuvre en estimant que le sujet est «*secondaire*» et «*occidental*» par rapport à la réalité de la femme de notre pays. Nous faisons référence à l'article d'Arezki Metref paru dans *Algérie Actualité* du 25/03/1987 qui condamne le roman et donc l'auteur en disant que Assia Djébar a mis

son immense talent au service du voyeurisme moyen qui désire, même si on rencontre des Algériennes dévoilées savoir quels lèvres se cachent derrière la violette en tules de la vieille ménagère qui passe.

Il ajoutera qu'elle

rapproche des clichés expéditifs et manichéens par lequel le féminisme militant tente de résoudre les problèmes de la femme dans les sociétés occidentales. [...], son dernier roman convoque les vieux thèmes constamment rajeunis, du couple moderne qui se recherche dans les frissons du désir, de la femme entravée par les

*siècles de traditions drastiques, qui joue son tout pour gagner la liberté de son corps[...]*²⁶.

Quant à la critique littéraire, elle n'a vu que le retour de certains thèmes chers à Assia Djébar et qui sont notamment développés dans *La Soif*, *les Impatients* et *les Enfants du nouveau monde*²⁷.

En octobre 1988, Assia Djébar est rentrée au pays pour vivre avec les siens le drame algérien qui résulte du soulèvement populaire à Alger. Elle a compris alors que des événements plus dramatiques allaient venir et que l'avenir est à craindre. Elle repart pour Paris où elle reprend l'écriture de *Loin de Médine* qu'elle édite en 1991 à Alger en même temps qu'à Paris. Avant de mettre le mot de la fin, les événements se mêlent et se démêlent en Algérie. Cela se vérifiera quelques jours plus tard par l'arrêt du processus électoral après que le F.I.S ait remporté la majorité des sièges au parlement. Le reste nous nous passerons de le citer ici.

Assia Djébar, vu les circonstances, a rêvé d'un « *Islam égalitaire et ouvert* »²⁸ qu'elle a écrit dans son œuvre. En effet, dans son article, elle affirme

je me suis retrouvée, d'un coup, à vivre en 632 après J.C. à Médine, au moment où le Prophète Mohamed (Q.S.S.S.L.°) va mourir; Problème de la succession politique, germe déjà de la division, rôle des épouses et des filles du Messager, des compagnons, du premier Calife et, surtout, irruption, sur l'avant-scène, de Fatima, fille de Prophète, une véritable Antigone avec sa voix de la douleur, de la colère

²⁶Voir la critique de Beïda Chikhi dans *Etudes littéraires maghrébines* n° 3, Paris, L'Harmattan, 1994.

²⁷ Chikhi Beïda, *Etude littéraire maghrébine* n°3, Harmattan, Paris, 1994

²⁸ Assia Djébar, *Idiome de l'exil et langue de l'irréductible*, site, <http://www.remue.net/cont/djébar.Doc>

*lucide et amère, de la protestation. De la protestation
véhémement de toutes les femmes, à travers elle !²⁹*

Ce sont tous ces événements que nous retrouverons dans l'œuvre et que nous analyserons. Ils sont rapportés par des voix, des rawiyates, la narratrice... Derrière ces voix ne se cachera pas une Assia Djébar désireuse de vivre à cette époque là ? Ne dit-elle pas elle-même dans l'avant-propos «*j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désiré habiter...*»³⁰? Nous essayerons de le voir à travers la subjectivité du «je» que nous analyserons d'un point de vue pragmatico-énonciatif aussi qu'à travers d'autres indices qui font l'objet de notre étude.

Toutefois, une question s'impose à nous dans cette partie. Est-ce que le roman *Loin de Médine* fait parti du quatuor annoncé ou le perturbe-t-il ? Dans les deux études faites respectivement par Esmâ-Lamia Azzouz³¹ et par Regaieg Nadjiba³², *Loin de Médine* est écarté de leurs corpus d'étude car pour la première, c'est un livre qui répond à l'urgence en Algérie et pour l'autre, ce n'est pas une œuvre qui répond aux normes de l'autobiographie ce qui est le cas des deux premiers volets du quatuor. La première considère *Vaste est la Prison* (1995) comme étant le troisième livre du quatuor. En effet, dans sa thèse, elle s'en inspire pour étudier les deux premiers romans à savoir *L'Amour, la fantasia* et *Ombre Sultane*.

Pour notre part, notre choix s'est porté sur *Loin de Médine* non pas pour son appartenance ou non-appartenance au quatuor mais pour ses

²⁹ ibid.

³⁰ Assia Djébar, *Loin de Médine*, éditions Albin Michel, Paris, 1991

³¹ Azzouz Esmâ-Lamia, *Mémoire, Voix resurgies, Narrations spécifique*, thèse de doctorat, Université de Nice- Sophia Antipolis, septembre 1998.

³² Regaieg Nadjiba, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture*, thèse de doctorat, Université Paris Nord, octobre 1995.

caractéristiques textuelles qui répondent amplement à une analyse énonciative et pragmatique.

Vaste est La Prison, donc, est le troisième roman de quatuor. En effet dans cette œuvre Assia Djebar poursuit sa quête identitaire en mettant en scène une narratrice anonyme qui ne s'identifie qu'à la 228 pages du roman à Isma, la narratrice de *Ombre Sultane*. Nous y retrouvons l'expérience de cinéaste de l'auteur. Le roman nous propose aussi une chronique féminine du siècle et illustre les mutilations qu'ont subit les femmes : La mère quittant le voile pour rendre visite à son fils, l'aïeule mariée à 14 ans à un riche septuagénaire découvre plus tard son indépendance.

Trois œuvres ont suivi ce roman. D'abord, *Le Blanc de L'Algérie* (1996), un récit évoquant des êtres victimes d'une « guerre sanglante » : des personnes ordinaires mais aussi des écrivains célèbres tel que Tahar Djaout, des dramaturges comme Abdelkader Alloula .Puis *Oran, langue morte* (1997), un recueil de nouvelles rapportant des témoignages sur les événements qui ensanglantent le pays ainsi que des chroniques d'attentats. Enfin, *Nuits de Strasbourg* (1997), met en scène une femme algérienne de 30 ans nommée Theldja qui a laissé derrière elle mari et enfants pour rejoindre François, un alsacien, avec qui elle se lie d'amour à Strasbourg. D'autres couples se forment à l'occasion et vivent tous dans l'entente et l'amour. Seulement, cela est de courte durée.

En 1999, elle publie *Ces Voix qui m'assiègent*, essai autobiographique sur l'acte d'écriture. C'est aussi une exploration des voix multiples qui ont nourri l'œuvre de l'auteur : l'arabe dialectal et le berbère des femmes qui ont bercé son enfance et le français classique de son éducation.

Indépendamment de ses goûts littéraires, elle s'est vouée en 1969 au théâtre et elle publie une pièce intitulée *Rouge L'aube*. Au cours de la même année, elle publie un recueil de poème, des *Poèmes pour l'Algérie heureuse* ; poésie qui se dégage aussi de ses autres textes. Sa passion pour la peinture présente dans *Les Femmes d'Alger dans leur appartement* se métamorphose en une passion pour la photographie. Et en 1993, elle publie *Chronique d'un été algérien* œuvre où elle se consacre au commentaire des photographies prises par des professionnelles des villes algériennes. Sans oublier le talent de cinéaste évoqué dans une de ses œuvres. Elle a tourné deux longs métrages : *La Noubia des femmes de mont Chenoua* pour lequel elle obtient le prix de la critique internationale Biennale de Venise en 1979 et *la Zerda et les chants de l'oubli*.

Ajoutons à cela sa vocation d'historienne due à sa formation universitaire qui s'exprime dans ses œuvres par une maîtrise incontestable du sujet ou thème. Ce travail de longue haleine est couronné bien évidemment par de nombreux prix littéraires.

Une personnalité donc riche, avide de savoir et qui a le goût des arts. Peut-on rendre compte de sa spécificité à travers l'étude de *Loin de Médine* ? S'agit-il d'abord d'y rendre compte ? Non, bien sûr, il s'agit tout simplement d'avoir ses informations en tête lors de notre analyse et tout au long de notre démarche. Remarquons que l'œuvre de Assia Djebar est le fruit d'une quête identitaire personnelle mais aussi collective ainsi que le résultat d'un certain contexte qui a fait exploser la verve poétique de l'écrivain.

Qu'en est-il alors de Mouloud Mammeri ?

B / Combat pour une Algérie plus libre, démocratique et non bureaucratique

Mouloud Mammeri est né le 28 décembre 1917 à Taourirt Mimoun, un petit village perché sur les collines du Djurdjura. Son père Amin (chef) du village, l'envoie très tôt à l'école. D'abord, il fréquente les Imousnouenes (les sages au verbe poétique) de Taourirt avant de partir à Rabat, à l'âge de 11 ans, pour poursuivre ses études au lycée Gourant. Le contact avec la langue et la culture occidentales créent chez lui un choc «émotionnel» pour un moment, avant de s'éprendre d'elles.

Il poursuit d'ailleurs ses études à Alger avant de s'envoler pour la France où il obtient une licence ès lettres classiques, français, Latin, grec. Contraint à l'exil par la colonisation, il s'est retrouvé au Maroc de nouveau en 1957. Il a occupé un poste de professeur dans un lycée après avoir enseigné en Algérie la même année.

Soulignons du coup aussi sa mobilisation pendant la deuxième guerre mondiale et de là, il reçoit un deuxième choc par l'effondrement des valeurs de l'humanisme traditionnel. Celui-ci l'a d'ailleurs marqué et il l'a exprimé par le biais du personnage «Arezki» dans *le Sommeil du Juste* édité avant l'indépendance aux éditions Plon (1955). En effet, Arezki, ayant reçu une éducation occidentale qui essayait de promouvoir les valeurs humanistes par le biais de l'école en la figure du «maître» a, dans un premier temps foi en cette idéologie. Il est allé même jusqu'à renier les siens, exprimé dans une lettre adressée à Mr Poiré «*je vous devrai mon cher maître, d'être né à la vie (...) Vous brisâtes les portes de ma prison et je naquit au monde*». Après sa mobilisation, le personnage revient, après avoir côtoyé «l'autre» et fait la

guerre en Italie, désillusionné à son village et brûle tous ses classiques et «pisse sur les idées»³³.

Par la publication de ce second roman, Mammeri met en scène l'étape de la préparation, dans les esprits et dans la réalité, de la guerre de libération. Ce qui n'existe pas dans *La Colline oubliée* (1952). Le roman, visiblement est selon la critique nationaliste, projette une certaine vie, heureuse hors du temps, en mettant en scène deux clans qui n'ont d'autres préoccupations que des rivalités de jeunesse : clan issu de familles aisées occupant «*la chambre d'en haut*» symbole de leur supériorité et celui composé de démunis qui ne trouvent réconfort à leur misère que dans la pratique de la *Sehdja*. Paix qui n'est pourtant pas durable vu sa perturbation par la mobilisation d'hommes valides à la guerre ; la stérilité de Aazi, femme de Mokrane ; l'échec de l'Amour entre Davda et Menach....

Autant de thèmes qui, selon la presse nationaliste, ne répondent pas au vécu algérien. Cela a suscité son irritation. Nous citerons, à ce titre, l'article de Mohamed Cherif Sahli répondant à la lecture faite par la presse française, qui voit dans le roman de Mammeri «*un beau roman kabyle (...) imprégné des magies du terroir berbère (...) révélation de l'âme berbère (...) à la fois orientale et occidentale ; poétique et religieux, traditionaliste et révolutionnaire*» et qui voit en Mammeri un écrivain qui «*n'est pas, lui, imperméable à la pensée occidentale*»³⁴. Celui-ci, donc s'interroge «*qu'y a t-il de déshonorant dans La Colline Oubliée pour mériter les éloges de nos pires adversaires*»³⁵. Attaque d'ailleurs qu'il ne cache pas dès le titre de son article «*La colline du reniement*». Nous pouvons citer encore d'autres articles allant

³³ Mammeri M., *Le Sommeil du juste*, Plon, Paris, 1955.

³⁴ El Hassar-Zeghari L. et Louanchi D., Mouloud Mammeri, co-édition, Fernand Nathan / S.N.E.D, coll. classique du monde Paris / Alger, 1982

³⁵ Sahli M.C., « La colline de Reniement », in *le Jeune Musulman*, 2 janvier 1953, cité par Nadjat-Lacette Tiziri, *Relecture de La Colline Oubliée*, Mémoire de D.E.A., Paris VIII, juin 1998, p.20

dans le même sens que celui de Sahli. Nous ne ferons rien, nous nous contenterons simplement de dire que la plupart de ces articles sont dominés par le spectre de l'assimilation qui n'a pas été revendiqué en ces moments là.

Le troisième roman de Mammeri est *L'Opium et le Bâton*, publié trois ans après l'indépendance. Il met en scène des personnages qui s'engagent dans la lutte de libération : Bachir Lazrak, bien que ce soit malgré lui qu'il soigne les Moudjahidines blessés ; Ali, Amirouche, Omar qui luttent honorablement aux maquis et qui tombent au champ d'honneur ; des femmes tenant tête aux «amis des Iroumiens» à savoir Tayeb, Ameer, Belaid. Rappelons que ce roman est porté à l'écran, ce qui est peut être à l'avantage ou au désavantage de l'auteur qui voit son œuvre réduite à «Ali» et «Ferroudja» .

Depuis l'indépendance, Mammeri réside en Algérie et ne la quitte qu'occasionnellement. Il occupe le poste de professeur d'enseignement secondaire et professeur à la faculté de sociologie d'Alger, puis directeur du Centre de Recherche Anthropologique, Préhistoriques et Ethnologiques au musée de Bardo. Il était président de l'Union des Ecrivains Algériens qu'il quitte pour ne pas flirter avec la politique imposée par le parti unique.

Depuis 1965, aucune œuvre romanesque n'a vu le jour sous sa signature. Il a fallu attendre 1982 pour que *La Traversée* soit éditée en France (réédité en 1991 par Bouchène). Rappelons, toutefois, des faits qui pourraient avoir eu un impact considérable sur son apparition. Citons entre autre les interdictions de ses conférences. D'abord, en 1974, l'université de Constantine s'est vu refuser la tenue du colloque international sur les «*Littératures et expressions populaires au Maghreb actuel*». Selon les affirmations de Charles Bonn, c'était «*en partie à cause de la communication*

que devait faire Mouloud Mammeri sur «la littérature kabyle ancienne». Ce fut du moins cette communication qui servit de prétexte à la campagne de presse devant aboutir à l'interdiction, camouflée publiquement en report»³⁶

En 1980, la communication que devait faire Mammeri sur le même thème et, cette fois, à l'université de Tizi-Ouzou a été une fois encore interdite, alors qu'il venait de publier un recueil de *Poèmes Kabyles Anciens* précédés d'une importante analyse sur la littérature orale. Seulement, cette interdiction avait provoqué la mobilisation des étudiants de la communauté universitaire de Tizi-Ouzou et d'Alger ainsi que la population locale. Un troisième choc provoqué par ces événements fait réagir l'écrivain qui l'exprime à travers la thématique de son roman : *La Traversée*.

En effet, la trame romanesque se veut une combinaison des «pouvoirs» qui se traduisent par l'interaction des personnages et groupes auxquels ils appartiennent socialement, donc idéologiquement, qui sont mis en mouvement dans deux espaces antinomiques : la ville (le Nord) et le grand Sud. Indépendamment de cela, nous lisons une opposition des classes : d'une part, les privilégiés du système formant "un club fermé"; de l'autre, les non-conformistes, les victimes de l'abus du pouvoir.

Mourad, personnage central du roman appartient à la deuxième classe. Il travaille à *Alger Révolution* comme journaliste. Il constate amèrement que la liberté pour laquelle il s'est battu est en fait lointaine. L'alternative de s'expatrier apparaît comme "*un moyen de ne pas se trahir*". Et dans l'attente de ce jour, le journaliste part pour un reportage au Sud. Le roman consiste en une dénonciation d'une certaine répression du pouvoir qui conduit à

³⁶Bonn Charles, « Littérature et oralité au Maghreb, Hommage à M. Mammeri », , in *Itinéraire et Contacts de culture, Volume n°15 /16*, 1^oet 2^o semestre 1992, L' Harmathan, Paris, 1993.

l'explosion du 5 octobre 1988 d'abord, puis aux événements que vit l'Algérie aujourd'hui.

Ceci se manifeste à travers toute une production intellectuelle soit poétique ou romanesque. Nous citerons les romans de Rachid Mimouni, les poèmes de Bachir Hadj Ali, les romans de Tahar Djaout, les romans d'Assia Djebar et celui de Mammeri, pour n'en citer que cela. Chaque écrivain, chaque poète déploie un dispositif langagier et adopte ses propres techniques pour parler de ce quotidien qui les harcèle tous.

Notre travail ne consistera pas en une étude sociologique ou politique des deux œuvres constituant notre corpus. En revanche, nous nous contenterons de confronter les deux textes pour déceler leurs indices d'énonciation afin de voir comment est mobilisé le langage qui rend compte du glissement entre deux niveaux d'expression : l'un réel et l'autre fictif . Pour arriver enfin à déterminer le rôle du texte littéraire ainsi que le statut de l'auteur.

Hormis ces quatre romans, ce classique des années 50 a aussi publié deux pièces de théâtre : *Fæhn* en 1968, monté par le T.N.A (Théâtre National Algérien) et en 1974, *le Banquet* précédé de *La Mort absurde des aztèques* préface de dix pages sur le génocide et l'ethnocide des aztèques. Leur évocation dans la pièce n'est qu'un prétexte pour parler des temps actuels et des ethnies qui subissent le même sort que ces derniers.

Il contribue aussi dans le domaine culturel berbère avec des travaux anthropologiques, grammaticaux, linguistiques et littéraires. Il a aussi à son actif un recueil de poèmes où il rassemble de l'oral, des poèmes de Si Mohand Ou M'hand, un poète errant de la Grande Kabylie.

En 1987, Mammeri déclare qu'il compte toujours écrire en précisant qu'un roman "se laisse écrire". Un roman et deux recueils de nouvelles que la plume fait couler doucement car comme il le confie dans un article

personnellement, j'écris (...) sous la poussée, je suis incapable de me mettre devant une feuille de papier et de me dire maintenant tu vas écrire une histoire. Les poètes écrivent d'inspiration. Je suis poète de ce côté là, souvent, ce que je sens au départ, c'est une sorte de motif comme on dit un motif musical et où que je sois, j'écris à mon bureau mais aussi à une table de café, au volant d'une voiture, au milieu d'une foule³⁷.

Mais la poussée n'est plus aujourd'hui. Elle est freinée brutalement au volant d'une voiture, en ce samedi, 25 février 1989 à Ain Defla, car la mort en a décidé ainsi.

Le rôle de cet aperçu biobibliographique est de mettre en évidence les points de ressemblance et de dissemblance entre nos deux écrivains.

D'abord, malgré leur différence de sexe, d'âge, ils ont eu la chance, vu les circonstances, de se scolariser et d'avoir des diplômes en "métropole". Leur formation, même si elle est différente, elle façonnera leur écriture et se manifeste dans leurs œuvres. Les deux écrivains ont commencé l'écriture avant l'indépendance et ont publié des romans à la même période quoi que leurs préoccupations étaient différentes.

De même, ils ont, connu tous les deux des réactions critiques hostiles à leur production. Ils sont aussi connus pour leur combat pour la liberté et la dénonciation du contexte social qui opprime la femme dans le cas de Assia

³⁷ Mehdi Beradi, *La littérature n'est pas un métier*, Journal la Tribune du jeudi, 29 février 1996, p12

Djebar, la dénonciation de la "bureaucratie" d'une manière générale dans le cas de Mammeri.

Enfin, pour les deux œuvres qui nous intéressent ici, elles ont vu le jour dans des circonstances particulières : après les soulèvements populaires.

Qu'en est-il pour leur langage ? Il est évident que nous ne pouvons cerner la spécificité de leur écriture par l'étude de deux œuvres (une pour chacun). Cependant, nous nous contenterons d'analyser le discours de *Loin de Médine* et de *La Traversée* pour parler partiellement des deux auteurs qui sont très riches en rebondissement.

Le point unificateur important qui mérite de retenir notre attention, c'est bien leur entrée en littérature qui s'est faite à la même époque. En effet, pendant les années 50 avec les romans de Feraoun, de Dib, de Kateb Yacine, nous assistons à la naissance de la littérature maghrébine. Nos deux auteurs ont donc contribué, grâce à leur écrit, à la naissance de cette littérature. Ils ont aussi suivi le même parcours par le fait qu'ils ont produit des œuvres non engagées dans la lutte de libération donc appartenant, selon la critique, au courant assimilationniste. Puis, avec leur œuvre de leur première renaissance littéraire, il y a eu prise de conscience donc engagement politique vis-à-vis de la cause nationale.

Après l'indépendance, la crise de cette littérature qui s'exprimait dans la langue de « *l'Autre* » se fait connaître. Nombreux sont les écrivains qui se sont tus du fait qu'ils considéraient comme une trahison de continuer à produire en Français alors que d'autres se sont repliés sur la problématique identitaire berbère. Avec les années 70, nos deux écrivains, pendant que les autres glorifiaient le socialisme en Algérie ou l'attaquaient ou encore

s'attaquaient à la tradition séculaire qui sévissait encore, se sont adonnés à d'autres préoccupations : ethnologie et culture orale berbère pour Mammeri, combat pour la femme et culture orale féminine pour Assia Djébar.

Avec le début des années 80, nous assistons à ce que la critique appelle « le retour du référent ». En effet, la littérature réaliste annonce son retour dans le champ littéraire maghrébin. Certains spécialistes de la littérature maghrébine d'expression française expliquent cela par le désenchantement et le désappointement des sociétés d'après indépendance que les partis uniques gèrent avec une main de fer. Mammeri appartient à cette catégorie avec son dernier roman.

Quant à Assia Djébar, elle développe la thématique de la femme et de la tradition qui l'occulte mais aussi avec les romans des années 90, elle va de la dénonciation au témoignage sur l'état de l'Algérie actuelle. De ce fait, elle continue à produire auprès d'une littérature « beur » qui a du mal, à notre avis, à se faire accepter par le lectorat maghrébin et auprès d'une production paralittéraire qui commence à prendre de l'ampleur donc à concurrencer presque le champ de la réception de cette littérature. Avec la mort de la majorité des monstres de la littérature maghrébine dont dernièrement Dib, il est à se demander quelle est l'avenir de cette littérature dans notre pays ?.

Chapitre :I

Premier niveau de communication :

Dialogue entre interlocuteurs.

Performativité et discours des interlocuteurs.

L'étude de l'énonciation nous amène à considérer le langage en tant qu'action.

A l'instar de la théorie austinienne du langage³⁸, nous tenterons de prouver l'existence du locuteur et de son allocutaire et nous essayerons de décoder le rapport existant entre eux dans les deux textes que nous nous proposons d'étudier.

Montaigne disait : "*De la discussion jaillit la lumière*". La citation implique deux (ou plusieurs) protagonistes en situation d'échange. Le résultat de la discussion est l'entente exprimée par le mot «lumière». Ce qui nous amène encore à supposer qu'entre les protagonistes qui s'échangent des propos par le biais du langage, il y a réalisation d'une suite d'actes de langage qui aboutissent dans ce cas et selon l'expression d'Austin à des conditions de «felicity».

Il est clair que la communication dont on parle dans la citation est la communication authentique, réelle. Or, dans notre travail, nous avons affaire à une communication littéraire qu'on appellera «*pseudo-communication*»³⁹. Il faut entendre par communication littéraire cette situation d'échange entre locuteur et son allocutaire dans le texte mais aussi cette forme de communication entre l'écrivain et son allocutaire implicite. Nous avons opté pour cette appellation pour la distinguer de la situation d'énonciation qui suppose l'existence de plusieurs paramètres «je, tu, ici, maintenant".(quoique parfois la situation de communication rencontre la situation d'énonciation)

³⁸ Austin J. L., *Quand dire, c'est faire*, Seuil, Paris, 1970

³⁹ Terme inspiré de la «*pseudo-énonciation*» de Dominique Maingueneau, *Eléments de linguistique pour le discours littéraire*, édition Dunod, Paris, 1993, p 10

Nos deux textes contiennent le dialogue que nous redéfinirons comme étant la «*conversation entre deux ou plusieurs personnages*», celui-ci n'est pas à prendre au sens courant d'une interaction entre deux personnes. Il englobera toute situation d'échange entre deux ou plusieurs protagonistes. Cependant, il faudrait bien émettre une restriction quant à la manière d'aborder ce dialogue. En effet, celui-ci ne sera pas étudié conformément à la théorie des analyses conversationnelles telle qu'elle a été présentée par Catherine Kerbrat Orecchioni dans *Les interactions verbales*⁴⁰, mais nous allons détecter ce qui, dans le langage des interlocuteurs est susceptible de fonctionner comme acte.

Le dialogue met en scène des personnages qui parlent mais, ils ne parlent pas simplement pour informer ou affirmer quelque chose, le langage utilisé a plutôt un objectif qui se caractérise par la réalisation d'actes. «*Parler c'est sans doute échanger des informations, mais c'est aussi effectuer un acte*»⁴¹.

Ainsi dans cette partie de notre travail, nous nous concentrerons essentiellement sur l'étude de deux indices d'énonciation en situation d'interlocution et sur ce qui dans leur langage peut suggérer ou fonctionner comme actes. Toutefois, nous nous poserons la question de savoir si le langage des locuteurs est tributaire de la présence des allocutaires et si le langage du locuteur lui échappe au point de susciter des réactions inattendues de la part de son allocataire. Il faut toutefois préciser que le terme "indice" dans cette partie est synonyme de "trace" formel repérable au niveau de l'énoncé. Il peut désigner aussi la marque qui renvoie, par allusion ou présupposition, aux participants de l'échange.

⁴⁰ *Les interactions verbales*, édition Armand Colin, Paris, 1990,1998.

⁴¹ Kerbrat-Orecchioni. C., *L'énonciation*, édition Armand Colin, Paris, 1980, p. 185.

Pour y répondre, nous préférons aborder chaque texte à part vu que les deux auteurs, à prime abord, n'ont pas les mêmes techniques d'écritures et n'abordent pas les mêmes thèmes même s'ils s'inscrivent tous deux dans une perspective de contestation, de dénonciation. Aussi, nous avons adopté cette démarche méthodologique pour mieux nous faire comprendre donc être plus claire dans notre analyse.

Avant de commencer l'analyse de *Loin de Médine* et de *La Traversée*, nous avons jugé nécessaire de faire une petite mise au point théorique.

A / Considération théorique.

Nous nous proposons de démarrer d'une intuition qui stipule que tout comportement apparaît comme un ensemble d'actes qui répondent au souci de parvenir à des objectifs. Ces derniers, à contenu varié, se manifestent, selon des cas sous forme d'événements qu'on peut voir se produire ou sous forme d'actes d'autrui qu'on vise à faire accomplir, ils partagent tous un fond commun qui est l'intuition et la tentative de sa réalisation. Etant donné que la communication entre protagonistes repose sur le langage, celui-ci donc se conçoit par transitivité comme un ensemble d'actes ou simplement comme acte. Pour étayer les propos, nous empruntons la théorie d'Austin qui a joué un grand rôle dans la philosophie analytique par ses conférences dont une série a été publiée après sa mort sous le titre «*How to do things with words*», traduit en français en «*Quand dire, c'est faire*»⁴²

Dans ces premières conférences, Austin avait tenté de mettre fin à une question, faisant la préoccupation des philosophes antiques qui

⁴² op. Cit., traduction faite par Lane G., *How to do things with words*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1962.

considéraient en logique les propositions comme étant soit vraies, soit fausses. Lui, en renversant la question, s'est demandé si on pouvait considérer les énonciations réellement descriptives, celles qui par leur fidélité représentent le réel, comme des énonciations performatives. En d'autres termes, il voulait savoir si on pouvait les considérer comme des actes. De là est née la distinction entre énonciations performatives (ou les performatifs) et les énonciations constatives.

Les énonciations constatives (ou constatifs) visent à décrire. Elles désignent le type d'énonciation que l'on considère comme des affirmations au sens classique du terme c'est-à-dire qu'elles obéissent au critère de «vériconditionnalité » et peuvent donc être jugées par « vrai » ou «faux». Ainsi il en est, par exemple, de tout énoncé scientifique ou de toutes propositions visant à informer sur des faits. En revanche, les énonciations performatives permettent d'accomplir l'action énoncée par le locuteur.

Les énoncés performatifs, dit Austin,

ne décrivent, ne rapportent, ne constatent absolument rien, ne sont pas "vrais ou faux ", et sont tels que l'énonciation de la phrase est l'exécution d'une action qu'on ne saurait décrire tout bonnement comme étant l'acte de dire quelque chose⁴³.

Ce qui caractérise un énoncé performatif, c'est que son énonciation constitue une action d'un certain type, indiqué par son contenu. Par exemple, par le fait même qu'un locuteur prononce l'énoncé «je vous félicite d'avoir réalisé ce travail», il pose une action bien déterminée, qui le met dans une certaine relation vis à

⁴³ Austin J. L., op. Cit., p 40.

vis de son auditeur, cette relation précisément qui est impliquée par l'expression "je vous félicite"⁴⁴.

Comme le dit, de façon très condensée, Benveniste,

dans un énoncé performatif, l'acte d'énonciation s'identifie avec l'énoncé de l'acte⁴⁵

A titre d'illustration, nous reprendrons des exemples qui ont été déjà cités. Ainsi, dire "*je le veux*" signifie que "*je prends cet homme pour légitime époux*" donc «*je me marie*» ou «*je te baptise...*». En prononçant les énonciations performatives, on accomplit donc un acte.

Cependant, après avoir opposé les constatifs et les performatifs, Austin est arrivé à une constatation contrariante : il s'est rendu compte, en effet, que la majorité des énonciations n'entraient pas exclusivement dans une des deux catégories.

Lorsqu'un locuteur prononce cette demande «*prenez-moi le sel, s'il vous plaît*» cette énonciation ne peut être qualifiée de «fausse» ou de «vraie». Elle réussit ou échoue selon que le destinataire fait ou non ce qu'on le sollicite de faire. En revanche, s'il donne du "sucre" à la place du «sel», la communication est toujours considérée comme un échec mais d'un autre genre que le refus catégorique car il s'agit d'une erreur. Ainsi, si nous examinons l'énoncé précédent, nous constatons qu'il contient un terme référentiel en adéquation avec la réalité. Or la correspondance ou la non correspondance entre l'énoncé et un mot du réel relève du domaine de l'opposition entre "vrai" et "faux". En d'autres termes, le mot «sel» relève du

⁴⁴ Fossion A. et Laurent J. P., *Les lectures nouvelles. Linguistiques et pratiques textuelles*, édition Duculot, Paris, 1981, pp. 76.77

⁴⁵ op. cit. p.77

descriptif, même le mot «moi» qui renvoie à l'auteur de l'énoncé. Nous pouvons y inclure aussi le verbe «*passiez*» vu que sa désinence temporelle renvoie au destinataire ou à l'allocutaire. «*Passez*» évoque aussi une classe d'actes réalisable par la main qui est celle des actes consistant à passer quelque chose à quelqu'un.

A l'opposé, "décrire" ne pouvons-nous pas le considérer comme un acte? La description que fait un locuteur à un destinataire n'est jamais gratuite, elle est soutenue par une intention ou parfois plusieurs. Si un mari dit à sa femme qui s'apprête à sortir "*il pleut*" on peut y lire plusieurs intentions : soit, il veut la détourner de sortir, soit qu'il veut lui demander de s'habiller en conséquence ou encore de prendre son parapluie... Même si la femme feint d'ignorer l'intention du mari, les descriptions sans intention(s) sont plutôt rares.

Nous pouvons encore multiplier des exemples pour mettre en évidence la difficulté à distinguer les performatifs et les constatifs.

Pour qu'une énonciation soit performative, il est indispensable que le locuteur soit légitime d'où la nécessité pour en saisir la fonction de posséder un minimum d'informations sur le contexte dans lequel l'énoncé a été tenu. Dans le contexte «je te baptise», le locuteur est soit un prêtre et l'énoncé est performatif ; soit le locuteur n'est pas un prêtre et l'énoncé prend une toute autre valeur (dérision, ironie,... en fonction des variations contextuelles). De ce fait, ce type d'énonciation ne peut être jugé «vrai» ou «faux» au même titre qu'une affirmation classique, mais il est possible que l'acte visé ne puisse être produit : l'énonciation ne donne pas l'effet souhaité parce qu'elle n'est pas prononcée au lieu et au moment adéquat.

Il en est de même lorsqu'il s'agit d'une promesse, « *je te promets* » ou « *je m'excuse* », l'acte est accompli, mais peut ne pas être réalisé dans toute sa plénitude à cause de la mauvaise foi de celui qui la prononce. Les énonciations performatives elles-mêmes ne peuvent donc pas être "vraies " ou «fausses». Pour désigner la réussite ou l'échec du performatif, Austin emploie les termes « *heureux* » ou « *malheureux* ».

Le critère de vériconditionnalité n'a pas permis à Austin sa classification. Alors il tente de distinguer les performatifs des constatifs en assignant aux performatifs des indices qui permettent leur partage.

L'indicatif présent est le premier de ces critères. Pour lui, tout énoncé performatif s'enracine dans l'actualité de la parole et le présent de l'indicatif est le temps par excellence qui indique le moment de la prise de parole. Ainsi la phrase «*je jure de dire la vérité* » est un énoncé performatif mais pas la phrase «*j'ai juré de dire la vérité*». Cependant le présent de l'indicatif n'apparaît pas toujours dans les énoncés performatifs «*je ne ferai plus*» pour dire «*je promets de ne plus le faire*». Le deuxième critère est la classification grammaticale par l'emploi de la première personne «je» qui sous-entend l'auto-implication du locuteur dans son énoncé comme dans «*je te nomme directeur....*». Cependant, le «je» peut être implicite comme dans «*la séance est ouverte*» déclaré publiquement par le président de l'assemblée.

Le dernier critère est la classification par les verbes qui constitue une classe lexicale susceptible de produire des énoncés performatifs (jurer, promettre léguer, nommer etc.).

Après une tentative de classification des performatifs et des constatifs, Austin s'aperçoit qu'en réalité cette distinction n'est nullement certaine, d'où l'échec. Il aboutit alors à une autre classification de l'acte de parole. Il en

distingue trois catégories : l'acte de «locution », l'acte de «illocution » et l'acte de «perlocution ».

L'acte de locution (locutoire) est, dans une énonciation, tout ce qui est uniquement sous la responsabilité de l'énonciateur, tout ce qui est constitutif de l'énoncé lui-même et de sa production. Il en découle trois actes :

l'acte phonétique consistant en la production des sons particuliers ;

l'acte phatique résultant de l'emploi des vocables conformément à une grammaire ;

l'acte rhétique qui consiste à employer des vocables conformément à un sens déterminé avec une référence plus ou moins explicite.

L'acte illocutoire se superpose à l'acte de locution. Autrement dit, il est un « *acte effectué en disant quelque chose, par opposition à l'acte de dire quelque chose* »⁴⁶, c'est à dire ce qui est dans l'énoncé et l'énonciation. C'est l'action qui est posée au moment de l'énonciation et qui exerce une force sur les allocutaires et sur leurs relations mutuelles.

L'acte perlocutoire consiste en un « *acte produit par celui qui parle, mais qui (ne) renvoie qu'indirectement à l'acte locutoire ou illocutoire ou bien n'y renvoie pas du tout* ». ⁴⁷ Il intervient quand tout ce qui est communicationnel s'est bien déroulé. Il concerne donc le résultat qui est détachable de l'énonciation et de la compréhension. Cependant, le résultat reste imprévisible et inattendu et rien dans la théorie d'Austin n'indique qu'on peut le rattacher au perlocutoire puisque celui-ci appartient à ce qui a été envisagé par le locuteur aux finalités qu'il a assignées à son acte. Si les résultats sont autres que prévus, l'acte de langage subit un échec.

⁴⁶ Austin J. L , op. Cit, p.113.

⁴⁷ ibid. p.114.

Austin donne les exemples suivants pour ses trois actes.

A / Acte locutoire.

Il m'a dit «tire sur elle», où «tire» renvoie à «tire» et «elle» se référant à «elle».

B / Acte illocutoire

Il me presse (me conseille, m'ordonne...) de tirer sur elle;

C / Acte perlocutoire.

a / Il me persuade à tirer sur elle.

b / Il parvient à me faire tirer (ou me fit tirer, etc.....) sur elle"⁴⁸

En résumé, Austin distingue les actes locutoires qui sont la combinaison des actes phonétiques, phatiques et rhétiques et qui ont une signification ; les actes illocutoires où le fait de dire a une certaine valeur et les actes perlocutoires qui consistent en l'obtention de certains résultats par la parole.

De là, nous comprenons qu'Austin reconnaît l'acte de parole dans l'acte d'illocution. Par la suite, il a tenté de distinguer l'acte d'illocution de l'acte de perlocution.

En fait l'affaire est loin d'être évidente (nous l'avons signalé précédemment). Néanmoins, il parvient à faire persuader que l'acte

⁴⁸ ibid. 114.

d'illocution n'est pas la conséquence directe de l'acte de locution mais la production de la locution. Pour distinguer entre les deux actes, il ajoute que l'acte d'illocution est reconnaissable par son caractère conventionnel tout en soulignant que la notion de "convention " n'est pas évidente non plus.

D'autre part, Austin propose deux formules qui caractérisent l'illocution et la perlocution : "*en disant*" comme l'illocution et «*par le fait de dire* » comme la perlocution.

En revanche, ces expressions ne servent pas les textes et ne permettent pas de distinguer les énonciations illocutoires des énonciations perlocutoires ; elles ne peuvent donc être employées systématiquement.

Et à Austin de revenir aux premières formules : le constatif et le performatif. Il reconnaît alors que le constatif peut également avoir la valeur de l'acte d'illocution. Le constatif peut aussi faire quelque chose en plus de dire quelque chose, et ne peut parfois être question de «vrai» ou de «faux». La possibilité de l'acte d'illocution est loin d'être tracée d'autant plus que la distinction entre l'acte illocutoire et l'acte perlocutoire n'est pas chose aisée.

La théorie du performatif se montre affaiblie au fur et à mesure des conférences de ce philosophe.

Par ailleurs, Benveniste, linguiste, reprend cette théorie dans son article intitulé «*Philosophie analytique et le langage* » paru en 1963 et repris dans « *Problèmes de linguistique générale I* »⁴⁹, il expose et commente la thèse d'Austin et aboutit à une réduction des énonciations performatives. En effet, il ne reconnaît le concept de performativité qu'à quatre types précis d'énoncés :

⁴⁹ Benveniste E., *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1966, p. 267.

A / aux « énoncés où un verbe déclaratif-jussif à la première personne du présent est construit avec un dictum »⁵⁰ comme dans la phrase « j'ordonne que la population soit mobilisée ».

B / ceux qui associent la « construction du verbe avec un complément direct et un terme prédicatif »⁵¹.

ex:

je nomme Mr X directeur de

je vous déclare coupable.

C/ Les énonciations qui se «réduisent au dictum »⁵², relevant des actes d'autorité;

Ex : La séance est ouverte.

D/ Ceux qui posent « un engagement personnel pour ceux qui les énoncent »⁵³. L'énoncé performatif, étant un acte, a cette propriété d'être unique.

Ex : je jure de

Je m'engage à

Je promets de.....

Ainsi, la distinction entre l'illocution et la perlocution, étant considérée hors du problème linguistique, est exclue. Le performatif retrouve sa conception initiale.

Du point de vue du linguiste, le performatif désigne donc certain type d'énonciations très limitées. Par contre, si le philosophe s'engouffrant dans

⁵⁰ ibid. p. 271.

⁵¹ ibid. p.272.

⁵² ibid. p. 272.

⁵³ ibid. p.272.

ses recherches sur le langage, sur le plan métaphysique, s'est perdu dans sa complexité cela ne pourrait-il pas être d'un apport à notre travail ?

Si Austin s'est retrouvé dans une impasse en élargissant la catégorie du performatif et s'il était dans l'incapacité à classer toutes les énonciations, c'est que le langage et la communication sont plus complexes que ce que l'on avait supposé au départ. Le langage ne peut se réduire donc à de simples actes phonétiques mais il les dépasse.

Austin, au cours de ses conférences, a fait remarquer que dans certaines circonstances, certaines énonciations peuvent agir comme acte même si leur classification s'avère impossible. Or dans notre corpus, les discours des allocutaires semblent riches en langage qui peut avoir la valeur d'un acte et qui échappe aussi à la classification.

B / Rôle du dialogue et statut des allocutaires

Dans les deux romans, les dialogues recouvrent plusieurs thèmes qui, à première vue paraissent complètement indépendants les uns des autres, mais en réalité, ils entretiennent une relation interne tissée par le langage.

Loin de Médine, roman à plusieurs récits, met en scène des personnages à qui le narrateur cède la parole et les met en situation d'interlocution.

Quant à *La Traversée*, les différents personnages sont dans des situations d'interlocution et leur dialogue traite des thèmes annonciateurs de la mort du personnage principal, de la déception et des désillusions des autres personnages tel que «Boualem».

Cependant, que ce soit dans le premier ou dans le deuxième texte, la relation entre locuteur et allocutaire est basée sur le langage. Cette relation se tisse sur le langage et sans lui elle n'existerait pas. L'action réciproque de ces personnages ne se passe qu'entre le dialogue et le langage, elle est un véritable véhicule de la relation.

Néanmoins, les allocutaires ont des poids et des rôles fort différents dans ces romans, il en est de même pour leur sexe, leur relation sociale et leur âge. Toutes ces considérations seront prises en compte lors de notre étude.

Le dialogue est parfois à sens unique. D'autres fois, il est réciproque. Quel que soit le degré de réciprocité des interactions entre les personnages, certains récits se déroulent sans intervention de l'allocutaire.

Notre but est de rendre compte de certaines spécificités du discours de parole entre locuteurs et allocutaires dans chaque roman et de mettre en évidence le fait de parler de certains sujets fonctionne comme acte à l'instar du performatif austinien qui désigne certains types d'énonciations.

1- Discours dialogique :

Dans Loin de Médine.

Le roman de Assia Djebar, vu sa structure en plusieurs récits, met en scène une narratrice qui substitue aux témoignages des autres transmetteurs sa propre version de l'histoire. Pour ce faire, elle entreprend de décortiquer leurs textes. Pour elle, les transmetteurs n'ont suffisamment pas donné la place qu'elles méritent aux femmes, chose dont nous parlerons dans la deuxième partie de notre travail. Pour réveiller les voix qu'elle pensait à jamais enterrées sous les décombres de l'oubli, elle leur donne la possibilité de se

dire dans son propre roman. Chacune de ces femmes devient narratrice à sa manière. Chacune s'empare de la narration en diseuse infatigable. Une certaine polyphonie s'inscrit dans le roman et le transforme en texte mettant en relief plusieurs « je » origines, plusieurs subjectivités, aussi nombreuses que variées.

La part réservée au dialogue dans ce roman est un peu particulière puisque les séquences dialogales au sens classique du terme n'y existent pas en tant que telles. Toutefois la narratrice, quelle soit narratrice première, que nous identifierons plus tard à l'auteur, ou les narratrices diseuses et transmettrices, rapporte(ent) le discours des personnages en employant les trois procédés de transposition du discours.

Nous avons tout à fait conscience, que dans nos deux romans, le type d'interaction recouvre des modes de fonctionnement différents. La manière dont les propos des personnages sont retranscrits et le type de report textuel ne sont pas indépendant des catégories du discours.

Tout en nous refusons de faire une étude systématique des discours rapportés, ce qui nous éloignerait de notre problématique, certaines observations doivent cependant être signalées puisque dans l'œuvre de Assia Djebar, il a été remarqué la prédominance de ce type de discours. Celui-ci est donc différent des séquences dialogales telles qu'elles sont relatées dans l'œuvre de Mammeri.

Par conséquent, dans *Loin de Médine*, nous nous contenterons d'étudier le discours de parole conformément à la théorie austinienne des actes de langage et non conformément aux études, abondantes à ce sujet, du report textuel des paroles.

Or, à ce sujet, Genette distingue dans ce qu'il appelle « le discours de parole » le discours *rapporté*, le discours *transposé* et ses variantes (l'indirect et l'indirect libre), et le discours *narrativisé*. Ces trois types de discours se retrouvent dans le roman de Assia Djébar, et un travail très fertile pourrait être mené dans ce sens là.

L'état de fait est là, le dialogue existe bel et bien dans le roman. Mais Assia Djébar adopte une attitude autre que celle de Mammeri face au report de parole. En effet, dans *Loin de Médine*, les propos des personnages sont marqués par des tirets ou suivis des « dit-on », « a dit », « interrogea-t-il », ...avec un souci de variété dans le choix des verbes. Aussi, parfois les échanges sont marqués par l'utilisation assez particulière des guillemets, puisque, comme l'indique *Le bon usage 1986*, les guillemets cernent habituellement le dialogue : « *Dans les dialogues, on peut - soit placer les guillemets ouvrant au début de la première réplique et les guillemets fermant à la fin de la dernière réplique ; - soit se passer des guillemets et n'utiliser que des tirets [...]* ». A ce sujet, le roman abonde d'exemples, nous en citerons à ce titre la partie intitulée « *Voix* » p. 112-115.

Cette utilisation n'est le reflet que du souci d'Assia Djébar d'indiquer les limites de l'échange, voire parfois de la séquence (voir p.159.).Quant à la notion de séquence, il est utile de la définir dans notre travail puisque le terme sera employé à plusieurs reprises. A ce titre, nous emprunterons la définition qu'en donnent M. P. Schmitt et A. Viala « *une séquence est d'une façon générale, un segment de texte qui forme un tout cohérent autour d'un même centre d'intérêt* »⁵⁴.

⁵⁴ Schmitt M. P. et Viala A., cité par Naturel M., *Pour la littérature. De l'extrait à l'œuvre*, Clé international, Paris, 1995.

A ce niveau d'analyse, nous nous réservons d'étudier quelques séquences seulement. Ceci pour la simple raison que, contrairement à l'œuvre de Mammeri qui a une trame romanesque, par conséquent un début et une fin, et donc il est très aisé de montrer qu'il y a des micro-actes de langage qui concourent à l'aboutissement d'un macro-acte, l'œuvre de Assia Djébar se compose de séquences dialogales rapportées par une narratrice. Cependant, quelque soit la manière dont les propos sont rapportés, le langage du locuteur fonctionne comme acte qui influe sur l'allocutaire.

Ce qui nous semble, toutefois, original dans l'écriture d'Assia Djébar, c'est l'utilisation particulière d'un discours narrativisé que l'on pourrait appeler une narration de conversation. En fait, la narratrice (première ou autres) dans le roman raconte une conversation annexe entendue ou perçue par un des personnages. Elle en dégage les traits pertinents de fonctionnement faisant apparaître ainsi le squelette de toute la conversation.

Après ces remarques et éclaircissements qui sont apportés quant au dialogue dans le roman d'Assia Djébar, nous tenons à souligner une fois encore que nous l'aborderons d'un point de vue pragmatique. Nous nous concentrerons essentiellement sur ce qui, dans le discours du narrateur, peut fonctionner comme acte.

Pour cela, nous ne ferons qu'une étude détaillée de trois exemples de dialogue : le dialogue de Dieu avec le Prophète par l'intermédiaire de l'ange Gabriel, celui du Prophète avec ses fidèles et enfin celui de deux personnages entre eux. Ceci dit, notre but est de nous concentrer sur ces exemples pour éviter le caractère fastidieux et assez redondant d'une étude linéaire systématique.

Le premier dialogue donc que nous considérerons est la communication de Dieu avec le Prophète. Nous parlons de dialogue car la sourate dont il s'agit est annoncée par un signe de ponctuation qui a remplacé les guillemets qui sont d'usage dans ce genre de citation. En effet, une séquence nous a été rapportée par la narratrice première. Celle-ci se résume au contexte d'énonciation de la Sourate de l'Epreuve. Lors de l'arrivée d'Oum Keltoum à Médine fuyant les siens pour vivre sous le ciel et la protection des musulmans, ses frères Walid et Omra l'avaient suivie pour la reprendre avec eux. Seulement le Prophète, au début, ne pouvait rien pour elle car il avait signé le traité de « Hodeiba » qui stipulait que si les mecquois venaient se réfugier à Médine, celui-ci devait les rendre aux siens. Après un moment, *« sentant les transes approcher, se dressa, franchit en quelques enjambées la distance qui le séparait de la chambre de Aïcha où, là, recouvert d'un manteau par son épouse attentive et émue, il laissa arriver à lui les versets, depuis connus de tous, de la sourate dite de l'Epreuve »* p. 168.

C'est dans ce contexte d'énonciation que la sourate a été donnée et la narratrice nous la rapporte. La communication entre Dieu et le Prophète étant faite dans cette circonstance d'énonciation du verset. Par le biais de cette sourate, le Prophète prend une décision claire. Car Dieu interpelle les croyants et les appelle à prendre soin de cette femme et de toutes les femmes à son insu si elles viennent à eux pour les préserver d'un quelconque mal. Ainsi le langage déployé a un caractère interpellatif et exhortatif *« Ô vous, les croyants ! »* p.168.

Dans cette parole divine adressée d'abord au Prophète puis aux croyants, deux verbes au mode impératif sont employés *« éprouvez, renvoyez »*. Ils sont donc de l'ordre de l'injonction. S'ajoute à cela des phrases exclamatives qui donnent plus de conviction au langage utilisé. L'acte

de langage qu'ils introduisent est l'ordre qui peut être classé dans les directifs selon la taxonomie d'Austin. Et Dieu ordonne donc aux croyants de protéger la femme d'abord qu'était Oum Keltoum mais aussi toutes les femmes.

Nous remarquons que cette parole n'est pas remise en cause par les fidèles. Les deux frères d'Oum Keltoum, par contre, vu leur paganisme, ne la prennent pas en considération puisque l'un d'eux continua à grommeler des insultes en direction de sa sœur. De même, il lança des crachats, signe de mécontentement. Cependant les deux infidèles ne remettent pas en cause l'ordre qui leur a été adressé de partir.

Ainsi le langage divin rend compte de la communication entre Dieu et le Prophète. Si l'on considère le premier comme locuteur et le second comme l'allocutaire, et que la relation dialogique s'est instaurée entre eux, nous pourrions apporter un éclaircissement sur la nature de ce dialogue. D'abord, il est tout à fait clair que Dieu sait toutes les réflexions des individus sur terre et le leur rappelle dans la même sourate « *Dieu connaît parfaitement leur foi* ». L'exclamation donnée à lire à la fin d'une affirmation ne fait que rappeler le pouvoir divin. En effet, même si la communication avec Dieu ne se fait pas d'une façon très directe, toujours est-il que celle-ci se fait par le biais du respect des préceptes coraniques.

Il est à souligner que le discours coranique est régi par des actes de langage et le fidèle doit se conformer à cette parole.

En revanche, la communication entre le Prophète et les individus se fait d'une manière directe. Nous venons de faire allusion à un exemple. Celui où le langage du Prophète se fait entendre, en guise de réponse, par les gens de Médine mais aussi par les frères d'Oum Keltoum. « *Dieu vient de rompre*

notre accord, du moins au sujets des femmes ». Cette assertion fonctionne comme acte d’asserter quelque chose à quelqu’un. L’allocutaire est pluriel. Il y a les deux infidèles que nous considérerons comme allocutaires principaux, mais il y a les fidèles et Aïcha, sa jeune épouse. Ces derniers sont considérés comme des témoins. Un autre discours, se résumant à un énoncé impératif, suit la réplique « *partez* ». Celui-ci est un acte. Il exprime l’ordre.

Une autre séquence dialogale que nous analyserons est :

- *Je te croyais islamisée !*
- *Est-ce contraire à l’Islam que de parler la langue de ses père et mère ?*
- *Certes pas, protesta-t-il, seulement si tu pouvais atténuer l’accent étranger que tu gardes dans l’arabe !* p 195.

Ce dialogue est rapporté par la narratrice dans le roman. Contrairement aux actes de langage rencontrés qui sont directs, l’acte qui régit cet extrait est plutôt indirect. Rappelons, toutefois, le contexte d’énonciation de ce discours entre interlocuteurs. Sirin, sœur de Marya femme du Prophète, avaient été trouvée par son mari Hassan ibn Thabit entrain de « roucouler » dans sa langue maternelle. Cette situation déclenche alors un dialogue entre eux.

Le premier à prendre la parole pour provoquer l’interaction ou la communication est le mari. Le discours qu’il adresse à sa femme se résume en un énoncé exclamatif qui fonctionne en réalité comme un discours interrogatif. Toutefois, l’emploi du verbe « croire » introduit une croyance qui est à vrai dire l’acte de « croire en quelque chose ». Il peut être compris aussi

comme l'acte de s'étonner sur le fait que Sirin s'exprime dans la langue maternelle. A ce moment là, l'exclamation est de rigueur. Mais, comme il a été souligné précédemment, ce discours peut aussi être une interrogation que nous pouvons paraphraser « je te demande pourquoi tu parles dans cette langue puisque tu es islamisée ». Cette interrogation présuppose aussi l'acte de reprocher quelque chose à quelqu'un. Donc ce simple discours adressé à l'attention de l'allocataire peut présupposer plusieurs actes.

En revanche, le langage qui lui sert de réplique est une interrogation directe qui demande une réponse par vrai ou faux. Elle est de l'ordre de l'injonction. Cette interrogation explique l'acte qui est exprimé par le locuteur. Il est, en effet, compris comme un reproche, donc comme l'acte de reprocher quelque chose à quelqu'un. Le langage de l'allocataire sert de confirmation de l'acte énoncé. Dans notre cas, si l'intention du locuteur était autre qu'un reproche, sa réponse à la question de l'allocataire aurait été autre que « *certes pas* ». Elle aurait pu être « ce n'est pas ce que je voulais dire », « ce n'était pas mon intention »...

Le langage du locuteur se fait entendre encore une fois mais sous forme de prière. « *si tu pouvais atténuer l'accent que tu gardes dans l'arabe !* ». Prière qui a été couronnée par les conditions de « *felicity* », selon l'expression d'Austin, puisque Sirin « *ne parlait plus, devant son époux, que dans la langue arabe* ».p. 195.

Au terme de cette analyse, nous tenons à dire que le langage entre interlocuteurs est produit sous forme de micro-actes de langage. Le locuteur et l'allocataire, lorsqu'ils sont en interaction, ne parlent pas uniquement pour informer, mais leur langage prend la valeur d'acte. Et dans le roman de Assia Djebar, le langage employé par Dieu ou par notre Prophète a

incontestablement une valeur d'acte. Le langage des interlocuteurs obéit aussi à ce principe. Pour ce qui est de la valeur perlocutoire de l'acte, elle dépend de l'allocutaire.

Dans La Traversée.

Mourad, intellectuel algérien d'origine kabyle, a participé à la guerre de libération. Il se retrouve après l'indépendance occupant la fonction d'un journaliste à *Alger-révolution*. Il réalise, vingt ans après l'indépendance, que rien n'avait changé dans le pays et que la liberté pour laquelle il s'est battu n'est qu'un leurre. Cela a été symboliquement exprimé par Amélia «*elle s'étonne seulement de voir toujours debout les guérites construites par l'armée contre les maquisards*»⁵⁵. Il vient de publier un article intitulé. "La traversée du désert (apologue en trois parties)" qui a suscité la réaction du «parti» qui s'exprime par la bouche de Kamel, directeur du journal, ainsi qu'une critique «plate» de la part de ses collègues.

Le roman, excepté certains passages très significatifs et révélateurs de la fuite, du désappointement, de la déchéance, est raconté à la troisième personne tout en intervertissant sans cesse le personnage focal (souvent Mourad, Boualem, Kamel,...). Les récits se juxtaposent aux dialogues pour constituer l'unité romanesque.

Au début du roman, le personnage focal est Mourad. En effet, après avoir publié son texte dans son «canard », à défaut de copies et d'articles culturels ce jour-là, il est farouchement critiqué par les autres membres du journal. Cela s'est fait à travers un discours tenu par les personnages à tour de

⁵⁵ op. Cit. p.63.

rôle. Restituons ce dialogue et montrons comment peut-il fonctionner comme acte.

Après l'apparition de l'article, les membres de la rédaction lui ont téléphoné. Mourad éveille ses soupçons quant à la raison de cet appel. Mais il s'y attendait car tout compte fait, il savait à l'avance que son article suscitera la désapprobation de ses collègues. Notons ici que l'article en question fera l'objet d'une analyse dans un autre point que nous développerons ultérieurement.

Tenons-nous ici à l'analyse du discours de locuteurs et des allocutaires révélateurs de la première «fuite» de Mourad.

Le narrateur focalise essentiellement sur Mourad, car il est l'auteur de l'article, mais aussi sur Kamel, directeur du journal. Mais cela n'empêche pas le déplacement de la focalisation sur les autres personnages qui émettent, à leur tour, leur jugement. Le terme «*jugement*» est à prendre au sens négatif car nous avons remarqué que l'appréciation en elle-même n'est pas fondée sur des critères objectifs mais sur des jugements de valeurs dépréciatifs déterminés par leur vision du monde et leur appartenance idéologique ; ce qui est révélateur de leur incapacité et de leur platitude à considérer «l'objet en lui-même».

Dans le dialogue qui nous intéresse dans un premier temps, la focalisation ne cesse d'osciller entre les personnages. D'abord Kamel, puis Mourad, Serge, Souad et enfin Boualem.

Cependant, quelque soit le pôle sur lequel se focalise le narrateur, il est toujours question de Mourad et de son article. Aussi, il faut souligner que

nous ne pouvons plus attribuer à chaque personnage le rôle de locuteur ou d'allocutaire. Ils sont tous à la fois locuteurs et allocutaires.

Tous les personnages émettent leur mécontentement à l'égard de l'article mais aussi, nous ressentons une certaine hostilité à l'égard de Mourad qui n'appartient ni au clan de Kamel, ni à celui de Serge (communiste), ni à celui de Souad et de Boualem (adeptes du G. O : islamistes).

Kamel, le premier à prendre la parole, demande réparation en sollicitant Mourad d'écrire un autre article où il trouverait une issue favorable à «la masse qui est le peuple. » *«Mais aux montons, qu'est-ce que tu proposes ?»*
p.37

Que nous pourrions paraphraser :

« Je te demande d'écrire un autre article sur le peuple montons à qui tu donneras le bon rôle ».

Mais à cette requête, Mourad répond par :

« *Ce n'est pas mon problème* ». P.37 ; C'est-à-dire «non ».

Pour reprendre la théorie des performatifs d'Austin, l'énonciation de Kamel fonctionne comme acte ; acte de demander quelque chose. Cependant, la réponse ne s'est pas faite attendre et se résume au refus de Mourad. Donc, la réussite de l'acte de Kamel dépend de l'allocutaire (Mourad). Comme, il n'y a pas eu réalisation de l'acte, nous la qualifierons de «malheureuse » selon l'expression d'Austin qui juge les énonciations performatives par «heureux» ou «malheureux». Contrairement aux énonciations constatives qui sont jugées par «vrai » ou «faux ». Rappelons d'une manière plus globale que nous sommes en face d'un acte de parole fictif.

L'énonciation performative, autre que celle que nous venons d'évoquer, rendue explicite par le refus de Mourad est à considérer comme l'acte de dire «non» ou «acte de refuser».

A ces deux actes que nous nommerons «micro-actes » se superposent d'autres "micro-actes" qui seront couronnés, vers la fin du dialogue, par un acte final.

Nous constatons que Kamel ne doute pas de la réponse de Mourad, sa réplique le confirme bien. « *C'est bien ce que je craignais* ». p.37
Le terme «bien » ici joint à «craignait » exprime plutôt une évidence, un acte attendu, prévisible. D'où la non remise en cause des dires de Mourad.

A ces actes, viennent s'y ajouter, des actes de condamnation :
«*Je trouve ton article démobilisateur* »
"*(Je trouve ton acte) rétrograde.*" p.37
« *(Je trouve ton article insignifiant car il ne fait pas allusion à l'Islam)*
(nous reformulons).

Soulignons que les «je » des trois énonciations ne renvoient pas au même personnage. Le premier «je » renvoie à Serge, le deuxième à Souad et le dernier à Boualem.

En somme, Mourad, quoi qu'à à un certain moment, était locuteur, il se retrouve majoritairement allocutaire à écouter les jugements de valeurs de ses collègues. D'où l'acte de démission qui couronne l'échange.

L'acte de démission de Mourad est exprimé par deux mots «ma démission » qui exclue l'existence de «je » du locuteur, du temps présent qui

l'inscrit dans un moment de l'énonciation ainsi que d'un verbe performatif ; critères qui nous permettraient de classer cette énonciation particulière.

En disant « ma démission » Mourad aurait pu dire «Je te présente ma démission », énonciation qui répondrait aux critères de classement tels qu'ils sont proposés par Austin.

Peu importe, l'énonciation de Mourad «ma démission » mise dans son contexte d'interlocution est bien comprise comme acte ; acte de proférer la démission.

Ainsi, Mourad démissionne du journal. Cette démission, acte verbal performatif, constitue une première «fuite » en avant annonciatrice de sa mort donnée à lire à la fin du texte.

Une deuxième «fuite » rendue explicite par le langage commence à la page 49 et atteint son acmé à la page 59.

Le dialogue dont nous parlerons ici est un peu particulier car il est entrecoupé par un long discours du narrateur qui relate une séquence de la période de la guerre de libération. En d'autres termes, le récit des souvenirs prend le relais car il y a «défaillance » au niveau du dialogue.

Pour des soucis méthodologiques, nous avons estimé nécessaire de ne pas aborder ce que nous appelons «récit de souvenirs », il rentre dans le cadre des réminiscences du narrateur omniprésent, omniscient et omnipotent sur la période de la guerre de libération. Il sera considéré donc comme un monologue plutôt qu'un dialogue.

Ainsi nous avons parlé de la défaillance du langage. En effet, le discours d'ordinaire concrétisé par le langage, cède la place au silence puis au récit de souvenirs. Donc, il rend compte de son incommunicabilité en cédant la place à un autre moyen d'expression ou d'échange : le silence.

Mourad, avant de se rendre au «désert » a entrepris une visite au village Tasga pour rendre visite à sa mère mais aussi pour voir les siens. Cela est exprimé par :

- *Mais...*

C'est le fils d'Iften ! Et qu'est-ce que tu viens faire au village, fils d'Iften ? (Parole de Wer Wer).

- *Vous voir, dit Mourad.*

Tu ne nous as pas assez vus ? Hein ? Tu reviens ? A quoi ça sert ? Ici tout le monde est flambé, tous...Et toi aussi. p.50

Les paroles de Wer Wer, sorte de fou du village, sont annonciatrices du «*couloir de la mort* ». p.52 dans lequel va passer Mourad à la place du village. Il qualifie tout le monde de «flambé » notamment lui. En effet, ce dernier au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture du roman, nous avons de plus en plus la conviction que rien ne pourra le sauver de lui-même.

En traversant la place du village, il salue à deux reprises ses allocutaires, groupes de vieillards du village. «*Que le salut soit sur vous !* » p.50. Le lecteur par sa connaissance du monde peut interpréter ce salut.

Le salut autour duquel se greffe cette énonciation, est dit conformément à la culture arabo-musulmane. Mourad aurait pu utiliser d'autres formules de politesse pour saluer à savoir celles acquises de la culture d'emprunt

«bonjour, salut,... ». Mais, il ne fait rien. L'acte de saluer de Mourad est conditionné par ses allocutaires (quoique, dans ce cas, nous ne pouvons pas parler d'interlocution fondée sur le langage et par le langage).

Au salut de Mourad, «*des lèvres serrées des vieillards aucun mot ne sortait*» y répondent. D'où l'atrophie du langage qui donne lieu au silence.

Celui-ci est l'une des notions les plus ambiguës à étudier peut-être parce qu'il n'est pas substance, mais plutôt relation entre deux ou plusieurs allocutaires. Le définir dévoile déjà des ambiguïtés fondamentales : absence de parole ou absence de bruit, trait de caractère ou attitude ponctuelle, marque d'une intention ou signe d'un inconscient, sous-communication ou supra-communication ? En fait, en fonction des contextes, le silence est tout à la fois. Quant à ses charges sémantiques et pragmatiques, elles sont loin d'être plus claire, puisque comme le montrent Jensen et Baldini, cités par le Breton dans *Du silence*. p.p.79.80.

Le silence unit et sépare, il panse les plaies ou les avives, il révèle une information ou la dissimule ; il signe un désaveu ou un accord, il indique le vide ou l'activité⁵⁶.

Et la liste ne s'arrête pas là, car le silence, en fonction des différentes cultures, peut être aussi symbole de pouvoir ou, au contraire, symbole de résistance ; il peut marquer une approbation "*Qui ne dit mot, consent*" ; il peut marquer une hésitation ou un refus ; être le signe d'un malaise ou d'une rupture "*Nous n'avons rien à nous dire*". Quel que soit son contenu définitionnel et sa valeur sémantico-pragmatique, nous envisageons le silence

⁵⁶ Le Breton D., *Du silence*, Métailié, Paris, 1997

comme acte de langage qui aurait un contenu pouvant être restitué à partir du contexte.

Mourad, donc locuteur, produit un acte celui qui consiste à saluer un allocataire. Il est au début de son interaction, si nous pouvons nous permettre de l'appeler ainsi. Cet acte est déterminé par le groupe de vieillards de Tasga, d'où « *Que le salut soit sur vous !* » au lieu d'une tout autre formule. Il sollicite à son tour un autre acte supposé lui servir de réplique. C'est le silence.

Nous interprétons donc le silence comme acte ayant la même valeur que l'acte de langage. Il exprime l'exclusion, le reniement. Nous pouvons même aller jusqu'à dire que c'est un acte d'aliénation, de déracinement, de la perte de l'identité.

Le silence traduit donc un malaise surtout qu'il est placé au début d'une interaction, d'un échange.

Nos propos sont confirmés par le monologue intérieur auquel s'adonne Mourad.

Regardez-moi ! Je suis Mourad, le fils d'Iften, vous ne m'avez pas oublié ? Mon père est l'un de vous, et mon grand-père et moi... P.50 (Nous soulignons).

Ce monologue explique le contenu pragmatique de l'acte. Ainsi Mourad décline son identité par son appartenance à deux membres de sa famille : le père et le grand-père et donc son appartenance par transitivité aux vieillards du village.

Pourquoi Mourad aurait-il agi de la sorte s'il n'avait pas le sentiment (créé par l'autre) qu'il est rejeté de cette société ? D'ailleurs, il va même jusqu'à expliquer les raisons de son "aliénation" à savoir la rupture causée par l'école française qui l'avait arraché, comme si c'était de force, à son milieu d'origine ; d'où le choc. Les enseignements des « valeurs justes » reçues au sein même de son village accentuent ce sentiment. Ce qui fait de lui une sorte d'animal "traqué" par "*tous les flambés de la terre*".

Le monologue intérieur n'est donc que l'explication du sentiment du locuteur ; celui-ci étant créé par l'allocutaire.

Austin, dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire* avait montré que lorsque nous parlons, nous avons une intention. Et lorsque nous nous taisons n'a-t- on pas une intention ?

Dans une lettre adressée à Amélia écrite lors de son dernier retour fatal à Tasga, Mourad réclame son appartenance identitaire à une société qui, par son silence, désire l'y exclure.

*Je me présenterai demain, les mains nues,
couvert de burnous ancestral comme un des hommes
innombrables qui l'ont fait durer jusqu'ici. Pour me
distinguer de l'un d'eux, il faudra qu'ils y regardent
de près. p. p.173.174.*

Le rapport du langage au monde à travers le référent "burnous" démontre l'appartenance culturelle et identitaire du locuteur "je", désignant Mourad s'adressant à un "tu" Amélia (dans le passage). Ce "je" qui s'est présenté au village juste avant d'entreprendre le voyage au désert avec un "*costume étranger et sa valise à la main*" P.50 est un "je" aliéné, un "je"

arraché par l'école au siens. Mourad a conscience de son aliénation. D'ailleurs, selon lui, *"les vieillards avaient raison de ne pas répondre au salut des voyageurs pressés, qui revenaient pour deux jours au village."* p.52.

Pour effectuer un processus de désaliénation, il faudra qu'il porte un "burnous" qui lui permettra de regagner la place perdue parmi les siens. De ce fait, le "burnous" sera considéré comme symbole d'appartenance au siens, mais aussi et surtout comme symbole d'identité.

Or, dans le premier temps, les vieillards du village avaient provoqué en lui le sentiment de la perte de l'identité. Donc se taire est provoquer; d'où son fonctionnement comme acte.

Selon la théorie austinienne, le "bonjour" "que le salut soit sur vous" est un acte illocutoire qui sollicite sa conséquence c'est-à-dire l'acte perlocutoire. En revanche, l'acte de saluer qui pourrait appartenir aux expositifs de la taxonomie des actes illocutoires "je vous dit bonjour", est réalisé. Mais son incidence sur l'autre est couronnée d'un échec. D'où incommunicabilité entre locuteur et allocataire et donc défaillance du dialogue qui, dans des situations normales de communication, s'actualise grâce au langage et non au silence. Précisons que le concept "d'incommunicabilité" ne signifie nullement manque "d'intercompréhension" des protagonistes mais l'incapacité du langage à se concrétiser car il y a intrusion du corps « *lèvres serrées* » qui empêche les mots de sortir.

Nous avons vu précédemment que l'une des facultés du langage était de provoquer la fuite du personnage principal. L'absence de langage a aussi le même effet sur le locuteur : la fuite. Toutefois, cette deuxième fuite se fait à un moment bien précis "de bon matin". Celle-ci fait écho à une autre fuite, du même endroit, qui s'est faite la nuit, mais juste après l'indépendance du pays.

Tu t'en vas, fils d'Iften, tu nous quitte ? Tu as raison de fuir comme cela, de bon matin comme un voleur. p.59 (Paroles de Wer Wer)

"Quand il remonta, la nuit était déjà avancée" p.59 (Nous soulignons)

Avant d'entamer la déception de la "traversée du désert" telle qu'elle est vécue par les personnages, soulignons que le mot "fuite" est apparu plusieurs fois dans le roman et est annoncé dès le début du texte à la page 10 "*lui (Mourad) pour fuir le sien (bercail)*". Sa répétition en soi fonctionne comme acte annonciateur de l'ultime fuite qui se résume dans l'acte existentiel annoncé par le biais du langage : la mort. Certes, "la mort" en soi n'est pas un acte de langage. Toutefois, il faut souligner qu'elle est annoncée par une suite d'actes qui pousse l'allocutaire (rappelons que Mourad est souvent dans cette position) à se replier sur soi au lieu de combattre les épigones qui le traquent et enfin à mourir. Le roman est à l'image des grandes tragédies grecques qui ont tant fasciné Mammeri.

Après son retour du village, Mourad, Amélia et ses compagnons du journal, à l'exception de Kamel et de Djamel Stambouli (G.O) entreprennent un voyage vers le Sud de l'Algérie. En fait, c'est Amélia, journaliste française et ancienne campagne de route de Mourad par sa constitution d'ancienne membre d'un réseau français de soutien du F.L.N. (Front de Libération National) pendant la guerre de libération, qui se trouve être à la source même de l'entreprise. Elle est venue spécialement de France pour réaliser un reportage sur le pétrole.

Après leur départ d'Alger, l'équipe de journalistes descend à l'hôtel transatlantique de Ghardaïa, lieu de leur escale connu jadis de Mourad. « *le délabrement insidieux* » des lieux annonce le désenchantement du personnage principal de la futur traversée qu'il entamera. Ghardaïa est considérée pour l'itinéraire qui suivra comme la porte du désert. Or, l'impression qu'elle donne, dès le premier contact, est très révélatrice. Cette sensation annoncée par l'énonciation constative des pages 63 et 64 est augmentée par le langage des locuteurs (Serge et Amélia).

En effet, les deux personnages sont en interaction : l'un est locuteur l'autre est son allocutaire. Comme Mourad est présent lors de l'échange, c'est donc lui que nous considérerons comme allocutaire des deux autres locuteurs. Car le langage de Serge et de Amélia agit comme acte sur Mourad. En effet, ce dernier avait résolu de se rendre à la palmeraie pour retrouver peut-être les temps d'avant. Mais dès que les autres protagonistes avaient décidé d'entamer une visite de Ghardaïa « *by night* », celui-ci change de programme et se rend dans sa chambre où domine la couleur rouge, couleur du sang donc de la blessure. Cette blessure qu'il aura du mal à panser surtout après son retour du désert. De même, il était contrarié d'autant plus qu'Amélia était en compagnie de Serge et non de la sienne.

Mourad était contrarié. Finie la randonnée nocturne dans la palmeraie. p. 65.

Mourad était donc contrarié. Parler est contrarier qui est un acte perlocutoire.

C'est ainsi que Mourad entamera son séjour au grand Sud. A supposer que le contact avec le désert aurait été autre, c'est-à-dire un contact

euphorique, l'acte final aurait-il été le même que celui dont nous avons parlé ?
La quête initiatique serait-elle la même ?

L'univers saharien, annoncé d'ores et déjà par la contrariété, peut-il panser les cicatrices de Mourad à savoir sa démission donc la perte de son emploi et sa fuite de son village natal pour qui il ne pourra désormais s'identifier ? Non, bien sûr.

Le Sahara ne fera qu'augmenter son désespoir, car à l'occasion, il verra s'écrouler non seulement l'idée qu'il s'y faisait, mais encore la majorité de ses croyances.

Pendant le mois que Mourad passe dans les entrailles du Sahara, il fera plusieurs rencontres avec les travailleurs des bases pétrolières ainsi qu'avec des administrateurs, mais aussi avec les nomades récemment sédentarisés. Il visitera en même temps plusieurs villes du Sud : Ouargla, Hassi-Messaoud, In Amenas, Djanet puis Tamanrasset. Au retour, il traversera, avec ses compagnons, une toute autre trajectoire : In Salah, Timimoun et El Goléa. Cependant, parmi toutes ces villes citées, deux seulement sont très connues par leur constitution comme deux sites stratégiques où le pétrole se trouve en abondance. Et une ville comme Tamanrasset n'est pas du tout connue par son pétrole pour la simple raison qu'elle n'en a pas. Pourquoi cette trajectoire alors que le projet initial est un reportage sur le pétrole ? N'est-il pas une volonté de la part de l'auteur de prétexter cela pour dénoncer la souillure et le marasme qui touchent tout un territoire ?

La souillure a, en effet, touché le Nord du pays. Cela se lit dans les énonciations constatatives qui sont parsemées tout le long du roman. Mais le constat que fait le personnage principal sur le Sud du pays est aussi amère que

celui qui a été fait sur le Nord. D'ailleurs, plusieurs comparaisons entre le Sud et le Nord sont données à lire et nous retrouvons entre guillemets l'expression « *comme dans le Nord* » p.83. Une séquence dialogale confirme bien évidemment nos propos. Ce qui nous permettra de démontrer que le discours des autres locuteurs agit sur Mourad. Ce qui augmentera sa passivité et son désespoir de voir des jours meilleurs en Algérie.

A l'arrivée, donc, du groupe de journalistes à la daïra d'Ajjer à Djanet, ils se sont confrontés à la réalité de cette ville. L'un des lieux visités est l'école. En effet, après une recherche d'exotisme échouée, Mourad, au départ en position de locuteur, invite l'assistance à voir l'école. Celle-ci faisant partie des institutions de socialisation, donc elle est supposée être apte à former le « bon citoyen » capable de s'ouvrir « *sur la culture humaine dans sa dimension universelle la plus féconde* »⁵⁷. Mais aussi, elle s'assigne pour but, selon les programmes officiels, le respect de la personnalité de chacun et la préparation de chaque élève à assumer sa vie d'adulte.

Or, nous assistons au caractère obligatoire de l'école et la sanction qui en résulterait en cas de transgression. Le sous-préfet, représentant d'une autre instance plus politique que l'école (l'Etat), est en position de locuteur ainsi que Boualem en position d'allocutaire et vis versa. Ils tiennent une discussion entre eux. Comme Mourad était présent, c'est lui que nous considérons comme allocutaire principal car ce qui nous intéresse en fait c'est le fonctionnement du discours des locuteurs sur le personnage principal. Et nous considérons donc, à l'instar de Kerbrat-Orecchioni, les autres locuteurs comme une seule instance « *une instance collective [peut] jouer le rôle d'un locuteur unique* »⁵⁸

⁵⁷ Ordonnance n° 76/54 du 16 avril 1976.

⁵⁸ *Introduction*, in Kerbrat-Orecchioni & Plantin (éds), Paris, 1995.

Nous disions donc que l'école est considérée par le sous-préfet comme obligatoire car elle est « *un incomparable instrument d'intégration nationale* » p.82. Et pour scolariser les petits enfants touaregs « *il a fallu leur envoyer les gendarmes* » p 82. Ces derniers appartiennent à une instance répressive. Les gendarmes sont envoyés pour les arracher à un autre système scolaire, plus archaïque certes mais voulu et désiré par les populations locales. Ce système c'est Boualem et le sous-préfet qui l'évoquent non pas pour le glorifier mais au contraire pour le dévaloriser. « *On dit que ce sont les femmes qui apprennent à lire à leurs enfants* » ; « *un alphabet qu'ils sont seuls à comprendre* » p 82.

Quant aux sanctions infligées à ceux qui quittent cette école, c'est les gendarmes appartenant à une structure de répression qui se chargent de l'affaire. Or, les gendarmes ne sont guère appréciés et une séquence de leur injustice est nettement relatée dans le roman. Les enfants ne désirent même pas choisir cette profession.

Dans la même séquence, il y a remise en cause et de la fonction de l'école et du statut de l'instituteur. Mourad ainsi que les membres de son groupe assistent à un cours d'Histoire avec un coopérant venu d'un pays d'Orient (voir page 84). Le cours en soi porte sur l'apport de l'Islam aux Arabes.

Seulement Mammeri semble jouer sur le savoir du lecteur. La fonction normale de l'école, le rôle qu'elle se doit de remplir est bien d'apprendre aux élèves des choses qu'ils ne connaissent pas et leur faciliter la connaissance encyclopédique c'est-à-dire rendre le savoir savant un savoir enseigné.

D'une façon générale, lorsqu'un enfant n'aime pas aller à l'école, c'est parce qu'au contraire, on lui enseigne des choses qu'il a du mal à comprendre ou des choses qui ne stimulent pas son intellect. Le comportement des élèves répond à cette attente et Mourad l'exprime en disant « *ils ne peuvent pas, parce qu'ils sont coincés* » « *ils doivent renoncer ou à la vérité ou à la communion. Ils ne peuvent pas. Ils sont trop jeunes* ».p 84.

Le maître qui, dans une situation normale d'enseignement, est considéré comme un régulateur et un animateur du groupe. Or, il se retrouve, dans notre situation, le seul détenteur du savoir, la parole n'est l'apanage de personne d'autre que lui. En effet, son cours se résume à une sorte de conférence sans aucune interaction qui devait régir le groupe. Ce n'est qu'à la fin qu'il produit un acte de langage. Celui-ci est un acte à visée illocutoire qui, même s'il prend la forme d'une tournure interrogative, est de l'ordre de l'injonction à dire. « *Allons, dites...Qu'est-ce que vous êtes ?* ».p. 84. Dans cet énoncé, est sémantiquement manifestée l'ouverture du dialogue, de l'interaction « *dites, allons* ». Cependant, l'interaction en elle-même est bloquée par le long bâton du maître qui flagellait l'air.

Nous comprenons aisément alors pourquoi les élèves ne sont pas très à l'aise pour participer à l'interaction dans les instants cruciaux du déroulement du cours. Dans de telles conditions, il leur est difficile d'assumer la prise de parole. Les énonciations constatives « *quarante paires d'yeux, révoltés par la peur, cherchaient à échapper à la férule, à la voix.* » p84 décrivent parfaitement l'état de terreur qui régit la séance d'apprentissage. Ce qui explique l'aversion qu'éprouvent les élèves pour l'école.

L'enseignant, lorsqu'un échange s'enlise, doit intervenir sous la forme d'une relance qui organise une rupture par rapport à la difficulté. Il peut,

lorsque l'échange n'a pas encore produit sa richesse potentielle, opérer de relancer le dialogue sous forme d'encouragements. Or, le maître dont il est question ici, au lieu d'utiliser les moyens linguistiques les plus divers pour inciter à la prise de parole, se montre plutôt menaçant. Le seul moyen utilisé, dans ce cas, c'est la pause. Mais après la pause, il réitère sa question sans pour autant y changer quoi que ce soit « *Allons, qu'est-ce que vous êtes ?* »p 84. La réponse ne venait toujours pas.

Et l'enseignant qui normalement, se doit de vérifier la compréhension des énoncés produits, de faciliter en veillant particulièrement à la levée des malentendus d'ordre lexico-sémantique et à ceux qui relèvent de la production d'un énoncé obscur, ambigu, incomplet ou porteur de beaucoup d'implicite, se retrouve dans l'attente d'une réponse, même si celle-ci a été communiquée par Boualem, qui ne venait pas et qui n'est jamais venue d'ailleurs de la part des élèves.

C'est Mourad, allocutaire, donc qui explique pourquoi l'interaction élève/maître est rompue. La répétition trois fois de la phrase « *ils ne peuvent pas* » explique l'attention que porte Mourad à cette séquence. Elle n'est que le reflet d'un sentiment d'indignation et de colère intérieure. L'une concerne l'obligation scolaire et l'autre concerne l'obligation conversationnelle de répondre à une question. Cette dernière est rendue explicite par le discours de tous les locuteurs : le maître, Boualem, Souad et le chef de daïra. Discours servant à inciter les élèves à répondre. Cela n'étant donc pas acquis vu la menace (bâton), Boualem conseille l'emploi d'autres moyens. Il est à se demander sur les autres moyens dont on parle. Or, celui que nous connaissons et que le lecteur connaît est soit le bâton ou la règle en bois considérés comme des châtiments corporels révolus non seulement au sein de l'école algérienne mais de part le monde entier.

L'autre norme qui régit cette institution scolaire dans son cours d'Histoire est la « loi du silence » qui définit la relation globale élèves/maître. « *Autour de la voix tonitruante du maître le silence était absolu* » p. 84. Il semblerait que dans l'échange supposé régir la relation didactique, la conception que se fait le maître d'elle ne laisse aucune place à la notion d'interaction coopérative. Nous le voyons aisément, la conception du débat scolaire est celle d'un affrontement dans lequel la compétence de l'enseignant n'est rien face au silence des élèves qui l'utilisent comme une arme tranchante suscitant l'exaspération et du maître et de Boualem. Le maître d'ailleurs se retire de l'interaction et Boualem lui succède. Le silence est, de ce fait, un acte ayant la même valeur que l'acte de langage.

L'exaspération, en tant qu'acte de langage, suscite, par conséquent, la réaction de Boualem. Celle-ci est augmentée par le regard d'un élève. Il semblerait que le sujet parlant, qui est l'auteur pour nous, accorde une importance particulière au regard. Il est, de ce fait, répété plusieurs fois dans la séquence.

Il pointa l'index vers une tête droite aux longs cheveux torsadés, qu'il avait remarquée dès son entrée. Cette tête l'agaçait. Elle n'était pas baissée comme les autres. Le regard se posait, placide, sur les visiteurs, avec une espèce d'indifférence hautaine. Boualem pensa : ce regard sent encore le désert, il a besoin d'être cassé.

- Tienstoi...oui, toi....qu'est-ce que tu veux faire plus tard ?

Le regard noir ne bronche pas.

[...] Le regard d'Ahitaghel fixa Boualem un long moment avant de se perdre dans la réverbération du soleil, derrière le

*carré de ciel que découpait la croisée. La poigne de Boualem
secoua le bras fin.*

- Tu vas parler, oui ? p p. 85.86

Le personnage avec qui Boualem entre en interaction est l'un des élèves nommé Ahitaghel. Ce qui est particulier à cette entrée en interaction, c'est que d'ordinaire on participe à un dialogue grâce au langage. Or, ici l'élève se manifeste par le regard mais ne prononce aucun mot.

Quant aux autres personnages présents, le non regard les exclut de l'interaction. Il les transforme en témoins⁵⁹ et par là même le polylogue se trouve métamorphosé en dialogue. Dans la vie courante, un tel refus du regard est un acte d'impolitesse d'autant plus que, dans l'assistance, figurent de nouveaux visages et pour les uns et pour les élèves. Cela équivaudrait à leur signifier qu'ils sont importuns.

Toutefois, le regard, en fonction des situations, exprime différentes sensations. Dans les interactions réelles, un regard, lorsqu'il n'est pas le signe d'une menace ou d'un sentiment de haine, ne se justifie que dans deux cas : quand on hésite sur l'identité d'une personne, et il témoigne alors de la difficulté que l'on a à la reconnaître ; quand on porte un intérêt manifeste à une personne. Enfin, le regard peut signaler une émotion ou un sentiment chez le personnage. Il traduit alors un état psychologique. Nous avons les regards de perplexité, de méfiance, de bienveillance, de désir ou de peur. Dans notre société, le regard se doit d'être baissé surtout devant l'assistance qu'on ne connaît pas.

⁵⁹ *Les interactions verbales*, op. cit. p. 86.

Dans le texte, alors que l'ensemble des élèves le baisse, Ahitaghel se tient droit devant les visiteurs. Ce regard est interprété par Boualem comme le synonyme de l'impolitesse. De ce fait, il réalise une opération qui exercerait une véritable force illocutoire qui n'est pas du tout comprise comme un acte servant à poser une question mais plutôt comme une menace, un défi ; signe de l'impolitesse, donc, du concerné.

En fait, le regard de l'enfant fait naître chez l'autre le sentiment de l'invasion et de l'agression de son territoire. Cet état de fait pousse Boualem à poser le regardant comme intervenant potentiel et légitime. Dès lors, il produit un acte d'attribution de parole qui valide le premier locuteur parmi les élèves « *Tiens ...toi...oui, toi...qu'est-ce que tu veux faire plus tard ?* ». En guise de réponse à cette question/injonction, c'est le silence. Celui-ci suscitant des jugements de valeur de la part et du maître et de Boualem.

Cependant peut-on réduire le dialogue romanesque aux seules scènes dialogales ? En d'autres termes, le silence ou le regard relevant du non verbal, peuvent-ils être considérés comme des actes au même titre que les actes de langage ? Pour ce qui est du silence nous l'avons déjà expliqué précédemment. Quant au regard, nous venons de le démontrer, il est acte au même titre que la parole. Il suscite l'irritation de Boualem qui est devenu incontrôlable par le fait qu'il renverse les pôles de la relation pédagogique en se substituant à l'enseignant. Ce dernier, en cédant sa place, a confirmé son incompetence et sa faiblesse déjà manifestées lors du cours présenté.

Pour ce qui est de réduire le dialogue romanesque aux seules scènes dialoguées, nous pensons qu'il est absurde de notre part de croire en cela. La raison est que nous venons de démontrer que le regard ou encore le silence produisent le même effet que la parole sur autrui. De ce fait, une extension à

l'utilisation habituelle de la notion de dialogue romanesque est posée dans la mesure où, au vu des interactions réelles, il serait absurde de ne pas prendre en compte les interactions non verbales. Un regard peut être interrogatif et équivaloir à une question, un poing levé peut fonctionner comme une menace et un rire comme une insulte. La ligne de démarcation entre le verbal et le non verbal n'est pas nette. Et ils peuvent donc fonctionner comme des actes de langage. Aussi envisageons-nous sous l'appellation de dialogue romanesque toute forme d'interaction (verbale ou non) entre personnages.

Rappelons que ce qui nous intéresse dans toute cette démonstration c'est de voir comment le langage des autres locuteurs fonctionne comme acte de langage qui couronnera les micro-actes auxquels Mourad a assisté.

Mourad est présent pendant l'interaction entre le maître et les élèves. Il a, de ce fait, constaté les insuffisances ou plutôt les contraintes institutionnelles, la menace, les « dérives » pédagogiques quant au déroulement du cours où l'enseignant n'est pas seulement le détenteur du savoir mais il détient aussi le pouvoir ; ce qui l'assimile au gendarme. Pouvoir qui d'ailleurs met mal à l'aise les élèves qui « *aimaient encore mieux courir le désert avec la faim dans le ventre* » p.83 ou devenir tous des chauffeurs. Etre chauffeur est, pour les élèves, synonyme de liberté. La répétition du mot « chauffeur » (huit fois) montre à quel point il y a dissymétrie entre le maître, représentant de l'institution scolaire, en association avec le pouvoir « *le pouvoir est prêt à mettre à ta disposition tout ce dont tu auras besoin* » p.85 et le désir des enfants qui se résume à la liberté (car, pour eux, être chauffeur c'est être libre.).

Mourad est donc témoin de toutes ces anomalies. Il est conscient que parler, dans le cadre scolaire, est un acte de menace, de domination. Cette

situation lui déplait énormément car il se rend à l'évidence que l'institution en elle-même est loin de former des citoyens capables de s'ouvrir sur la culture humaine dans sa dimension universelle puisque la leur est déjà sujet d'oppression. De même, le respect de la personnalité de chacun n'est qu'un leurre puisque même les noms propres des élèves sont sujets à une critique plate et irréfléchie. Alors, de là à former des citoyens capables d'assumer leur vie d'adulte, il ne le sent même pas, car un enfant ayant subi la terreur, dès son jeune âge, ne sera que l'objet du manque et de complexes, du moins c'est ce qui est admis par le commun des psychologues.

Mourad, ayant combattu pour la liberté, est fort mal à l'aise. Ecouter les paroles d'autrui c'est subir une agression interne qui provoque en lui la confusion puis la fièvre. Ce qui nous fait dire que le langage des interlocuteurs fonctionne sur lui comme acte. Celui-ci est exprimé dans le texte par : « *Je ne sais pas. C'est différent.* » p.92 exprimant d'abord la confusion ; et aussi « *Durant les deux jours qu'ils mirent à suivre la piste de Djanet à Tamanrasset, la fièvre ne lâcha pas Mourad* » p.105 qui provoque la fièvre. Le verbe « *ne le lâcha plus* » associé à l'indicateur temporel suppose qu'il avait déjà la fièvre avant de quitter Djanet. Or, la fièvre est l'indice de la maladie. Comme le médecin qu'il avait consulté à Tamanrasset lui avait certifié qu'il n'avait rien, nous pensons alors que cette fièvre est plutôt l'indice du désenchantement de la réalité rencontrée au Sud qui est tout aussi similaire à celle qu'il avait fuite au Nord.

Le discours des autres interlocuteurs fonctionne aussi comme acte. Nous citerons à ce titre le dialogue entre Fendou, la chanteuse et les autres personnages ; le récit d'Amayas sur le destin des femmes Ifoghas et le tendé des frontières ; le destin de Ba Salem et le récit de son beau-père,... En somme, les énonciations constatives à travers la description faite du Sahara

ont la même valeur que les énonciations performatives. Elles concourent toutes à la mort du personnage principal.

En disant, les personnages que nous avons considérés comme des locuteurs provoquent donc d'abord la démission, la fuite, la confusion, la fièvre, enfin la mort de Mourad. Leurs discours fonctionnent comme un acte de provocation. Il est à signaler que la provocation en elle-même doit être accompagnée de ce qui est engendré par celle-ci. En effet, Mourad, personnage passif ne tente à aucun moment de se ressaisir. Le rapport entre lui et les autres personnages est celui de la domination. Sa passivité a accentué cette domination, du moins sur le plan du langage produit. Pour vérifier nos propos, nous nous intéresserons au discours à « effet monologique » du locuteur et nous tenterons de déterminer son rôle vis-à-vis de Mourad.

2- Le discours monologique.

S'il est admis par le commun des linguistes que le monologue est « *un discours auto adressé* », cette conception stricte est loin de recouvrir, comme le signale Kerbrat-Orecchioni⁶⁰, tous les emplois de ce terme dans la langue courante et est loin aussi de pouvoir nous permettre de décrire la totalité du fonctionnement monologal apparaissant dans les romans.

En partant des acceptions données par *Le Petit Larousse*, nous constatons que le point commun entre toutes les définitions est le fait que « le locuteur parle seul » soit parce qu'il est seul dans un espace interactionnel, soit parce qu'il ne veut pas laisser parler les autres ou que les autres ne lui

⁶⁰ *Les interactions verbales*, op. cit. p. 15.

donnent pas la répartie. Ce qui suppose qu'il se trouve alors dans un espace interactionnel partagé avec d'autres.

Au sein d'un monologue, le personnage romanesque peut soit être en proie à ses pensées, soit parler tout seul. Ces activités de pensées ou de paroles donneront lieu, dans le cadre romanesque, à ce qu'on appelle le récit de parole ou de pensées.

En fait, la définition stricte des linguistes semble plutôt correspondre au soliloque qui, selon la définition du *Larousse* se définit comme un discours auto-adressé soit réellement si la personne est seule, soit en apparence si le cadre interactif est pluriel.

Ces précisions terminologiques étant apportées, nous recourons à une acception plus large et plus générale du monologue.

Or, les personnages, dans nos deux romans, comme dans la plupart des personnages romanesques, ne sont jamais des individus isolés. Ils ont toujours au minimum un tissu relationnel. Ce qui est aussi remarqué dans notre corpus, c'est que le monologue est assez caractéristique et particulier puisque la pensée du personnage est concrétisée grâce à l'écriture. Il s'agit non d'un monologue au sens strict du terme mais il crée un « effet monologue ». Celui-ci peut s'obtenir par des techniques variées et chacune, en fonction des romans, rend compte de l'intention du personnage qui dit. Nous nous réservons l'appellation du « dire » au lieu de celle du « parler » qui, habituellement, est d'usage quand il s'agit d'un monologue, pour la simple raison que dans le roman de Mammeri, les séquences que nous nous sommes fixées d'étudier et qui créent un effet monologue, sont d'abord des textes dits par écrit.

Dans Loin de Médine.

Le roman de Assia Djébar se compose d'une multitude de récits qui transmettent des souvenirs des narratrices secondes. Parfois, nous lisons des récits de la narratrice première qui tente de raconter la vie d'une femme ayant participé, par un apport quelconque, à la civilisation arabo-musulmane. Or, raconter une vie en parlant de celui qui l'a vécue à la troisième personne, c'est en réalité raconter la biographie de quelqu'un.

Dans le roman, il subsiste trois sortes de monologue : l'adresse à l'absent (« *Voix* » page 125 à 128), l'adresse au moi (« *L'étrangère, sœur de l'étrangère* » p.p.192 à 200), et l'adresse à une instance supérieure (exemple : « *La laveuse des morts* » p. p. 211 à 221.).

Le récit de souvenir que nous nous proposons d'étudier s'intitule « *Etrangère, sœur de l'étrangère* ». Nous aurions pu choisir un autre monologue à savoir celui qui est adressé à une instance supérieure. Seulement, nous nous réservons de ne pas le faire pour la simple raison qu'il sera abordé d'une autre façon dans la deuxième partie de notre travail. Pour l'autre type de monologue - celui adressé à l'absent - nous préférons ne pas l'aborder car nous pensons qu'il ne relate pas une intentionnalité très explicite qui pourrait fonctionner comme acte de langage. Ce genre de monologue, tel qu'il a été remarqué dans le roman, a pour but d'informer. Or, notre problématique de départ est de voir ce qui dans le langage du locuteur peut fonctionner comme acte.

Nous disons, donc, que ce monologue est auto-adressé car l'allocataire n'a pas totalement son statut, vu qu'il s'agit de « *bambins* »,

« *d'un public endormi ou passif* ». A ce moment là, elle devient elle-même locutrice-allocutrice. Elle monopolise la parole en déployant le langage elle-même pour elle-même.

Le récit « *Etrangère, sœur de l'étrangère* » est une rétrospection mêlée à l'imagination de ce que fut la vie du personnage. Nous la qualifierons de monologue entrecoupé parfois d'interventions directes de la narratrice dans le présent immédiat de la narration. Souvent, d'ailleurs, il n'est pas de toute facilité de distinguer entre la voix de la narratrice de celle du personnage, car elles s'entremêlent. Seulement la linéarité des faits et la présence de certains verbes ou expressions rappellent qu'il s'agit des pensées du personnage qui sont livrées alors que l'emploi de « elle » nous fait pencher vers le discours narratif. Cette hésitation dans l'identification des voix dans un récit est dûe au fait que le monologue dont il est question appartienne, selon l'expression de Cohen⁶¹, au discours narrativisé.

La focalisation, dans ce récit, est faite sur Sirin. D'ailleurs, le récit commence par « je » l'inscrivant dans le texte. La narratrice ne déplace pas la focalisation sauf dans le cas où c'est Sirin qui évoque un autre personnage sur lequel elle fixe son langage remémoratif.

Le discours monologique est, sans doute, dû à l'absence d'allocutaire potentiel. Ses co-épouses ne lui rendaient pas visite pour entrer en interaction avec elles « *leurs causeries dans la courette commune étaient réduites aux échanges minimum* ». p. 192. Donc, elle ne pourrait se permettre de leur parler de ses souvenirs puisqu'elles la considèrent comme « une chrétienne » malgré son islamisation depuis son arrivée à Médine.

⁶¹ Ducrot O. et Schaeffer J.M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, éditions Seuil, Paris, 1972, 1995.

Le contenu informatif se résume aux pensées les plus diverses sur ce qu'était sa vie et ce qu'elle est devenue. A ces réminiscences, viennent s'ajouter les chants dans sa langue maternelle, chants qu'elle regrette de ne pas pouvoir chanter tout haut, vu l'hostilité des autres déterminée par leur amour pour la langue arabe. Des souvenirs aussi de la mort de Ibrahim, fils du Messager s'y ajoutent. Pour raconter ce dernier souvenir, la narratrice conjugue sa voix à celle de son fils Abderahmane.

Le monologue est donc une sorte de confession d'une femme qui tente de rassembler ses idées en un point qui lui permettrait de continuer à vivre à Médine, lieu qu'elle n'a pas aimé. Sa solitude, malgré la présence d'autres personnages, est le principal catalyseur de son récit de souvenirs. Dans son discours, elle essaye de comprendre ce qui lui est arrivé, explique à elle-même certains faits comme la jalousie des autres femmes à son égard et à l'égard de sa sœur. Elle se justifie d'autres fois sur certains faits notamment sur le fait qu'elle éprouve une peur glaciale de Syrus, le patriarche d'Alexandrie ; et une admiration sans égale du Prophète.

Le langage de Sirin est guidé par l'idée que celui qui se souvient est quelqu'un d'authentique ayant une âme et des sensations. Le langage rend donc possible le fait que le personnage croit qu'un souvenir suscité par des sensations intenses devient plus réel que la vie.

Le récit de souvenirs permet de « *calmer les blessures indicibles* ». Le fait donc de se raconter ses souvenirs ne peut-il pas être considéré comme un acte de langage ? Dire n'est-il pas apaiser des souffrances ?

Par le récit des souvenirs, Sirin renoue ses attaches avec son enfance. La description du paradis perdu de l'enfance, de la poésie de sa langue

maternelle, du chant avec sa musique mélodieuse, se déroule comme une longue plainte déchirante.

Le meilleur de ces souvenirs est l'enfance. Elle aime y revenir sur ces détails innombrables pour s'y recueillir. Là, il lui semble retrouver sa véritable identité, comme dans une nostalgie de leur intégrité originelle. Nostalgie aussi d'un langage fait de poésie, de chants, de sensations, ...plus que de simples mots. Ce langage est maintes fois regretté, sa poésie est adulée et chantée.

Les rues, lieu de rencontre des femmes, sont pareilles à une scène de théâtre où se meuvent des actrices, aussi belles les unes que les autres, suggérant la joie et la gaieté.

Derrière ce langage de Sirin, se décumule l'amertume d'une femme qui a été privée de la poésie de sa langue maternelle. Dire donc n'est-il pas subir ? Subir ne peut-il pas fonctionner comme acte de langage ?

Au terme de cette analyse du monologue de Sirin pris comme simple exemple parmi tant d'autres figurant dans le roman, nous dirons que celui-ci fonctionne comme acte de langage. Le langage ne s'emploie pas uniquement pour raconter des souvenirs. Mais le fait de se les remémorer sous-tend une intention, certes, qui n'est pas directe mais qui peut être restituée à travers le contexte.

Dans La Traversée.

Le monologue est l'un des éléments qui caractérisent le discours de parole. Cependant, l'article de Mourad lu par Souad, dans *La Traversée*, peut-il correspondre à ce type de discours ?

Pour Ducrot « *le monologue se caractérise par l'accent mis sur le locuteur* »⁶². Quant à Kerbrat-Orecchioni, elle considère le monologue comme une sous-catégorie quelque peu déviante du dialogue, puisque, pour elle, « *tout énoncé, même monologal, est ainsi virtuellement dialogal* »⁶³. Elle rajoute « *[...] au lieu de considérer le dialogue comme une espèce de monologue plus complexe, ce sont les formes monologales que l'on considérera comme dérivées, à l'aide de règles d'ellipse et d'enchâssement, de ses structures élémentaires que sont les formes dialogales* »⁶⁴

Ces deux définitions nous permettent de considérer le texte écrit par Mourad comme étant un monologue. En effet, l'accent est mis sur le personnage qui a écrit. Or, l'article en soi, même s'il présente un caractère écrit, est un discours de parole lu par Souad. Il est considéré aussi comme un dérivé d'une séquence dialogale, puisque avant et même après sa lecture les interlocuteurs tiennent un discours entre eux sur l'article en soi. Ce qui nous permet aussi de le considérer comme un monologue, c'est que, lors de sa lecture, personne et même celui qui l'a écrit n'interrompt cette activité. De même, c'est un article qui rend compte de la pensée de Mourad.

Aussi, nous considérons qu'une chose écrite par une personne est d'abord destinée à la même personne comme dans un monologue. D'ailleurs Kerbrat-Orecchioni le définit au sens restreint comme : « *discours non*

⁶² Ducrot O. et Schaeffer J.M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, éditions Seuil, Paris, 1972, 1995.

⁶³ *Les interactions verbales*, op. cit. p. 38

⁶⁴ *ibid.* p. 38.

adressé, si ce n'est à soi-même »⁶⁵ et pourtant elle reconnaît le caractère polysémique du mot.

L'article écrit par Mourad crée donc un effet monologique dans le roman. Il constitue un récit enchâssé. Or, notre but dans cette partie est d'étudier cet article qui et de voir comment il peut fonctionner comme acte de langage.

Dans le roman, *La Traversée du désert* occupe sept pages. C'est donc Souad qui s'est chargée de le lire mais c'est la voix de Mourad que nous entendons dire. Parce que la voix de Souad ne peut s'identifier à celle de Mourad car la sienne est « *morne, [...], il (l'article) ne l'avait pas enthousiasmée* » p. 30.

La traversée du désert telle qu'elle est pensée par Mourad relate l'histoire d'une tribu qui s'acharne à traverser le désert, guidée par des *héros*. Ces derniers ont pour mission d'assurer l'arrivée du convoi à destination. Seulement, ils se lancent à l'aveuglette, suivis par le peuple. En cours de route, ils se font décimer en grand nombre. Mais « *le destin des héros est de mourir jeunes et seuls* ».p. 30. Un peuple de moutons suit, tant bien que mal, un groupe d'irresponsables et entre eux se tissent des rivalités telles que chacun désire se débarrasser de l'autre une fois arrivé à l'oasis. En effet, une fois le but atteint, les marchands exploitent sans scrupule la caravane. Les derniers héros succombent aux charmes de tous ordres, avant de rendre l'âme.

Viennent alors les épigones. Profitant de la situation, ils prennent les rênes du pouvoir. Ces épigones ne sont en fait que des successeurs au régime déjà aboli. Ils ne font que suivre les vieilles recettes qu'ils ont héritées. Pour

⁶⁵ *ibid.* p 15.

légitimer leur pouvoir, ils se servent des idéologues qui leur fournissent des doctrines et des règles susceptibles d'asseoir définitivement leur règne.

Le peuple, quant à lui, ne trouve pas sa part dans tout cela. Il est plutôt laissé pour les grandes occasions. Il a été tellement nourri par des contes et aveuglé par les bonnes paroles qu'il ne sait pas du tout « sur quel pied danser » ou « à quel saint se vouer ». « *la fable qui le berce est aussi celle qui le berne, mais les hommes des caravanes sont peu doués pour l'analyse* ».p. 35. Le peuple est donc condamné à assumer d'autres tâches pour servir les épigones. « *Le peuple, on le gardait pour les grandes occasions : la défense des frontières, la caisse de solidarité, les défilés.* » p. 36.

Derrière toute cette allégorie se lit la pensée de Mourad qui veut lancer un message sensibilisateur au peuple algérien non pas pour l'endormir mais pour le réveiller.

Cependant, quand on regarde la réaction des intellectuels qui travaillent avec lui au journal, ils n'ont pas approuvé l'article donc, il n'a même pas été compris dans toute sa dimension. D'ailleurs, Kamel l'exprime bien dans l'oraison funèbre qu'il adresse à Amélia, « *ce texte qu'il a écrit était prémonitoire et c'est nous qui n'y avons rien vu* » p. 186. Nous pensons alors que Mourad se parle à lui-même. C'est aussi l'une des raisons qui nous fait dire que ce texte enchâssé produit un effet monologique.

Il est à se demander aussi sur le pourquoi de ce langage et surtout ce qu'il exprime. En effet, Mourad, disant ainsi sa pensée, ne fait que rendre compte du sentiment de fatalité qui le ronge. Jean-Claude Vatin, dans une étude faite sur le roman, s'exprime ainsi sur Mourad :

[Il est] incapable de passer du monde de la révolution à celui de l'organisation, refusant de transiger et d'entrer dans le jeu des compromissions et des clans, mais incapable tout autant de quitter son pays pour un autre, Mourad s'exclut de toutes les sphères. Parce qu'il vit ses déchirures, son « aliénation », il devient l'un des « héros » de son propre apologue⁶⁶.

Les déchirures de Mourad sont causées par le désappointement. Il avait foi en des jours meilleurs chez lui en Algérie. Cependant, il s'est rendu à l'évidence que cela n'est qu'un leurre. Il est convaincu que le pays est gouverné par les gens comme « Si Zoubir », un personnage avec qui il avait combattu le colonisateur et auquel il a dû penser en rédigeant son article.

Mourad n'est même pas écouté, n'est même pas pris au sérieux. Et à Kamel de le traiter, dans la lettre adressée à Amélia, d' amateur de marches « à contre-courant » p. 183, de « pur », « d'homme du passé ». Il va jusqu'à expliquer et même à résumer les raisons de sa mort. « *un adolescent mal grandi ça crâne, ça moralise, ça se drape dans le théâtre, ça joue les lys blancs, mais ça crie aux épines et, en définitive, ça ne tient pas le coup* » p183.

Le langage exprime alors la pensée de Mourad. Or, si le langage est destiné à agir comme acte, les conditions de sa réussite dépendent irrémédiablement des paramètres extérieurs. En effet, la relation entre les personnages est dépendante de la situation dans laquelle se trouve le locuteur. Celui-ci étant dans une situation presque monologale du fait que sa pensée n'est pas comprise. Même le fonctionnement de son langage à lui, celui qui régit son article, destiné à réveiller le peuple est couronné d'un échec, puisque

⁶⁶ Vatin Jean-Claude, « Pour une sociologie politique du nouveau désenchantement », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, éditions C.N.R.S., Paris, 1982, p.

ces collègues, supposés appartenir à la couche sociale la plus éveillée, n'ont pas compris la portée significative de son texte. Par conséquent, il subit une critique plate de leur part. Dans ce cas, le fait de dire sa pensée n'a-t-il pas joué contre lui ? Dire n'est-il pas donc subir ? Or, subir n'est-il pas un acte de langage ?

Par ailleurs, il faudrait se demander quelles sont les raisons qui ont poussé Mourad à « dire ». Nous en avons évoqué précédemment quelques unes qui ont agit sur lui. Le langage utilisé n'est le fait que de l'aggravation de sa situation de passif, ce qui le conduit à la mort à la fin du roman. De même, le discours des autres locuteurs agit sur lui. Puisqu'il est mort à la fin du roman, nous dirons qu'il a subi une agression langagière de extérieur. Cependant, subir ne se fait pas uniquement par le biais du langage verbal, nous avons remarqué l'intrusion du corps avec les lèvres serrées des vieillards de son village qui introduisent un autre acte. De ce fait, le non verbal agit sur lui, comme d'ailleurs le langage régissant les énonciations constatives par le biais de la description.

Nous avons certifié précédemment que l'effet monologique peut s'obtenir de diverses manières dans un texte romanesque. Celui dont nous venons de parler en est un piètre exemple. Il contribue à la mort du personnage principal par sa constitution comme introducteur de l'acte de langage. Cependant, nous sommes en présence d'autres séquences monologiques ou plutôt à effet monologique dans le roman de Mammeri. Mais, nous nous garderons de les étudier toutes. Nous nous réservons quelques unes, celles dont le langage fonctionne comme acte ou micro-acte et introduisent la mort du personnage.

Une autre séquence à effet monologique montrant le renoncement de Mourad à la vie et confirmant notre analyse qui a abouti à l'acte de langage « dire est subir », est la lettre de celui-ci à son amie Amélia. La technique utilisée pour obtenir un effet monologique n'est cependant pas la même que la séquence précédente. Cette fois, cet effet est obtenu par le fait que Mourad ait écrit la lettre sans l'envoyer. Elle a été déchirée, aussitôt son écriture achevée. Résultat, il l'avait écrite pour lui-même puisqu'il est le seul à savoir son contenu informatif ou même illocutoire.

De plus, l'emploi du « je » met l'accent sur l'énonciation monologique où Mourad locuteur et allocataire à la fois ne donne pas la possibilité à l'autre de répondre. Pour lui, la réponse d'Amélia n'est sans doute pas importante puisqu'il ressent sa mort proche.

Cet exemple nous conduit directement à l'énonciation monologique qui peut être un discours adressé mais qui n'attend pas de réponse de l'autre et n'entraîne donc pas une co-énonciation. Le désir de ne pas communiquer avec l'autre n'est révélateur que de l'annonce de la mort. Car ne pas envoyer la lettre rend compte de l'intention de Mourad à renoncer à tout, même aux choses les plus élémentaires telle que la communication. Donc dire c'est aussi renoncer.

Mourad, dans la lettre, adresse ses adieux au monde. Il y explique les raisons de son renoncement. L'une de ces raisons majeures est qu'il « *aime mieux être le dernier des Mohicans que le premier des traîtres* » p.173. Pour lui, le monde tel qu'il s'offrait à lui est souillé, et les gens le sont encore plus. Le Sud où il voulait se ressourcer et qu'il pensait à l'abri de la souillure l'est autant que le Nord. Il est clair que tous les clans qui se sont formés dans le

roman ne lui convenaient pas du tout. Il ne pouvait de ce fait appartenir à aucun d'eux.

Dans sa lettre, il fait appel à sa mémoire en parlant de Wer Wer et comme si c'est pour se rappeler à lui-même ses dires. Il se souvient d'Améziane, personnage du village, il lui reconnaît le courage dont il a fait preuve. Ce souvenir rappelle d'ailleurs le « Godo » de Brecht qu'on attendait et qui n'est jamais venu. Et Améziane, à son tour, attend l'imam jusqu'à sa mort. Pour Mourad, ce personnage est le courage personnifié. Il nous semble qu'il se compare à lui et annonce sa passivité et son manque de courage à combattre les autres. Mais surtout à renoncer. Ce renoncement lui a été inspiré par Ba Salem qui a renoncé à la vie après avoir perdu sa femme. D'ailleurs, la fièvre qui perdure en lui n'est que l'indice du renoncement.

La lettre se termine sans qu'il y ait le rituel de la fin. Il est fort possible que Mourad ne l'est pas achevée. En somme, ce qui y domine ce sont les récits des souvenirs qui font appel à la mémoire. Comme le discours en question est plutôt écrit que parlé, nous dirons alors qu'il est auto-énoncé au lieu d'être auto-adressé. Ce type d'énonciation est donc celui du discours littéraire à la première personne dans sa totalité et qui se présente à la fois comme mémoire, comme discours adressé (en apparence il est adressé à un tu) et comme discours monologique.

Une personne qui monologue, contrairement à celui qui soliloque et qui est rapidement considéré comme un fou, provoque une lassitude ou une exaspération vu son inaptitude à communiquer, donc à échanger et à co-énoncer son discours. Incapacité à communiquer avec les autres remarquée dans tout le roman. Monologuer est donc l'expression d'un acte de langage,

celui de rendre compte d'un manque. Se rendre compte de son manque c'est subir aussi sa fatalité.

La fatalité est exprimée à la fin du roman. A Tasga, Mourad revient pour y mourir. Dès son arrivée, il succombe dans un délire causé par la fièvre. Celle-ci est mise en évidence dans sa fonction de déclencheur. Il sort dans les rues de Tasga. Sortie qui est, d'ailleurs, la dernière puisque Mourad meurt. Or, la mort annonce la fin de la vie et par conséquent de l'histoire, car il n'y a plus rien à dire, ni plus rien à faire. Le destin a suivi son cours imperturbable. La fatalité est exprimée dans ce roman comme dans d'autres romans de la littérature maghrébine. Elle est caractéristique de notre société et même des autres pays arabo-musulmans qui croient au destin.

Avant de frapper définitivement, la mort est annoncée. Dans un délire que nous définirons, dans le cadre conversationnel, comme une attitude profondément monologale, Mourad interpelle les personnages de *La Colline oubliée*. Or, « *la mère et Tamazouzt n'en reconnaissaient que quelques-uns : c'étaient presque des morts* ». p 182.

En effet, dans la profondeur de son délire, il cite « *Menach des Ait-Chaalal, Mouh, Ravah, Mokrane* » à qui il demande de l'attendre. En revanche, dans notre société, il est communément admis que lorsqu'une personne malade évoque les morts c'est que cette même personne va mourir. Et Mourad ne s'est pas contenté de les évoquer en délirant, il les a côtoyés. Ce qui est vraiment un mauvais signe d'autant plus qu'il est appuyé par l'atmosphère de fête. La vision de cette dernière dans un rêve ou dans un délire est un mauvais présage. Aussi demander qu'ils l'attendent n'est que le résultat de « *l'amdouda* » p.113, c'est-à-dire renoncer à tout.

De ce fait, le délire est à considérer comme acte vu son caractère menaçant. La menace, d'ailleurs, a été annoncée par le corps froid de Mourad, « *les premiers vieillards, sortis sur la place après la prière de l'aube, trouvèrent Mourad **grelottant** sur les dalles* » p. 182 ; ce qui symbolise la mort. S'ajoute à cela une sorte de mort symbolique qui est exprimée par l'évanouissement « *ils l'appelèrent plusieurs fois et, comme il ne répondait pas, ils le ramenèrent à la maison* » p.182.

L'évanouissement, anéantissement total de l'être, est une émotion pure, au-delà de la douleur. Elle est manifestée par l'absence de réaction et doit être décrite dans sa dynamique, seule susceptible de rendre l'au-delà du langage. Cette émotion est reliée à la séparation, une des situations émotionnelles de base selon la psychologie. La séparation est génératrice de tristesse, de l'anéantissement du sujet. L'évanouissement est un des états que provoque le délire. Comme celui-ci est un acte, donc l'évanouissement est aussi un acte vu son caractère menaçant.

En outre, le langage déployé pour exprimer cet état a un pouvoir performatif. Le fait de renoncer à tout est dit d'une manière implicite par le langage délirant de Mourad. Celui-ci nous pouvons le paraphraser de la sorte « je renonce à tout ou je voudrais que je sois mort ». Or, dans la lettre qu'il devait envoyer à Amélia, il semble s'attacher à la vie.

[...]quand après des millénaires mon âme demandera à revenir, je choisirai une autre planète de la galaxie, c'est sûr, car pour celle-ci, merci, je l'ai assez vue comme cela.

Je l'ai assez vue, mais je ne suis pas pressé de la quitter[...].p.173.

Pourtant l'extrait, s'il confère un pouvoir performatif au langage, dénonce en même temps son impossibilité d'action. Car la fièvre maligne annonciatrice de sa mort ne cesse pas une fois arrivée chez lui.

Egalement, Mourad semble fasciné par le langage des autres personnages interpellés formant jadis « Taasast » ou encore ceux de la « Sahdja ». Il l'est encore par la flûte de Mouh. Dans son délire donc, il est séduit par les notes musicales mais aussi par le langage des autres. En effet, celui-ci, malgré la direction d'où venait l'appel (le cimetière), il suivait la voix. Lorsque, enfin, celle-ci change de direction allant vers la place, il l'avait suivie encore. De ce fait, le langage a tout autant un pouvoir de séduction que les notes de musique. Donc, dire n'est-il pas séduire ? Et séduire n'est-il pas conduire à la mort ? Or, la mort en tant qu'acte existentiel peut être reproduite par les mots.

Et la mort devient un acte symbolique qui renvoie au constat d'échec. Là, se manifeste la moralité de tout le texte. Celle-ci n'est autre que l'expression de la pensée de Mammeri qui procède à la mise à mort de l'intellectuel algérien. Une mort symbolique, certes, mais qui rend compte de la place réservée à l'intellectuel. Donc, le roman de Mammeri dans son intégralité est un hymne à la contestation. Et la contestation par le biais de la fiction romanesque est un acte de langage.

Pour mettre fin à ce chapitre, nous tenons à souligner que nous n'y avons pas procédé à une étude comparative du discours monologique et du discours dialogique des deux oeuvres. Chacun est abordé à part. Ceci n'est que volontaire de notre part. Notre but est de ne pas contourner notre objectif de recherche qui est de montrer que le dialogue entre interlocuteurs ou le monologue fonctionne comme acte de langage. Et donc de prouver que tout

discours régissant les œuvres littéraires, peu importe sa nature, fonctionne comme acte.

Enfin, il est utile de faire remarquer que le dialogue ou le monologue n'ont pas obéi aux mêmes règles de transposition textuelles. Dans le roman d'Assia Djebar nous distinguons les trois techniques de report de discours. Quant à l'œuvre de Mammeri, le dialogue et le monologue associés au discours du narrateur forment la trame romanesque.

Avant-propos.

Avant toute analyse des deux œuvres formant notre corpus, il s'avère pour nous important de faire une mise au point théorique susceptible d'étayer notre méthode qui sera développée dans l'introduction. De même, elle nous servira de rappel théorique sur cette approche des textes littéraires qui peut éventuellement servir le lecteur en glanant des renseignements plus précis qu'il souhaiterait peut-être approfondir ou qui lui serviraient de pistes pour d'éventuelles recherches

Si le verbe « énoncer » est défini dans le dictionnaire *Le Petit Larousse* (1992) comme suite : « *exprimer en termes nets, sous une forme arrêtée (ce qu'on pense, ce qu'on a à dire)* », l'énonciation est donc la formulation écrite ou orale d'une pensée, d'un sentiment du locuteur (celui qui écrit ou parle) vers un destinataire (celui qui lit ou écoute). De là, il en découle que le produit de l'énonciation est donc l'énoncé. Cette définition présumée par le verbe « énoncer » de l'énonciation n'est pas tout à fait étrangère à Benveniste ainsi qu'à d'autres linguistes à savoir Ducrot et Anscombe. En effet, ils s'accordent tous à définir l'énonciation comme un acte (activité), un ensemble d'opérations mobilisées individuellement par un locuteur, se traduisant dans l'instrument qu'est la langue.

Si l'énonciation, telle qu'elle est définie par Benveniste, est la « *mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation* »¹, il faut d'ores et déjà, signaler l'existence d'une distinction importante dans l'appropriation de l'appareil formel de la langue où il y a l'acte d'une part et le produit de l'acte d'autre part. L'acte étant l'énonciation (le fait de dire) et le produit de l'acte (ce qui est dit). La mise en garde de Benveniste est, à ce sujet, très claire « *Il faut prendre garde à la condition spécifique de l'énonciation : c'est l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé qui est notre objet. Cet acte est le fait du locuteur qui mobilise la langue pour son compte.* »².

Au début, donc, l'énonciation s'oppose à l'énoncé, comme le signale, d'ailleurs, l'opposition entre l'acte et son produit. Cet acte, qui est le fait du locuteur mobilisant la langue à son compte, est un procès qui peut être envisagé sous trois formes.

¹ Benveniste. E., *Problèmes de linguistique générale* 2, Gallimard, Paris, 1974, p.80.

² Ibid. p 80.

La première c'est que la langue se compose d'un ensemble de phonèmes et de morphèmes. Le locuteur se les approprie pour une réalisation et une combinaison nouvelles. Dès qu'il se les approprie, dans des situations diverses de communication, il y a réalisation d'actes individuels nouveaux, ce qui nous projetera dans le concept saussurien de « parole ». La deuxième touche à la transformation du « sens » en « mots », problème de la « sémantisation » de la langue chez Benveniste qui, d'une part, conduit à la théorie du signe et à l'analyse de la signifiante, d'autre part, demande l'élaboration d'une grammaire transformationnelle ainsi que d'une théorie de la syntaxe universelle. La dernière de cette relation locuteur/langue est le cadre formel de la réalisation de l'énonciation où s'actualisent les opérations individuelles du sujet parlant. L'énonciation ainsi conçue se révèle difficile voire même impossible à se constituer en tant qu'objet d'étude. Ainsi certains linguistes dont Todorov³ affirment que nous ne connaissons que le résultat de l'acte à savoir l'énoncé « *Dans tous ces cas, le seul « fait » saisi est une trace : l'énoncé* »⁴. Selon Kerbrat-Orecchioni, c'est cette impossibilité qui conduit le terme d'énonciation à subir une modification sémantique d'ordre métonymique : l'acte devient le produit. Un texte sera traité d'énonciation en tant que résultat, tandis que son processus est appelé « acte d'énonciation ». Dès lors, il devient tout à fait clair que c'est l'énoncé qui est devenu énonciation et la frontière entre les deux tend à se resserrer dès que la seconde cesse d'être la production du premier.

A l'énoncé conçu comme objet-événement, totalité extérieure au sujet parlant qui l'a produit, se substitue [dans la perspective d'une linguistique de l'énonciation] l'énoncé objet fabriqué, où le sujet parlant s'inscrit en permanence à l'intérieur de son propre discours, en même temps qu'il y inscrit « l'autre », par les marques énonciatives »⁵.

Kerbrat-Orecchioni parle, de ce fait, d'un premier glissement sémantique qui annonce un second, dans la mesure où le premier est estimé comme étant étendu. Et les théoriciens de l'énonciation ont tôt fait d'établir une hiérarchie dans les constituants du

³ Todorov. Tzvetan, « Problèmes de l'énonciation », *Langages* n°17, 1970, p. 3, cité par Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Énonciation, De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1999, p32.

⁴ Eluierd. R., *La pragmatique linguistique*, Fernand Nathan, Paris, 1985, p 40.

⁵ Provost Chauveau, 1971, p. 12- cité par Kerbrat-Orecchioni, dans *L'Énonciation*, op. cit. p. 34..

cadre énonciatif en réduisant l'extension de la notion. Nous pouvons, par exemple, remarquer une certaine « évolution » dans la conception de l'énonciation chez Ducrot. Quand en 1972, il traite de ces notions, il oppose, à l'instar de Benveniste, énoncé à énonciation qu'il appelle aussi « *situation de discours* ». Est énoncé toute suite de phrases dites, écrites ou imprimées, identifiées sans références à un tel sujet particulier dans un contexte spatio-temporel précis. Il est à préciser que le terme énonciation, en linguistique, est considéré dans son acception étroite. En d'autres termes, il n'est visé ni le phénomène physique d'émission et de réception, ni les modifications subies par le sens global de l'énoncé à la suite des situations différentes. Ceux qui sont visés plutôt ; sont « *les éléments appartenant au code de la langue et dont pourtant le sens dépend des facteurs qui varient d'une énonciation à l'autre ; par exemple je, tu, ici, maintenant, etc....* »⁶.

Seulement, il faut, en passant, se demander sur la question de l'extension et de la restriction de ce concept entre Ducrot et Todorov d'une part, et Kerbrat-Orecchioni, d'autre part. Pour ces premiers, nous venons de le voir, non seulement les sujets font partie intégrante de l'énonciation restreinte ou étroite mais il y a aussi le temps et le lieu. Pour la seconde, au contraire, les protagonistes du discours, les circonstances spatio-temporelles et les différents éléments constitutifs du cadre énonciatifs font parties de l'énonciation étendue, tandis que de tous ces éléments, le paramètre locuteur-scripteur (ou auteur) constitue à lui seul l'acception restreinte de l'énonciation.

Deux ans plus tard, Ducrot nous donne une autre acception de l'énonciation qu'il considère comme étant l'activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle⁷, privilégiant ainsi le sujet émetteur du message au détriment des tous les éléments du cadre énonciatif. Quelques années plus tard, une autre définition fait son entrée dans le champ définitionnel de l'énonciation. Ducrot la définit de la sorte : « *J'appellerai « énonciation », le fait que constitue l'apparition d'un énoncé, apparition que la linguistique décrit généralement comme la réalisation d'une phrase.* »⁸ ; celle-ci est définie, en effet, par son apparition, c'est-à-dire que l'énonciation en soi est considérée comme un événement historique sans éprouver la nécessité d'intégrer le sujet. Pour lui donc, ce qui importe c'est le surgissement de l'énoncé dans un point du temps et de

⁶ Todorov. T, et Ducrot. O. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972.

⁷ Voir à ce titre *L'argumentation dans la langue*, Ducrot. O., Anscombre. J.C. , Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, 1974, p. 36)

⁸ Ducrot. O., *Les mots dans le discours*, édition de Minuit, Paris, 1980, p.33.

l'espace, surgissement qui « *n'implique même pas l'hypothèse que l'énoncé est produit par un sujet parlant* »⁹.

Il est donc important, à travers cette série de glissements sémantiques, de distinguer, non pas comme chez Benveniste, ce qui est dit et le fait de le dire, mais comme chez Kerbrat-Orecchioni, ce qui est dit « l'énoncé » et la présence du locuteur-scripteur (auteur) à l'intérieur de son propre discours « l'énonciation ». Du coup, l'énonciation est définie par Kerbrat-Orecchioni comme « *le mécanisme d'engendrement du texte, le surgissement dans l'énoncé du sujet d'énonciation, l'insertion du locuteur au sein de sa parole* »¹⁰. Pour elle, l'énonciation est donc la manifestation dans l'énoncé du sujet d'énonciation, l'insertion du sujet au sein de sa parole, du scripteur (auteur) dans son texte. C'est notamment la présence du locuteur-scripteur (auteur) au sein de son énoncé (à travers les traces linguistiques, les lieux d'inscription, les modalités d'existence) qui fonde pour cet auteur la subjectivité dans le langage.

Ceci est d'autant plus suggestif pour notre travail qui se rapproche des indices de cette énonciation dans les œuvres formant notre corpus. Indices qui s'inscrivent dans ce que Kerbrat-Orecchioni appelle « *les faits énonciatifs* » qui sont définis comme étant

*« Les unités linguistiques, quels que soient leur nature, leur rang, leur dimension, qui fonctionnent comme indices de l'inscription au sein de l'énoncé de l'un et/ ou l'autre des paramètres qui viennent d'être énumérés, et qui sont à ce titre porteuses d'un archi-trait sémantique spécifique »*¹¹.

Soulignons, toutefois, que les paramètres dont parle cet auteur sont spécifiés comme étant les protagonistes du discours, la situation de communication, les circonstances spatio-temporelles, les conditions générales de la production/réception du message, contexte socio-historique, etc.

Une autre définition de l'énonciation qui peut être suggestive pour notre travail est celle proposée par J. Dubois « *l'énonciation est présentée soit comme le surgissement du sujet dans l'énoncé, soit comme la relation que le locuteur entretient par le texte avec l'interlocuteur* »¹². Cette définition coïncide quelque peu avec la thèse de Ducrot. En effet, la description que l'énoncé donne de son énonciation, c'est qu'il se présente d'abord

⁹ Ducrot. O., *Les mots dans le discours*, édition de Minuit, Paris, 1980, p.34.

¹⁰ *L'énonciation*, op. Cit. p. 34.

¹¹ Ibid. p. 35.

¹² Dubois. J. « Énoncé et énonciation », in *langage* n° 13, 1969, p 100.

comme produit par un locuteur. Soulignant toutefois que locuteur est différent du sujet parlant qui, dans notre contexte romanesque, est l'auteur.

Quant à la relation entre énonciation et la pragmatique des actes de langage, elle se manifeste par le fait que l'énonciation d'un acte de langage, que ce soit pour Searle, Austin et Récanati, accomplit trois sortes d'actes : un acte locutoire (ou locutionnaire) qui est l'acte de dire quelque chose ; un illocutoire (ou illocutionnaire) qui est l'acte de faire quelque chose en disant, et un acte perlocutoire (ou perlocutionnaire) qui est accompli en produisant, par le fait de dire, des effets (persuader, demander, convaincre,...).

Pour revenir au contexte d'une œuvre littéraire, nous reconnâtrons dans le destinataire que nous appellerons parfois allocutaire implicite « *la cible de l'activité langagière, ou encore le public auquel elle est adressée. Le destinataire est le produit d'une représentation sociale, et son statut est différent de celui d'interlocuteur* »¹³. On le voit donc, selon la pragmatique linguistique, chaque énoncé supporte non seulement les marques de son énonciation, mais aussi les actes accomplis dans l'énonciation et le pouvoir particulier qu'a cette dernière. C'est dans cet ordre d'idée que, pour Ducrot, l'énonciation, dans la représentation que fournit l'énoncé, est caractérisée comme ayant certains pouvoirs, comme ayant une force illocutoire.

Ducrot précise, à cet effet, que cette force impérative, interrogative ou assertive ne préexiste pas à l'acte d'énonciation, mais qu'elle est censée avoir son origine dans l'apparition même de l'énoncé. Car comprendre un énoncé comme un ordre, une promesse, une interrogation, une menace ou une affirmation, c'est supposer qu'il attribue à son énonciation le pouvoir d'obliger, de faire espérer, de faire répondre, de faire prendre au sérieux ou encore de faire croire vrai le fait annoncé qui, avant l'énonciation n'avait rien de tel. Ainsi le locuteur définit-il sa relation avec l'interlocuteur et se définit-il lui-même, soit comme locuteur vis-à-vis d'un allocutaire, soit encore comme énonciateur vis-à-vis d'un destinataire. Lorsqu'il propose que l'énonciation se caractérise comme un acte à force illocutoire, Ducrot veut insister sur le fait que locuteur et allocutaire ne s'identifient pas avec les agents et objets de l'acte illocutoire.

¹³ Bronckart. J.P. , *Le fonctionnement du discours. Un modèle psychologique et une méthode d'analyse*, Delachaux et Niestle éditeurs, Neuchâtel-Paris, 1985, p.32.

Introduction

Le travail que nous avons entrepris, dans le cadre de notre mémoire, porte en titre « Pour une approche pragmatique des indices d'énonciation dans *Loin de Médine* de Assia Djebar et dans *La Traversée* de Mammeri ». Il nous a été inspiré par l'ensemble des analyses élaborées par la pragmatique qui a permis de proposer une méthodologie efficace dans l'approche des problèmes propres à l'énonciation.

D'abord, en partant de la définition de l'énonciation comme « *étant la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation* »¹, force est de reconnaître que les études sur la langue ont longtemps été laissées à l'écart et ont même retardé les travaux sur la parole. En effet, depuis les travaux de Saussure, la dichotomie entre langue et parole ne cesse d'être reprise pour donner naissance à d'autres oppositions comme la compétence/performance (Chomsky). Plus tard, avec les recherches d'Emile Benveniste (école européenne) ou avec les études anglo-saxonnes sur la pragmatique, la linguistique s'était orientée vers une autre direction. En éprouvant le besoin d'aborder les problèmes inhérents à la signification ainsi que saisir la langue dans son fonctionnement affectif, elle s'est retrouvée donc ramenée vers le domaine énonciativo-pragmatique.

Ce domaine, traitant du langage en tant qu'acte de production à propos de certains référents réels ou imaginaires dans des situations spatio-temporelles bien déterminées, déborde de loin le champ de recherche de la seule linguistique. Car les problèmes des articulations entre production langagière, leur réalisation et le monde engage d'autres disciplines susceptibles de l'étudier dans son intégralité à savoir la psychologie, la sociologie, l'Histoire,...

¹ Benveniste, op. cit. p.80

Rappelons d'ores et déjà que la théorie d'énonciation se réclame en elle-même d'abord de la rhétorique (technique de la production des discours persuasifs en situation et dont ses successeurs ont fondé d'autres disciplines telles que la stylistique, la sémiotique, la poétique...); puis la logique à travers le développement des théories intentionnelles et le dépassement des sémantiques vériconditionnelles. Enfin des théories de l'argumentation (discours).

Se réclamant alors d'origines forts diverses, la théorie d'énonciation revêt de nombreux acceptions dictées par le cadre théorique d'adoption. Il en est de même pour certains termes qui lui sont directement associés à savoir le terme de contexte, de signification, de situation, d'actes de parole, ...

Il est donc important pour nous de préciser la façon dont sera envisagée, dans ce présent travail, placé sous le cadre de la pragmatique, la notion même d'énonciation.

Le linguiste Emile Benveniste accorde une grande importance à l'acte d'énonciation dans le langage. Dès les années 60, il établit une séparation radicale entre la langue et la parole et tente d'étudier comment cette dernière est un exercice particulier d'appréhension de la langue par un sujet.

[il y a une] différence profonde entre le langage comme système de signes et la langue assumée comme exercice par l'individu. Quand l'individu se l'approprie, le langage se tourne en instance de discours².

² Benveniste. E. , *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 254-255.

La citation montre assez bien que ce linguiste remplace le concept de parole par celui de discours. Pour lui, la langue contient certains éléments qui la transforme en discours. Ce sont des indicateurs appelés aussi en français par un terme plus courant « déictique » qui sont désignés par Roman Jakobson, à la suite d'O. Jespersen, par le terme anglais de *shifter*. Il est traduit en français par le terme embrayeur qui désigne certaines unités du code capables d'embrayer le message sur la situation. Un autre terme utilisé par Peirce, traduit de l'anglais « *index* », désigne ces déictiques : c'est le concept *d'indice*. En effet, Peirce, à l'instar de Benveniste, considère les unités linguistiques « je », « tu », « ceci », « cela », les adverbes de lieu et de temps, etc. comme des indices. D'où la première définition du mot indice (valable pour les déictiques) que nous retiendrons dans notre travail et qui nous a été proposée donc par Peirce.

Un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui, ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part³.

Cependant Benveniste fait remarquer qu'entre particulièrement deux indices d'énonciation il y a relation d'interlocution.

Dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il implante l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Tout énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire⁴.

³ cité par Eluerd R. , *La pragmatique linguistique*, édition Fernand Nathan, Paris, 1985. p.63.

⁴ Benveniste. E. , *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, 1974, p. 82.

La présence de l'allocutaire en face du locuteur suppose la relation interlocutive de l'énonciation. Ce qui implique une relation d'échange de parole dans un contexte bien précis. Or, le contexte qui s'offre à nous, de prime abord, est celui de l'œuvre littéraire. Et les indices dont il est question, dans la mesure où ils sont considérés comme des signes, sont des traces repérables dans l'énoncé. Certes, dans les œuvres littéraires d'une manière générale, nous trouvons le dialogue (polylogue ou monologue) où le locuteur s'adresse à un allocutaire pour communiquer avec lui. En revanche, cette communication nous situe à un seul niveau de la communication littéraire : celui qui unit le locuteur à son allocutaire (le mot communication n'est pas à prendre au sens où l'entend Jakobson, il est synonyme pour nous de la co-énonciation).

Remarquons que le concept de locuteur est un être du discours et il désigne celui qui produit un énoncé. Celui-ci est différent du sujet parlant qui est un être empirique, physiquement auteur du discours. Nous admettrons ainsi dans cette acception, comme le recommande Ducrot, que dans un roman, la première personne est un être du discours, le personnage qui parle et non le sujet parlant, le romancier, qui est empiriquement l'auteur du discours. Seulement cette acception peut-elle se généraliser à toutes les œuvres littéraires ? De même, le concept « indices » est-il toujours synonyme de déictiques qui inscrivent les « co-allocutaires » dans leur énoncé et ne peut-il pas avoir une autre acception susceptible d'inscrire ce sujet parlant ainsi que son lecteur dans son énoncé, ici le roman ?

Le concept « indice » possède une autre acception très suggestive pour notre travail car elle nous situera dans le deuxième niveau de communication littéraire : celui qui unit l'auteur et son lecteur. En effet, pour Umberto Eco les indices « *lient la présence ou l'absence d'un objet à des comportements*

possibles de leur possesseur probable : des touffes de poils blancs sur un divan sont l'indice du passage d'un chat angora. Toutefois, il renvoient en général à une classe de possesseurs possibles, et pour être utilisés extensionnellement ils requièrent des mécanismes abductifs »⁵.

Cependant entre l'auteur et son lecteur, même si la relation interlocutive n'est pas perceptible, celle-ci existe belle et bien et elle est suggérée par des indices les inscrivant dans le roman. Pour mettre en lumière cette échange, nous tenons à préciser d'abord que l'énonciation est, pour Benveniste, synonyme de discours. Or, l'énonciation telle qu'elle est définie implique la présence de traces existants sur une surface imprimable qui sont les déictiques. D'autres indices tels que les épigraphes, l'avant-propos, le glossaire, etc. ne peuvent-ils pas être considérés comme des indices de la communication littéraire inscrivant les deux protagonistes de l'échange ? C'est d'ailleurs pour cette raison que nous emprunterons à G. Genette⁶ sa théorie transtextuelle capable de conduire notre recherche à terme.

De même, le terme « discours » est opposé par Benveniste à « histoire » en se basant essentiellement sur des critères purement syntaxiques. Notons que cette opposition est reprise par H. Weinrich comme opposition entre « narration » et « commentaire ». Or, le commentaire qui correspond au discours de Benveniste peut être abordé non pas uniquement à travers ces formes verbales mais aussi à travers la théorie de Genette : la métatextualité.

Ainsi, toutes les notions utilisées et relevant certes de différentes théories ne peuvent que consolider l'éclectisme de notre approche que nous plaçons toutefois sous le socle de la pragmatique.

⁵ Eco. U., *Sémiotique et philosophie du langage*, P.U.F. Quadrige, Paris, 2001, p. 55.

⁶ Genette G., *Palimpseste*, éditions Seuil, Paris, 1982.

Le point de départ d'une analyse est le texte littéraire. Notre choix s'est porté sur deux romans chez qui nous tenterons de répondre à certaines questions qui font notre préoccupation.

D'abord, nous tenterons de savoir, en étudiant deux indices d'énonciation en situation d'interlocution dans le texte, ce qui dans leur langage fonctionne comme acte.

Aussi, nous essayerons de voir si le langage du locuteur est tributaire de la présence de l'allocataire. Ceci dit, le statut pragmatique de ces interlocuteurs sera éclairé à l'instar de la théorie austinnienne des actes de langage. Cela nous situera sur ce que nous appellerons le premier niveau de la communication littéraire.

En outre, se demander sur l'existence d'un deuxième niveau de communication s'impose de lui même. En effet, nous tenterons de rechercher s'il y a un deuxième niveau de communication dans le texte susceptible d'inscrire l'auteur et le lecteur à travers d'autres indices. De même, il est à se demander sur la présence de ces indices et sur le degré de leur manifestation dans les deux romans. Ce qui permet d'avancer, là, une hypothèse qui stipule que quelle que soit l'acuité avec laquelle se présentent ces indices dans les deux romans, la présence de l'auteur et du lecteur est imminente. De là, il est évident donc de se demander sur le statut pragmatique de la fiction littéraire ainsi que sur la notion du contrat de lecture. Notre problématique ainsi définie, le discours des deux romans sera du coup analysé pour déterminer l'intention des deux auteurs qui se réclament, à première vue, de deux projets différents.

Quant au choix des romans des deux auteurs, il est déterminé par un certain arbitraire guidé par une subjectivité qui nous est personnelle. A ce

titre, nous emprunterons une citation de Guy Scarpetta qui semble parfaitement traduire notre choix :

*Il y a dans le commerce des livres quelque chose qui tient un peu des rencontres [...] avec leur part obligée de subjectivité, de contingences, de hasard, de chance, d'attirances arbitraires et d'indifférences irraisonnées, qui laissent le jeu infiniment ouvert*⁷.

Cette citation exprime parfaitement la relation qui unit le lecteur et le livre. En effet, cette relation rend compte d'une subjectivité obéissant à une certaine raison que la raison elle-même ignore. Comme dans toute rencontre, lire Assia Djebar n'est pas du tout facile pour nous surtout que nous avons commencé la lecture de ses romans à un âge très tendre. Vers les années quatre-vingt nous avons eu l'occasion de lire *Les Enfants du nouveau monde* alors que nous étions encore au lycée. Le livre a eu son effet et a fonctionné sur nous comme acte de langage. La fascination qu'exerça sur nous le personnage de Chérifa n'a cessé d'assouvir notre fin quant à la lecture des autres romans quand l'occasion s'offrait à nous.

Lors de la publication du roman *Loin de Médine*, nous l'avons découvert par hasard dans les rayons de la « Librairie du Parti » et le nom d'abord attira notre attention d'autant plus que le prix était abordable (édition algérienne par l'E.N.A.G.) par rapport à *L'Amour et la fantasia* qui nous a coûté les yeux de la tête pour nous qui étions de simples étudiantes. La quatrième de couverture a aussi retenu notre attention et tenu notre curiosité en veille. Aussitôt acheté, nous nous sommes lancés dans sa lecture avec frénésie et nous étions fascinés par toutes ces femmes qui se disent dans le roman mais sans comprendre pour autant l'objectif de l'auteur. Nous avons décidé dès lors, l'occasion nous est offerte, de l'analyser d'autant plus que

⁷ Cité par Rym Kheriji dans sa thèse de doctorat, *Boudjedra et Kundera*, Université Lyon II, 1999 /2000.

nous avons découvert des outils nous permettant de comprendre les différents niveaux de communication littéraire.

Quant à l'œuvre de Mammeri, nous l'avons découverte au sein même des amphithéâtres universitaires. Nous l'avons donc lue mais non sans percevoir cette vision de la société algérienne avec ses différences et ses conflits qui nous ont tant peiné. Car nous ne pensons pas que les conflits puissent résoudre les problèmes identitaires en Algérie mais nous pensons plutôt que l'acceptation de la différence comme point commun entre Algériens est le seul moyen de vivre en paix. Cette différence, une fois acceptée, sera perçue dans sa diversité comme un enrichissement renforçant la crédibilité du pays.

Seulement quelque soit les raisons affectives qui ont déterminé notre choix, il n'en demeure pas moins que notre lecture antécédente a beaucoup influencé celle d'aujourd'hui. Nous estimons que nous sommes passés en marge de la véritable intention de l'auteur que nous désirons, dès lors, redécouvrir en la soumettant à l'analyse pragmatique.

Quant à l'idée d'une étude comparative entre une œuvre de Mammeri et une œuvre d'Assia Djebar, elle n'en est pas vraiment une car le présent travail ne vise pas à comparer deux œuvres romanesques différentes, encore moins deux écrivains de sexe opposés et ayant des préoccupations divergentes. Par ailleurs, notre objectif est de relever dans l'une et dans l'autre œuvre les indices d'énonciation susceptibles de rendre compte de plusieurs niveaux de communication littéraire à savoir la communication intratextuelle et une autre situationnelle (intertextuelle qui suggère l'extratextuelle). De même, montrer que quelque soit le niveau communicationnel, il y a toujours une intention explicite ou implicite qui se concrétise grâce aux actes de paroles. Même si notre intention de départ n'est pas de comparer les deux œuvres, car cette idée

peut paraître de prime abord infertile vu les raisons évoquées précédemment, il n'en demeure pas moins que cette apparence divergente cache des similitudes qui ne demandent qu'à être débusquées.

Ceci dit, notre travail ne demande qu'à répondre à nos préoccupations. Pour cela, deux grands mouvements lui sont consacrés. Chacun d'eux tentera de combler une facette de notre problématique.

La première partie traite de la communication interne dans les deux romans, ce qui permet de dire que l'énonciation ne s'accomplit qu'à l'intérieur de l'énoncé. Celle-ci se subdivise à son tour en deux parties : l'une consacrée au dialogue et l'autre à ce que nous avons appelé « l'effet monologue ». Nous montrerons que les indices des interlocuteurs renvoient à des personnages du texte et que leur dialogue fonctionne comme une suite de micro-actes de langage qui ne sont là que pour anticiper sur le macro-acte (très apparent surtout dans l'œuvre de Mammeri). De même, le monologue peut avoir une valeur d'acte. A l'intérieur de ses parties, se glissent certains éléments théoriques susceptibles d'éclairer davantage notre méthode d'analyse.

La deuxième partie traite de la communication interne mais qui suggère un hors texte situationnel qui nous situe au deuxième niveau de la communication littéraire : celui qui unit l'auteur et le lecteur. Pour cela, nous avons opté pour l'analyse transtextuelle qui nous permet du coup l'analyse de l'énonciation énoncé et l'analyse des indices textuels inscrivant et l'auteur et son lecteur. Enfin, l'intérêt de cette partie est nettement développé dans un point qui détermine le statut de la fiction littéraire comme acte de langage et la notion du contrat de lecture.

Chapitre préliminaire.

Biobibliographie.

Les Auteurs et leurs Œuvres

Jusqu'à présent les deux auteurs n'ont pratiquement pas été évoqués dans l'introduction. Cela n'est que volontaire de notre part. En effet, de peur d'empiéter l'objectif de notre travail, nous avons estimé nécessaire de leur réserver une place, ici, dans ce chapitre préliminaire.

Avoir quelques notions biographiques s'avère donc plus que nécessaire. Cela va nous permettre de connaître les rapports tout personnels qu'établissent, par la publication de leurs œuvres, nos deux auteurs avec leur environnement c'est-à-dire les milieux dans lesquels ils ont évolué.

Nous évoquerons la problématique de l'identité ainsi que les tentatives de sa quête à travers leurs œuvres. Toutefois, contrairement aux études biographiques, nous ne chercherons pas à expliquer l'œuvre par la vie de l'auteur, démarche qui a fait ses preuves à une certaine époque, et qui est aujourd'hui obsolète. Nous serons tout simplement davantage à l'écoute de Assia Djebar et de M. Mammeri. De même, nous avons jugé indispensable de connaître les écrivains dont nous étudions les textes. Ceci d'autant plus que le point qui les unit, de prime abord, est sans conteste le rejet de la société. Que rejettent-ils dans la société ? Nous tacherons de répondre à cette question en recueillant le maximum d'informations disséminées dans les anthologies, les ouvrages critiques, Internet... etc.

Afin que nos propos soient plus intelligibles, nous présenterons les deux auteurs séparément et nous commencerons, par simple courtoisie, par Assia Djebar.

A / Combat pour une meilleure condition de la femme.

Fatima-Zohra Imalayène est née en été 1936 à Cherchell, petite ville côtière située tout près de Tipaza. Son père était instituteur. Ce qui constitue un avantage puisqu'il lui a permis d'abord de fréquenter l'école coranique puis l'école primaire de Mouzaia où elle se jette dans la «gueule du loup», pour reprendre l'expression de Kateb Yacine. Ensuite, elle part pour Blida et Alger où elle poursuit ses études secondaires avant de s'envoler pour l'Ecole Normale Supérieure de Sèvres (France) où elle obtient une licence d'histoire en 1958, puis prépare un diplôme d'études supérieures d'histoire D.E.A. Ce qui influe sur sa production littéraire future.

Au début des années 70, elle étudie l'arabe classique pour élargir son champ d'expression et enrichir la langue française des sonorités propres à cette langue. D'ailleurs, cela s'est manifesté notamment dans ses œuvres de sa "deuxième renaissance" car la première, elle l'a vécue après l'apparition de son roman intitulé *Les Alouettes naïves*, en 1967. Ce qui supposerai que ces deux premiers romans ne lui ont pas valu un succès littéraire. En effet, *La Soif* est son premier roman qui a vu le jour en 1957 alors qu'elle n'avait que 20 ans. Elle le publie en cachette du père sous le pseudonyme que nous lui connaissons aujourd'hui "Assia Djébar". Dans cette œuvre de jeunesse, l'auteur met en scène des personnages à qui la révélation du corps était plutôt importante ; ils se refusent à tout traditionalisme qui les empêche d'aller au bout d'eux-mêmes.

Les grandes mutations sociales et politiques du moment ne trouvent donc pas leur place dans cette œuvre. Ce qui a suscité l'irritation de la critique en la condamnant pour manque de nationalisme. La condamnation de l'œuvre littéraire affecte du coup l'auteur qu'on surnomme alors la «*Françoise Sagan de l'Algérie musulmane*»¹. L'auteur, elle-même, a

¹ Chikhi Beida, *Roman d'Assia Djébar*, édit. O.P.U., Alger, 1990, p 6.

désavoué l'œuvre en affirmant qu'il ne s'agissait que «*d'un simple exercice de style*»². Elle continue jusqu'à présent à la considérer comme tel. Cela se remarque dans sa thèse soutenue en 1999. Le rapport de thèse établi par Nadjat Khedda l'atteste clairement. Elle déclare que «*on déplore, que dans une thèse qui s'attache à élucider une trajectoire, les deux premiers romans soient passés quasiment sous silence*»³. Nous comprenons de cette citation que le deuxième roman, paru en 1958 sous le titre *Les Impatients*, a eu le même sort que le premier. Le motif n'est pas difficile à deviner quoi que dans ce roman, nous remarquons une certaine prise de position envers l'engagement même s'il s'est manifesté à travers quelques aspects fragmentaires de l'œuvre : les personnages se révoltent contre la bourgeoisie passive et sclérosée de l'époque.

Si l'engagement politico-social fait défaut dans ces deux premiers romans, il n'en va pas de même dans la réalité. En effet, Assia Djebar s'engage pendant la guerre de libération dans de nombreuses initiatives culturelles. Elle participe en 1956 à la grève des étudiants algériens, collabore comme journaliste aux côtés de Frantz Fanon au *Moudjahid du F.L.N.*

En 1962, elle transpose ce combat pour l'indépendance et la liberté dans son troisième roman *Les enfants du nouveau monde*, elle y traite donc de l'engagement politique de ses personnages mais aussi du combat de la femme pour son identité féminine, thème qui n'est pas absent dans *La Soif* et *Les Impatients*.

Comme nous l'avons souligné précédemment, la parution des *Alouettes naïves* propulse la carrière littéraire de l'auteur vers un sommet peut être

² Ibid, p 7.

³ site Internet, article de Nadjat Khedda, *Rapport de thèse*, File://A: 00000077.htm

inattendu de sa part. Il relance donc sa carrière d'écrivain. Le thème de la femme est toujours présent dans ses deux derniers romans. Assia Djébar retrace les aventures amoureuses de ses héroïnes qui se fraient un chemin au « dehors » contrairement au « dedans » où elles étaient enfermées.

Après un silence de treize ans, passé auprès des femmes de sa tribu natale mais aussi auprès des femmes des autres régions d'Algérie, elle se ressource et publie *Les Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) qui s'inspire largement du tableau du peintre impressionniste Delacroix. Cette œuvre se compose de six nouvelles dont la plus volumineuse est celle qui porte le titre du recueil (57pages). Ces nouvelles sont encadrées d'une ouverture et d'une post-face où nous lisons la problématique de l'auteur ainsi que son approche. Ainsi nous comprenons que les nouvelles ne sont qu'un prétexte pour expulser le malaise de l'auteur vis-à-vis du mutisme féminin, vis-à-vis du silence imposé par l'histoire masculine et expriment donc le désir de l'écrivain de donner la parole aux femmes qui étaient écartées dans un premier temps par le "voile" puis le silence et à la fin par l'histoire.

Précisons que l'acception donnée par Assia Djébar au "voile" n'est pas celle de cet habit associé à la coquetterie citadine ou à la mystérieuse odalisque mais ce voile associé à une violation de droits par l'imposition d'une idéologie masculine rétrograde.

La question que nous nous sommes posée après lecture de ce recueil, c'est de savoir quel événement qui a fait exploser la verve poétique de Assia Djébar, à travers ses narratrices, après un si long moment de silence. Nous supposons que c'est le contexte politique sous les règnes du socialisme qui a géré l'Algérie après l'indépendance et qui est remis en question par de nombreux intellectuels algériens. Nous savons tous que ce système a écarté

les femmes du pouvoir tout en les engorgeant de discours sur sa place dans la société socialiste modèle. Toutefois nous ne pouvons l'affirmer avec certitude car, pour cela, il faudra le démonter et notre objectif de recherche ne peut nous le permettre.

Mais de quelle façon va-t-elle rendre justice aux algériennes puisque Assia Djébar estime que celle-ci leur a été spoliée ? Elle opte pour l'écriture et donne donc la parole aux femmes exilées du monde sculpté sur les mesures et les valeurs masculines. Thématique que nous retrouverons dans ses romans notamment dans *Loin de Médine*.

Il a été souligné précédemment, que la publication de *L'Amour, la fantasia* (1985) apparaît comme une véritable deuxième naissance de l'œuvre de Assia Djébar. Il constitue le premier volet du quatuor annoncé par l'auteur dans la première page de *Ombre sultane* (1987) en affirmant que celui-ci "*est le second volet du quatuor romanesque commencé par L'Amour, la fantasia*". Sachons que quatuor est «*une œuvre de musique d'ensemble écrite pour quatre instruments ou quatre voix d'importance égale*»⁴. Nous nous attendons donc à lire deux autres récits ayant des attaches aux deux premiers. Dans *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar mêle à ses propres souvenirs d'enfance un passé lointain façonné par l'histoire : La conquête de L'Algérie par les Français ; la lutte de libération et la participation de la femme aux combats. Seulement, l'Histoire n'est qu'un prétexte à la production littéraire grâce à laquelle l'auteur tente de se retrouver et donc de renouer les attaches avec son peuple tout spécialement avec la catégorie féminine «*renouer avec son peuple sera la manière ludique et non plus didactique de retrouver sa propre histoire*»⁵.

⁴ Dictionnaire, *le Petit Larousse*, 1992.

⁵ Bonn. C, *Anthologie de la littérature algérienne*, livre de poche, Paris, 1990.

Dans *Ombre Sultane*, nous sommes en présence de deux femmes d'un même homme. Adultes et mariées donc, l'une a une enfant, l'autre est en passe d'être enceinte (c'est justement la période de la vie de la narratrice de *L'Amour, la fantasia* qui a été acculée et qui se poursuit ici). A première vue, elles se présentent comme des rivales mais, en réalité, ce ne sont que les deux faces contradictoires mais complémentaires d'une même femme. Hadjila, quoique femme traditionnelle, arrive à se libérer en défiant l'homme. En revanche, Isma ne s'est pas libérée d'elle-même, c'est son père qui l'avait arraché du Harem pour l'introduire à l'école française. Ici nous remarquons plusieurs indices renvoyant à la vie de l'écrivain qui continue son combat féministe.

La critique journalistique n'a pas bien accueilli la parution de l'œuvre en estimant que le sujet est «secondaire» et «occidental» par rapport à la réalité de la femme de notre pays. Nous faisons référence à l'article d'Arezki Metref paru dans *Algérie Actualité* du 25/03/1987 qui condamne le roman et donc l'auteur en disant que Assia Djébar a mis

son immense talent au service du voyeurisme moyen qui désire, même si on rencontre des Algériennes dévoilées savoir quels lèvres se cachent derrière la violette en tules de la vieille ménagère qui passe.

Il ajoutera qu'elle

rapproche des clichés expéditifs et manichéens par lequel le féminisme militant tente de résoudre les problèmes de la femme dans les sociétés occidentales. [...], son dernier roman convoque les vieux thèmes constamment rajeunis, du couple moderne qui se recherche dans les frissons du désir, de la femme entravée par les

*siècles de traditions drastiques, qui joue son tout pour gagner la liberté de son corps[...]*⁶.

Quant à la critique littéraire, elle n'a vu que le retour de certains thèmes chers à Assia Djébar et qui sont notamment développés dans *La Soif*, les *Impatients* et *les Enfants du nouveau monde*⁷.

En octobre 1988, Assia Djébar est rentrée au pays pour vivre avec les siens le drame algérien qui résulte du soulèvement populaire à Alger. Elle a compris alors que des événements plus dramatiques allaient venir et que l'avenir est à craindre. Elle repart pour Paris où elle reprend l'écriture de *Loin de Médine* qu'elle édite en 1991 à Alger en même temps qu'à Paris. Avant de mettre le mot de la fin, les événements se mêlent et se démêlent en Algérie. Cela se vérifiera quelques jours plus tard par l'arrêt du processus électoral après que le F.I.S ait remporté la majorité des sièges au parlement. Le reste nous nous passerons de le citer ici.

Assia Djébar, vu les circonstances, a rêvé d'un « *Islam égalitaire et ouvert* »⁸ qu'elle a écrit dans son œuvre. En effet, dans son article, elle affirme

je me suis retrouvée, d'un coup, à vivre en 632 après J.C. à Médine, au moment où le Prophète Mohamed (Q.S.S.S.L.°) va mourir; Problème de la succession politique, germe déjà de la division, rôle des épouses et des filles du Messager, des compagnons, du premier Calife et, surtout, irruption, sur l'avant-scène, de Fatima, fille de Prophète, une véritable Antigone avec sa voix de la douleur, de la colère

⁶Voir la critique de Beïda Chikhi dans *Etudes littéraires maghrébines n° 3*, Paris, L'Harmattan, 1994.

⁷ Chikhi Beïda, *Etude littéraire maghrébine n°3*, Harmattan, Paris, 1994

⁸ Assia Djébar, *Idiome de l'exil et langue de l'irréductible*, site, <http://www.remue.net/cont/djébar.Doc>

*lucide et amère, de la protestation. De la protestation
véhémement de toutes les femmes, à travers elle !⁹*

Ce sont tous ces événements que nous retrouverons dans l'œuvre et que nous analyserons. Ils sont rapportés par des voix, des rawiyates, la narratrice... Derrière ces voix ne se cachera pas une Assia Djébar désireuse de vivre à cette époque là ? Ne dit-elle pas elle-même dans l'avant-propos «*j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désiré habiter...*»¹⁰? Nous essayerons de le voir à travers la subjectivité du «je» que nous analyserons d'un point de vue pragmatico-énonciatif aussi qu'à travers d'autres indices qui font l'objet de notre étude.

Toutefois, une question s'impose à nous dans cette partie. Est-ce que le roman *Loin de Médine* fait parti du quatuor annoncé ou le perturbe-t-il ? Dans les deux études faites respectivement par Esmâ-Lamia Azzouz¹¹ et par Regaieg Nadjiba¹², *Loin de Médine* est écarté de leurs corpus d'étude car pour la première, c'est un livre qui répond à l'urgence en Algérie et pour l'autre, ce n'est pas une œuvre qui répond aux normes de l'autobiographie ce qui est le cas des deux premiers volets du quatuor. La première considère *Vaste est la Prison* (1995) comme étant le troisième livre du quatuor. En effet, dans sa thèse, elle s'en inspire pour étudier les deux premiers romans à savoir *L'Amour, la fantasia* et *Ombre Sultane*.

Pour notre part, notre choix s'est porté sur *Loin de Médine* non pas pour son appartenance ou non-appartenance au quatuor mais pour ses

⁹ *ibid.*

¹⁰ Assia Djébar, *Loin de Médine*, éditions Albin Michel, Paris, 1991

¹¹ Azzouz Esmâ-Lamia, *Mémoire, Voix resurgies, Narrations spécifique*, thèse de doctorat, Université de Nice- Sophia Antipolis, septembre 1998.

¹² Regaieg Nadjiba, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture*, thèse de doctorat, Université Paris Nord, octobre 1995.

caractéristiques textuelles qui répondent amplement à une analyse énonciative et pragmatique.

Vaste est La Prison, donc, est le troisième roman de quatuor. En effet dans cette œuvre Assia Djebar poursuit sa quête identitaire en mettant en scène une narratrice anonyme qui ne s'identifie qu'à la 228 pages du roman à Isma, la narratrice de *Ombre Sultane*. Nous y retrouvons l'expérience de cinéaste de l'auteur. Le roman nous propose aussi une chronique féminine du siècle et illustre les mutilations qu'ont subit les femmes : La mère quittant le voile pour rendre visite à son fils, l'aïeule mariée à 14 ans à un riche septuagénaire découvre plus tard son indépendance.

Trois œuvres ont suivi ce roman. D'abord, *Le Blanc de L'Algérie* (1996), un récit évoquant des êtres victimes d'une « guerre sanglante » : des personnes ordinaires mais aussi des écrivains célèbres tel que Tahar Djaout, des dramaturges comme Abdelkader Alloula .Puis *Oran, langue morte* (1997), un recueil de nouvelles rapportant des témoignages sur les événements qui ensanglantent le pays ainsi que des chroniques d'attentats. Enfin, *Nuits de Strasbourg* (1997), met en scène une femme algérienne de 30 ans nommée Theldja qui a laissé derrière elle mari et enfants pour rejoindre François, un alsacien, avec qui elle se lie d'amour à Strasbourg. D'autres couples se forment à l'occasion et vivent tous dans l'entente et l'amour. Seulement, cela est de courte durée.

En 1999, elle publie *Ces Voix qui m'assiègent*, essai autobiographique sur l'acte d'écriture. C'est aussi une exploration des voix multiples qui ont nourri l'œuvre de l'auteur : l'arabe dialectal et le berbère des femmes qui ont bercé son enfance et le français classique de son éducation.

Indépendamment de ses goûts littéraires, elle s'est vouée en 1969 au théâtre et elle publie une pièce intitulée *Rouge L'aube*. Au cours de la même année, elle publie un recueil de poème, des *Poèmes pour l'Algérie heureuse* ; poésie qui se dégage aussi de ses autres textes. Sa passion pour la peinture présente dans *Les Femmes d'Alger dans leur appartement* se métamorphose en une passion pour la photographie. Et en 1993, elle publie *Chronique d'un été algérien* œuvre où elle se consacre au commentaire des photographies prises par des professionnelles des villes algériennes.

Sans oublier le talent de cinéaste évoqué dans une de ses œuvres. Elle a tourné deux longs métrages : *La Noubia des femmes de mont Chenoua* pour lequel elle obtient le prix de la critique internationale Biennale de Venise en 1979 et *la Zerda et les chants de l'oubli*.

Ajoutons à cela sa vocation d'historienne due à sa formation universitaire qui s'exprime dans ses œuvres par une maîtrise incontestable du sujet ou thème. Ce travail de longue haleine est couronné bien évidemment par de nombreux prix littéraires.

Une personnalité donc riche, avide de savoir et qui a le goût des arts. Peut-on rendre compte de sa spécificité à travers l'étude de *Loin de Médine* ? S'agit-il d'abord d'y rendre compte ? Non, bien sûr, il s'agit tout simplement d'avoir ses informations en tête lors de notre analyse et tout au long de notre démarche. Remarquons que l'œuvre de Assia Djebar est le fruit d'une quête identitaire personnelle mais aussi collective ainsi que le résultat d'un certain contexte qui a fait exploser la verve poétique de l'écrivain.

Qu'en est-il alors de Mouloud Mammeri ?

B / Combat pour une Algérie plus libre, démocratique et non bureaucratique

Mouloud Mammeri est né le 28 décembre 1917 à Taourirt Mimoun, un petit village perché sur les collines du Djurdjura. Son père Amin (chef) du village, l'envoie très tôt à l'école. D'abord, il fréquente les Imousnouenes (les sages au verbe poétique) de Taourirt avant de partir à Rabat, à l'âge de 11 ans, pour poursuivre ses études au lycée Gourant. Le contact avec la langue et la culture occidentales créent chez lui un choc «émotionnel» pour un moment, avant de s'éprendre d'elles.

Il poursuit d'ailleurs ses études à Alger avant de s'envoler pour la France où il obtient une licence ès lettres classiques, français, Latin, grec. Contraint à l'exil par la colonisation, il s'est retrouvé au Maroc de nouveau en 1957. Il a occupé un poste de professeur dans un lycée après avoir enseigné en Algérie la même année.

Soulignons du coup aussi sa mobilisation pendant la deuxième guerre mondiale et de là, il reçoit un deuxième choc par l'effondrement des valeurs de l'humanisme traditionnel. Celui-ci l'a d'ailleurs marqué et il l'a exprimé par le biais du personnage «Arezki» dans *le Sommeil du Juste* édité avant l'indépendance aux éditions Plon (1955). En effet, Arezki, ayant reçu une éducation occidentale qui essayait de promouvoir les valeurs humanistes par le biais de l'école en la figure du «maître» a, dans un premier temps foi en cette idéologie. Il est allé même jusqu'à renier les siens, exprimé dans une lettre adressée à Mr Poiré «*je vous devrai mon cher maître, d'être né à la vie (...) Vous brisâtes les portes de ma prison et je naquit au monde*». Après sa mobilisation, le personnage revient, après avoir côtoyé «l'autre» et fait la

guerre en Italie, désillusionné à son village et brûle tous ses classiques et «pisse sur les idées»¹³.

Par la publication de ce second roman, Mammeri met en scène l'étape de la préparation, dans les esprits et dans la réalité, de la guerre de libération. Ce qui n'existe pas dans *La Colline oubliée* (1952). Le roman, visiblement est selon la critique nationaliste, projette une certaine vie, heureuse hors du temps, en mettant en scène deux clans qui n'ont d'autres préoccupations que des rivalités de jeunesse : clan issu de familles aisées occupant «*la chambre d'en haut*» symbole de leur supériorité et celui composé de démunis qui ne trouvent réconfort à leur misère que dans la pratique de la *Sehdja*. Paix qui n'est pourtant pas durable vu sa perturbation par la mobilisation d'hommes valides à la guerre ; la stérilité de Aazi, femme de Mokrane ; l'échec de l'Amour entre Davda et Menach....

Autant de thèmes qui, selon la presse nationaliste, ne répondent pas au vécu algérien. Cela a suscité son irritation. Nous citerons, à ce titre, l'article de Mohamed Cherif Sahli répondant à la lecture faite par la presse française, qui voit dans le roman de Mammeri «*un beau roman kabyle (...) imprégné des magies du terroir berbère (...) révélation de l'âme berbère (...) à la fois orientale et occidentale ; poétique et religieux, traditionaliste et révolutionnaire*» et qui voit en Mammeri un écrivain qui «*n'est pas, lui, imperméable à la pensée occidentale*»¹⁴. Celui-ci, donc s'interroge «*qu'y a t-il de déshonorant dans La Colline Oubliée pour mériter les éloges de nos pires adversaires*»¹⁵. Attaque d'ailleurs qu'il ne cache pas dès le titre de son article «*La colline du reniement*». Nous pouvons citer encore d'autres articles allant

¹³ Mammeri M., *Le Sommeil du juste*, Plon, Paris, 1955.

¹⁴ El Hassar-Zeghari L. et Louanchi D., Mouloud Mammeri, co-édition, Fernand Nathan / S.N.E.D, coll. classique du monde Paris / Alger, 1982

¹⁵ Sahli M.C., « La colline de Reniement », in *le Jeune Musulman*, 2 janvier 1953, cité par Nadjet-Lacette Tiziri, *Relecture de La Colline Oubliée*, Mémoire de D.E.A., Paris VIII, juin 1998, p.20

dans le même sens que celui de Sahli. Nous ne ferons rien, nous nous contenterons simplement de dire que la plupart de ces articles sont dominés par le spectre de l'assimilation qui n'a pas été revendiqué en ces moments là.

Le troisième roman de Mammeri est *L'Opium et le Bâton*, publié trois ans après l'indépendance. Il met en scène des personnages qui s'engagent dans la lutte de libération : Bachir Lazrak, bien que ce soit malgré lui qu'il soigne les Moudjahidines blessés ; Ali, Amirouche, Omar qui luttent honorablement aux maquis et qui tombent au champ d'honneur ; des femmes tenant tête aux «amis des Iroumiens» à savoir Tayeb, Ameer, Belaid. Rappelons que ce roman est porté à l'écran, ce qui est peut être à l'avantage ou au désavantage de l'auteur qui voit son œuvre réduite à «Ali» et «Ferroudja» .

Depuis l'indépendance, Mammeri réside en Algérie et ne la quitte qu'occasionnellement. Il occupe le poste de professeur d'enseignement secondaire et professeur à la faculté de sociologie d'Alger, puis directeur du Centre de Recherche Anthropologique, Préhistoriques et Ethnologiques au musée de Bardo. Il était président de l'Union des Ecrivains Algériens qu'il quitte pour ne pas flirter avec la politique imposée par le parti unique.

Depuis 1965, aucune œuvre romanesque n'a vu le jour sous sa signature. Il a fallu attendre 1982 pour que *La Traversée* soit éditée en France (réédité en 1991 par Bouchène). Rappelons, toutefois, des faits qui pourraient avoir eu un impact considérable sur son apparition. Citons entre autre les interdictions de ses conférences. D'abord, en 1974, l'université de Constantine s'est vu refuser la tenue du colloque international sur les «*Littératures et expressions populaires au Maghreb actuel*». Selon les affirmations de Charles Bonn, c'était «en partie à cause de la communication

que devait faire Mouloud Mammeri sur «la littérature kabyle ancienne». Ce fut du moins cette communication qui servit de prétexte à la campagne de presse devant aboutir à l'interdiction, camouflée publiquement en report»¹⁶

En 1980, la communication que devait faire Mammeri sur le même thème et, cette fois, à l'université de Tizi-Ouzou a été une fois encore interdite, alors qu'il venait de publier un recueil de *Poèmes Kabyles Anciens* précédés d'une importante analyse sur la littérature orale. Seulement, cette interdiction avait provoqué la mobilisation des étudiants de la communauté universitaire de Tizi-Ouzou et d'Alger ainsi que la population locale. Un troisième choc provoqué par ces événements fait réagir l'écrivain qui l'exprime à travers la thématique de son roman : *La Traversée*.

En effet, la trame romanesque se veut une combinaison des «pouvoirs» qui se traduisent par l'interaction des personnages et groupes auxquels ils appartiennent socialement, donc idéologiquement, qui sont mis en mouvement dans deux espaces antinomiques : la ville (le Nord) et le grand Sud. Indépendamment de cela, nous lisons une opposition des classes : d'une part, les privilégiés du système formant "un club fermé"; de l'autre, les non-conformistes, les victimes de l'abus du pouvoir.

Mourad, personnage central du roman appartient à la deuxième classe. Il travaille à *Alger Révolution* comme journaliste. Il constate amèrement que la liberté pour laquelle il s'est battu est en fait lointaine. L'alternative de s'expatrier apparaît comme "*un moyen de ne pas se trahir*". Et dans l'attente de ce jour, le journaliste part pour un reportage au Sud. Le roman consiste en une dénonciation d'une certaine répression du pouvoir qui conduit à

¹⁶Bonn Charles, « Littérature et oralité au Maghreb, Hommage à M. Mammeri », , in *Itinéraire et Contacts de culture, Volume n°15 /16*, 1^oet 2^o semestre 1992, L' Harmathan, Paris, 1993.

l'explosion du 5 octobre 1988 d'abord, puis aux événements que vit l'Algérie aujourd'hui.

Ceci se manifeste à travers toute une production intellectuelle soit poétique ou romanesque. Nous citerons les romans de Rachid Mimouni, les poèmes de Bachir Hadj Ali, les romans de Tahar Djaout, les romans d'Assia Djebar et celui de Mammeri, pour n'en citer que cela. Chaque écrivain, chaque poète déploie un dispositif langagier et adopte ses propres techniques pour parler de ce quotidien qui les harcèle tous.

Notre travail ne consistera pas en une étude sociologique ou politique des deux œuvres constituant notre corpus. En revanche, nous nous contenterons de confronter les deux textes pour déceler leurs indices d'énonciation afin de voir comment est mobilisé le langage qui rend compte du glissement entre deux niveaux d'expression : l'un réel et l'autre fictif . Pour arriver enfin à déterminer le rôle du texte littéraire ainsi que le statut de l'auteur.

Hormis ces quatre romans, ce classique des années 50 a aussi publié deux pièces de théâtre : *Fæhn* en 1968, monté par le T.N.A (Théâtre National Algérien) et en 1974, *le Banquet* précédé de *La Mort absurde des aztèques* préface de dix pages sur le génocide et l'ethnocide des aztèques. Leur évocation dans la pièce n'est qu'un prétexte pour parler des temps actuels et des ethnies qui subissent le même sort que ces derniers.

Il contribue aussi dans le domaine culturel berbère avec des travaux anthropologiques, grammaticaux, linguistiques et littéraires. Il a aussi à son actif un recueil de poèmes où il rassemble de l'oral, des poèmes de Si Mohand Ou M'hand, un poète errant de la Grande Kabylie.

En 1987, Mammeri déclare qu'il compte toujours écrire en précisant qu'un roman "se laisse écrire". Un roman et deux recueils de nouvelles que la plume fait couler doucement car comme il le confie dans un article

personnellement, j'écris (...) sous la poussée, je suis incapable de me mettre devant une feuille de papier et de me dire maintenant tu vas écrire une histoire. Les poètes écrivent d'inspiration. Je suis poète de ce côté là, souvent, ce que je sens au départ, c'est une sorte de motif comme on dit un motif musical et où que je sois, j'écris à mon bureau mais aussi à une table de café, au volant d'une voiture, au milieu d'une foule¹⁷.

Mais la poussée n'est plus aujourd'hui. Elle est freinée brutalement au volant d'une voiture, en ce samedi, 25 février 1989 à Ain Defla, car la mort en a décidé ainsi.

Le rôle de cet aperçu biobibliographique est de mettre en évidence les points de ressemblance et de dissemblance entre nos deux écrivains.

D'abord, malgré leur différence de sexe, d'âge, ils ont eu la chance, vu les circonstances, de se scolariser et d'avoir des diplômes en "métropole". Leur formation, même si elle est différente, elle façonnera leur écriture et se manifeste dans leurs œuvres. Les deux écrivains ont commencé l'écriture avant l'indépendance et ont publié des romans à la même période quoi que leurs préoccupations étaient différentes.

De même, ils ont, connu tous les deux des réactions critiques hostiles à leur production. Ils sont aussi connus pour leur combat pour la liberté et la dénonciation du contexte social qui opprime la femme dans le cas de Assia

¹⁷ Mehdi Beradi, *La littérature n'est pas un métier*, Journal la Tribune du jeudi, 29 février 1996, p12

Djebar, la dénonciation de la "bureaucratie" d'une manière générale dans le cas de Mammeri.

Enfin, pour les deux œuvres qui nous intéressent ici, elles ont vu le jour dans des circonstances particulières : après les soulèvements populaires.

Qu'en est-il pour leur langage ? Il est évident que nous ne pouvons cerner la spécificité de leur écriture par l'étude de deux œuvres (une pour chacun). Cependant, nous nous contenterons d'analyser le discours de *Loin de Médine* et de *La Traversée* pour parler partiellement des deux auteurs qui sont très riches en rebondissement.

Le point unificateur important qui mérite de retenir notre attention, c'est bien leur entrée en littérature qui s'est faite à la même époque. En effet, pendant les années 50 avec les romans de Feraoun, de Dib, de Kateb Yacine, nous assistons à la naissance de la littérature maghrébine. Nos deux auteurs ont donc contribué, grâce à leur écrit, à la naissance de cette littérature. Ils ont aussi suivi le même parcours par le fait qu'ils ont produit des œuvres non engagées dans la lutte de libération donc appartenant, selon la critique, au courant assimilationniste. Puis, avec leur œuvre de leur première renaissance littéraire, il y a eu prise de conscience donc engagement politique vis-à-vis de la cause nationale.

Après l'indépendance, la crise de cette littérature qui s'exprimait dans la langue de « *l'Autre* » se fait connaître. Nombreux sont les écrivains qui se sont tus du fait qu'ils considéraient comme une trahison de continuer à produire en Français alors que d'autres se sont repliés sur la problématique identitaire berbère. Avec les années 70, nos deux écrivains, pendant que les autres glorifiaient le socialisme en Algérie ou l'attaquaient ou encore

s'attaquaient à la tradition séculaire qui sévissait encore, se sont adonnés à d'autres préoccupations : ethnologie et culture orale berbère pour Mammeri, combat pour la femme et culture orale féminine pour Assia Djébar.

Avec le début des années 80, nous assistons à ce que la critique appelle « le retour du référent ». En effet, la littérature réaliste annonce son retour dans le champ littéraire maghrébin. Certains spécialistes de la littérature maghrébine d'expression française expliquent cela par le désenchantement et le désappointement des sociétés d'après indépendance que les partis uniques gèrent avec une main de fer. Mammeri appartient à cette catégorie avec son dernier roman.

Quant à Assia Djébar, elle développe la thématique de la femme et de la tradition qui l'occulte mais aussi avec les romans des années 90, elle va de la dénonciation au témoignage sur l'état de l'Algérie actuelle. De ce fait, elle continue à produire auprès d'une littérature « beur » qui a du mal, à notre avis, à se faire accepter par le lectorat maghrébin et auprès d'une production paralittéraire qui commence à prendre de l'ampleur donc à concurrencer presque le champ de la réception de cette littérature. Avec la mort de la majorité des monstres de la littérature maghrébine dont dernièrement Dib, il est à se demander quelle est l'avenir de cette littérature dans notre pays ?.

Chapitre II

Deuxième niveau de communication :

Dialogue de texte à texte.

I. Dialogue de textes à textes : polyphonie et intertextualité comme acte de langage.

Après avoir étudié le dialogue entre locuteurs et interlocuteurs ainsi que les monologues, après avoir déterminé leur statut pragmatique à l'instar de la théorie austinienne des actes de langage développée comme nous l'avons signalé précédemment dans *Quand dire, c'est faire*¹. nous nous intéresserons, dans cette partie, au dialogue de textes à textes qui, lui aussi, fonctionne comme acte de langage. En effet, les deux auteurs font appel aux textes antérieurs tout en ayant des objectifs et des intentions bien précis. Cette convocation des textes des autres ou celle de son propre texte (dans le cas de Mammeri) en lui réservant un autre environnement s'actualise, dans ce que nous appellerons pour l'instant « le texte d'accueil », par le langage.

De même, l'étude de cette partie nous permettra de montrer qu'il y a , indépendamment des indices textuels renvoyant à différentes instances du texte, d'autres indices qui renvoient à l'auteur et au lecteur nous situant ainsi dans un autre champ de la communication : celle qui unit l'auteur à son lecteur. De ce fait, nous montrerons que la communication littéraire se situe à plusieurs niveaux impliquant aussi un énonciateur extratextuel présupposé par des indices permettant de l'inscrire dans le texte et son énonciataire implicite, synonyme pour nous du co-énonciateur, présupposé lui aussi par d'autres indices l'inscrivant toujours dans le même texte.

Mourad de *La Traversée* interpelle les personnages du roman du même auteur *La Colline oubliée*. Le texte coranique est aussi convoqué dans un but dénonciatif de certaines pratiques par certains personnages du récit qui ont leur assise dans le réel vécu. Même la chanson est convoquée. Donc toute

¹ op. Cit

cette évocation des autres textes situe l'auteur dans le roman, s'exprimant ainsi à l'intention de son lecteur pour un objectif que nous déterminerons le moment venu.

Quant à *Loin de Médine* de Assia Djebar, il entretient des relations intertextuelles avec plusieurs textes. Nous citerons d'abord le texte coranique mais aussi des textes des chroniqueurs et des historiens comme celui de Tabari, *Chroniques III* ; celui d'Ibn Saad, *Tabakhat El kobra III* ; celui d'Ibn Hicham, *Assira anabawiya* ;

De toutes les façons, les deux auteurs opèrent différemment quant à la manière de convoquer des textes. Il faut toutefois rappeler que, quel que soit le type intertextuel utilisé, celui-ci revêt un intérêt particulier et travaille l'objectif principal de l'auteur à l'intention de son destinataire implicite.

Ainsi l'œuvre de fiction obtenue par la combinaison de plusieurs textes, par tout un travail d'érudition et par la manifestation de tout un savoir encyclopédique construit sa propre littérarité² ce qui fait d'ailleurs sa singularité. La fiction littéraire concrétisée par un langage "hybride", ne peut-elle pas fonctionner, de ce fait, comme acte ? Point que nous développerons dans la partie suivante.

C'est ce que nous essayerons de démontrer en ajoutant à la théorie d'Austin des actes de langage celle de l'intertextualité de Gérard Genette telle qu'elle est développée dans *Palimpseste*³

1. Rappel historique.

² Jakobson Roman, *Essais de linguistique Générale*, éditions Seuil, Paris, 1973

³ Genette G., éditions Seuil, .Paris, 1982

Lorsque Mallarmé écrit : "*plus ou moins tous les livres contiennent la fusion de quelque redite comptée*"⁴, il était loin de se douter qu'il avait touché à un phénomène qui sera théorisé par Bakhtine⁵ quelques années plus tard.

En effet, c'est Bakhtine qui a mis en lumière le fait que tout texte est en rapport avec d'autres textes, d'autres discours en rejetant le concept de conscience qui ne renvoie plus à une substance interne mais à des discours intériorisés pour adopter celui de "*dialogisme*", montrant par-là qu'en tout terme, sont inscrites la voix et la parole d'autrui.

Il théorise ainsi la problématique du langage qui implique que tout texte, quelle qu'en soit la nature, se présente comme une "reprise-modification" , consciente ou pas, de textes antérieurs. Ce dialogisme constitutif de tout discours, à l'exception du discours de l'Adam "*Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit*"⁶, revêt une importance particulière pour l'écriture romanesque. Bakhtine l'illustre pour l'œuvre de Dostoïevski, en qui il voit le créateur du roman polyphonique. Cette œuvre a, selon lui, pour objet spécifique "l'homme et son discours". Formule qui pourrait d'ailleurs caractériser l'œuvre de Mammeri et celle de Assia Djebar. Pour Bakhtine, le texte romanesque a aussi la faculté de faire éclater le discours univoque. Non seulement l'auteur ne parle pas "en son nom propre", mais il fait jouer entre eux les différents discours et l'énonciation romanesque est donc foncièrement plurielle.

Apparaissent donc, en filigrane, deux types de polyphonie. L'une qui rend compte du fait que derrière tout discours écrit se cache toujours un dit antérieur, et l'autre, pluripolyphonique, et qui rend compte à son tour des

⁴ Jenny L., « La stratégie de la forme », *Poétique* n°27, Seuil, Paris, 1976, p 257

⁵ Bakhtine M., *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970.

⁶ in Todorov, 1981, cité par Achour C. et Rezzoug S., *Convergences critiques*, OPU, Alger, 1995, pp.278.279

différentes voix du texte qui représente l'énonciation romanesque et entre lesquelles peut se répartir la visée idéologique. Cette distinction se trouve déjà, à notre avis, chez Bakhtine et explique pourquoi il affirme que la poésie est essentiellement monologique ou pourquoi il considère "l'univers de Tolstoï" comme "monolithiquement monologique"⁷.

Todorov explique ainsi cette contradiction bakhtinienne.

On pourrait peut-être voir les raisons de cette opposition dans le fait que le poème est un acte d'énonciation, alors que le roman en représente un⁸ (nous soulignons)

Celle-ci pouvant s'incorporer entre Dostoïevski et Tolstoï.

J. Kristeva, dans son ouvrage *Séméiotikè* (1969), introduit les conceptions bakhtinienne en France et crée le terme, voir le concept d' "intertextualité". Dès lors, la première forme de polyphonie, à savoir que dans tout texte littéraire existe un dit antérieur, se scinde en deux notions donnant naissance à deux champs de recherche différents. Ces notions sont : la polyphonie appelée aussi "*interdiscours*" et "*l'intertextualité*". C'est Ducrot dans le champ de la linguistique qui développera le concept de polyphonie distinguant ainsi l'énonciateur et le locuteur "*l'idée centrale est que l'on doit (...) distinguer l'auteur des paroles (locuteur) et les agents des actes illocutionnaires (énonciateurs)*"⁹, Riffaterre et surtout Genette développeront

⁷ En fait, tout texte littéraire entretient des relations intertextuelles avec des dits antérieurs, par contre de nombreux textes littéraires notamment des romans qui, avant Dostoïevski, étaient, selon Bakhtine, monologiques, ne témoignent pas d'un système polyphonique où coexisteraient plusieurs voix du texte. A l'image de la poésie, ils reproduisent une vision unique du monde sans fragmentation de l'idéologie.

⁸Todorov, 1981, Site Internet Fabula, , *Actualité des études littéraires* <http://www.fabula.org>

⁹ Ducrot O., 1980, p 43, cité par Eluerd Roland, dans *Pragmatique linguistique*, édition Fernand Nathan, Paris, 1985, p.187

le concept d'intertextualité. Depuis de nombreux théoriciens ont repris le concept et l'ont utilisé avec différentes acceptions¹⁰.

Un éclairage plus centré sur les mécanismes de repérage lui a été donné dans le champ de la critique de la réception. Des théoriciens ont mis en lumière la part active jouée par le lecteur pour son décodage. Le dialogisme se trouve ainsi relié en profondeur à l'acte de lecture et au dialogue entre différentes instances alors que les deux phénomènes sont étudiés pendant longtemps dans deux champs distincts comme l'écrit Maingueneau :

La perspective pragmatique permet d'insister sur deux autres points : l'acte de lecture et l'intertextualité".¹¹

Les deux phénomènes sont présentés comme totalement disjoints. Or, l'intertextualité (reprise de textes littéraires ou non littéraire) et l'interdiscours (reprises de paroles) présupposent pour leur connaissance des autres discours (oraux ou littéraires) lesquels discours témoignent de la présence d'un auteur et qui postule pour leur décodage l'existence d'un lecteur possédant la même connaissance à la fois empirique et encyclopédique que celle de l'auteur-scripteur. Le texte programme alors un certain type de lecteur censé recevoir l'écrit d'un tel auteur et les études de l'intertextualité et de l'interdiscours devrait se faire toutes deux au sein du dialogue auteur/lecteur.

Mammeri et surtout Assia Djebbar respectivement dans *La Traversée* et *Loin de Médine* font référence à d'autres textes d'où le dialogue de texte à texte. Cette référence est tellement perspicace au point que ce présent

¹⁰ voir *Convergences critiques, op. Cit, pp278 à 286*

¹¹ Maingueneau Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Nathan, Paris, mars 2001, réédition.

mémoire pourrait être consacré, tout entier, à l'analyse "transtextuelle" au sens que lui donne G. Genette.

Toutefois, l'intertextualité du texte de Mammeri et celui de Assia Djebar sera considérée ici sous l'angle pragmatique. En d'autres termes, ce qui nous intéresse, dans cette partie, ce n'est nullement pas l'interdiscours mais l'étude de l'intertextualité romanesque des deux auteurs et voir comment elle fonctionne. Ce qui nous permettra de comprendre les énoncés des deux romans et donc les deux auteurs malgré notre restriction du champ de recherche qui se résume à une œuvre pour chacun. Ainsi nous pourrions éventuellement lire cette intertextualité comme un acte de langage instauré par l'auteur à l'intention de son lecteur implicite.

Pour ce faire, nous aborderons le dialogue que les deux textes entretiennent avec d'autres textes suivant l'analyse proposée par G. Genette dans *Palimpseste*¹², à laquelle nous ajouterons le principe d'intertextualité interne ou encore l'intertextualité restreinte selon l'expression de Lucien Dallenbach qui l'a défini comme "*rappports intertextuels entre texte du même auteur*"¹³

2. La transtextualité.

Genette distingue cinq grands niveaux d'intertextualité qu'il appelle du terme générique de "transtextualité" : l' "intertextualité", la "paratextualité", la "métatextualité", l' "hypertextualité" et l' "architextualité". Cette classification a le mérite d'envisager de manière assez complète toute l'intertextualité littéraire, même si certains phénomènes peuvent être à cheval sur plusieurs

¹² Seuil, Paris, 1982.

¹³ Dallenbach Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique* n°27, op. Cit, p282

catégories et si le remplacement du terme "intertextualité" par celui de "transtextualité" et son maintien néanmoins au sein de la classification, peuvent engendrer certaines confusions discursives. Nous le reprendrons donc en signalant toutefois que ce phénomène de transtextualité peut s'appliquer aux œuvres du même auteur ou encore, il englobera l'intertextualité restreinte telle qu'elle est définie par Dallenbach. Nous emploierons le mot "hypotexte" non pas pour désigner comme chez Genette le pendant de l'hypertexte mais aussi le texte de référence dans un rapport d'intertextualité stricte.

2. 1. L'architextualité.

L'architextualité est définie par Genette comme *"l'ensemble des catégories générales ou transcendantes - types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires etc. , - dont relève chaque texte singulier"*¹⁴. Plus loin, il dit d'elle *"qu'il s'agit d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle"*¹⁵. Il signale que *"la perception générique (...), oriente et détermine dans une large mesure "l'horizon d'attente" du lecteur, et donc la réception de l'œuvre"*¹⁶.

En d'autres termes, l'architextualité est le rapport du texte aux autres systèmes de conventions littéraires existants. Elle revêt, dans le cadre d'Assia Djebar, une importance toute particulière contrairement au roman de Mammeri.

En effet, les deux textes portent la mention "roman". Ils réclament donc, à première vue, leur appartenance à une catégorisation générique conventionnelle. Cependant, lorsque nous commençons la lecture du texte

¹⁴ Genette G., op. cit., 1982,P7

¹⁵ Ibid p12

¹⁶ Ibid. p.12

d'Assia Djébar *Loin de Médine*, nous nous faisons des hypothèses sur le genre en question et ce sont donc ces hypothèses qui guident notre lecture. Nous nous retrouvons en fin de compte dans une révision et correction de la situation de départ car le texte que nous abordons contredit la généricité mentionnée.

Nous nous disons alors que ce "roman" qui suppose l'existence d'un récit de fiction ne l'est pas, et au bout du compte cette œuvre n'appartient peut-être à aucun genre défini (ou en voie de l'être). La généricité d'une œuvre est liée à sa structure qui obéit généralement à des règles, des normes et des conventions. Selon O. Ducrot et J. M. Schaeffer :

La thèse de l'agénéricité du texte littéraire moderne n'est guère plausible, s'il est vrai qu'un message verbal ne peut se constituer que dans le cadre de certaines conventions pragmatiques fondamentales qui régissent les échanges discursifs et qui s'imposent à lui tout autant que les conventions du code linguistique¹⁷.

Il est donc toujours possible de rattacher une œuvre à un genre littéraire reconnu car *"tout texte est classable"*¹⁸. L'œuvre s'inscrit dans un "horizon d'attente" pour reprendre l'expression de H.R.Jauss. Antoine Compagnon¹⁹ certifie que *"la littérature est une attente"* et que cette *"attente est générique"*. En d'autres termes, en accédant au texte littéraire, le lecteur s'attend à un genre. De plus, toute interaction verbale est à l'intention d'un ou de plusieurs

¹⁷ Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, édition Seuil, Paris, 1995, p. 627.

¹⁸ *ibid.*, p.627

¹⁹ La notion de genre, cours de M. Antoine Compagnon, page consultée sur le site <http://fabula.org/>, le 17 mars 2003

interactants, tout texte écrit est destiné à la lecture donc à la réception, comme il a été signalé précédemment.

Donc scripteur (auteur) et lecteur se retrouvent dans une situation de communication particulière : l'intentionnalité de l'un est à la mesure de l'attente de l'autre. Et le langage par le biais duquel ils communiquent (rappelons que la communication littéraire est à sens unique comme le précise C. Kerbrat Orrecchioni) et leur langage peut avoir la valeur d'acte au même titre que les performatifs austiniens.

En effet, dans l'avant propos, Assia Djébar écrit :

J'ai intitulé "roman" cet ensemble de récits, de scènes, de visions... p.7

et à la fin de l'œuvre :

parmi les personnages principaux, seule celle qui est appelée "la seconde rawiya", prénommée Habiba, est totalement imaginaire p 331

De ces deux mentions paratextuelles, nous pouvons dégager deux remarques importantes.

La première est que le roman est, par transitivité, un ensemble de récits, un ensemble de scènes, un ensemble de visions. Or traditionnellement parlons, un roman qui se réclame comme tel, doit se soumettre à un système de règles explicites relevant de sa généricité même. Il en est de même pour "l'ensemble de récits" qui réfère son appartenance à des nouvelles non pas au

roman. Ce qui est aussi le cas pour "scènes" qui relève du genre théâtral et non pas romanesque. Précisons encore une fois que la mention qui accompagne le nom de l'auteur, le titre et son sous-titre et la maison d'édition est "roman". Donc *Loin de Médine* est-il un roman ou subvertit-il les normes relatives au genre en question ?

La deuxième remarque est que le "roman" n'est pas fictionnel mais factuel (exception faite de la seconde rawiya bien sûr). A ce moment là pourquoi l'avoir appelé "roman" tout court au lieu de le faire accompagner par un adjectif susceptible d'éclairer le genre.

De ces deux mentions, le lecteur se trouve dérouté dans sa propre connaissance du genre. Il se fait à l'idée, en lisant la mention "roman", d'être en face des personnages fictifs, il se retrouve alors avec des "personnes" réelles ayant fait l'histoire collective de la civilisation musulmane.

N'est-il pas une volonté de la part de l'auteur de subvertir la notion du genre afin d'attirer l'attention sur ses femmes longtemps mises à l'écart par la tradition rapportée par certains historiens ?

Certes au début de notre lecture, nous nous sommes demandés sur la mention "roman" alors qu'il n'en est pas un. Mais à la fin, nous sommes convaincus qu'Assia Djebar subvertit ce rapport à l'architexte et cela de plusieurs manières.

D'abord, comme nous venons de le préciser, la mention paratextuelle qui accompagne le texte est "roman" mais aussi "ensemble de récits", "scènes". Plusieurs versions sont donc données au public. Nous nous concentrerons, dans un premier temps, sur deux intitulés : "roman" et "scènes"

Le mot "scènes" fait parti du langage théâtral. Il est d'ailleurs répété et d'une manière très explicite dans l'épilogue "*Une fois par an, tous, croyants et croyantes, une fois au moins dans la vie, filles d'Agar et fils d'Ismaël, réunis, rejouent la même scène d'Agar en émoi...*" p.306.(nous soulignons)

Tout un champ lexical renvoyant à "scène" est développé dans l'avant-propos accentuant par-là la théâtralité du texte et du coup le fossé entre le lecteur et le genre romanesque.

Plusieurs voix de rawiyates entrecouper cette reconstitution, tissant l'arrière-plan de ce premier théâtre islamique - comme si des contemporaines, anonymes ou connues, observaient des coulisses de quelle façon, sitôt Mohamed(Q.S.S.S.L) disparu, les mises en scènes du pouvoir se cherchent, se brouillent, se superposent p 8 (nous soulignons)

Assia Djebar ne s'assigne-elle pas alors pour tâche de déterrer ses femmes musulmanes "soumises ou insoumises" et leur donner le premier rôle dans sa "propre pièce" comme c'est le cas dans les pièces théâtrales d'Euschyle, d'Euripide ou de Sophocle où la parole est donnée aux héros ayant fait l'Histoire de la ville de Troie ? Fatima, fille du Prophète (que le salut soit sur lui), n'a-t-elle pas la fierté indomptable d'une Antigone nouvelle ?

Ces mentions paratextuelles sont appuyées par la liste des "*personnages principaux cités*" donnée à lire à la fin du texte. Cette disposition est plutôt inhabituelle pour le genre romanesque et très présente dans les pièces de théâtre. Cependant, comme nous le savons tous, dans les pièces de théâtre, la part réservée à l'élocution est très importante ; alors que dans le texte, les dialogues ou les polylogues sont pratiquement inexistantes.

Le cas échéant, c'est la narratrice qui cède la parole aux personnages. Or, le texte développe les techniques qui sont d'usage dans les pièces théâtrales. (cf. supra)

Il appartient, dès lors, aux lecteurs de récuser le statut revendiqué par voie de paratexte, comme le précise Genette.

La transgression des lois du genre est aussi rendue explicite par l'emploi des marques typographiques à savoir les passages en italique où le personnage dont il est question se présente. Cela se fait le long d'une page ou plus. C'est pour dire que la place réservée aux passages en italiques où le récit est homodiégétique est considérable. Il nous rappelle la technique employée dans les opérettes. Un rapprochement peut se faire entre ces dernières et les pièces de théâtre. Seulement, il faut souligner que dans les opérettes la part importante assignée à la poésie accompagne le jeu théâtral. Ce qui est le cas dans ces passages où la poésie relève plutôt d'un art de vivre, d'une tradition propre aux sociétés arabes qui sont essentiellement orales donc leur parole est teintée d'une finesse poétique singulière qui a fait connaître les poètes comme Imru' El qais, El khansa', Hassan Ibn Thabit, pour ne citer que ceux-là. D'ailleurs les intertitres comme "*voix*", "*rawiya*" sont très connotatifs et rendent bien compte de la poéticité de ces passages. Nous citerons à ce titre "*la voix* (n°4)"(p.125à128) et la "*troisième rawiya*"(p.182à191).

Assia Djebar reconnaît le caractère poétique de la langue arabe, langue d'origine de ces femmes qu'elle a ressuscitées dans son "roman" "*la richesse diaprée du texte d'origine, son rythme, ses nuances et ses ambiguïtés, sa patine elle-même, en un mot sa poésie*"p. 8 (nous soulignons)

La subversion générique est signifiée par une autre marque qui rappelle les pièces de théâtre. Dans ce que nous avons appelé "la quatrième partie"

portant le titre "*Paroles vives*", dans le chapitre intitulé "*Voix, multiples voix*" (*Aicha et les diffamateurs*) p 280, il y a reproduction du nom du personnage devant chaque réplique. Parfois le nom du personnage n'existe pas mais nous lisons une qualification nous permettant de l'identifier. Nous retrouvons aussi des notations paraverbales et non-verbales entre parenthèses comme c'est le cas pour les didascalies théâtrales.

(Elle se souvient : la chaleur, le jour précédent, avait été si vive que, dans la caravane, plusieurs croyants, certes déjà blessés au combat, avaient succombé de fatigue.

A voix haute à nouveau, son jeune neveu devant elle, elle reprend :) p .281

Le roman n'est donc pas loin du code théâtral dans la mesure où la narratrice se contente parfois de donner des informations de types de celles qui sont données dans ce genre de texte par les didascalies : lieux, état, ... Ainsi le système typographique utilisé marque-t-il, lui aussi, la transgression des lois du genre ? Par le recours systématique à cette typographie particulière, Assia Djébar opère une véritable subversion du code d'écriture romanesque et en arrive alors à faire s'interpréter les différents genres ou à créer ou plutôt à recréer des vies.

Pour ce qui est de l'œuvre de Mammeri *La Traversée*, rien ne nous permet, du moins explicitement, de l'analyser par rapport au code théâtral comme nous venons de le faire pour l'œuvre de Assia Djébar. Pourtant l'auteur, dans *La Colline Oubliée*, a utilisé presque la même technique de subversion en faisant référence aux pièces de théâtre.

Un autre cas de rapport discordant à l'architexte annoncé précédemment est la mention "ensembles de récits" accompagnant l'œuvre romanesque. *Loin de Médine*, en effet, suit en tout point la présentation d'un recueil de nouvelles fait de regroupement de plusieurs récits et que chaque récit portant un titre. Toutefois, il faut souligner que le titre de l'œuvre n'est pas mentionné en tant que titre d'un des récits, comme il est d'usage dans les recueils de nouvelles. Certes, il existe mais à l'intérieur des récits comme dans "*L'étrangère, sœur de l'étrangère*" "*avant, c'était loin, loin de Médine*" p.195. (nous soulignons)

Or, si nous adoptons une autre acception du roman, celle du Littré, qui le définit comme étant une "*histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs, ou par la singularité des aventures.*", les règles précises du genre ne sont pas nettes. Les frontières entre roman et nouvelle, par exemple, sont souvent floues, car la brièveté ne caractérise plus seulement cette dernière ou la longueur n'est plus la faculté romanesque. Si nous considérons alors ce que nous avons supposé comme étant une des nouvelles et portant le titre "*soumises ou insoumises*", nous remarquons que sa longueur dépasse de loin celle de la nouvelle supposée être un récit court. La première attente, dans l'interaction auteur-lecteur, est bien celle d'une fiction romanesque. Mais toutes les indications brouillent cette attente du lecteur car l'écrivain ne répond plus à ces attentes "conventionnelles".

Dès lors, comment classer tout texte qui ne répond pas tout à fait aux normes génériques ? A cette question, nous ne pouvons nous y étaler à répondre car elle ne rentre pas dans le cadre de notre problématique initiale, nous y laisserons le soin à la critique littéraire. Nous nous contenterons toutefois de souligner que le roman en question a été bien accueilli par la critique universitaire et journalistique.

En somme, Assia Djébar s'adonne à un jeu qui s'opère dans le rapport paratextuel au texte dénaturant et altérant la donnée informative et l'horizon d'attente du lecteur.

Un autre point qui subvertit le rapport à l'architexte est que l'univers fictionnel annoncé par la mention "roman", n'est pas du tout loin de la réalité. Il s'agit bel et bien d'un univers concret : Médine et Alger ainsi que toute la toponymie qu'on y retrouve dans le texte d'Assia Djébar et celui de Mammeri. Dans *Loin de Médine*, s'ajoute un temps historique vérifiable alors que dans *La Traversée*, le temps ne l'est pas.

Le système des personnages et en particulier celui de la narratrice et du narrateur respectifs pour chaque roman, ne peuvent-ils pas être des représentations de personnes réelles existantes ou ayant existées ?

En ce qui concerne Assia Djébar, certes elle n'a pas participé aux événements historiques relatés et ce serait absurde de notre part de dire le contraire, mais son ombre ne plane-t-il pas derrière ce scripteur et cette narratrice qui opère tout un travail métatextuel des textes des historiens cités ? N'est-elle pas existantes en "*ce quinzième siècle commençant*"p.292 ? D'ailleurs, ne le dit-elle pas elle-même dans l'avant-propos : "*dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est révélée nécessaire pour la mise en scène que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désiré habiter...*"p.7, sachant que le "je" renvoie à Assia Djébar vu que sa signature par les initiales de son pseudonyme y figure à la fin.

Quant à Mammeri, le texte est certes raconté à la troisième personne, donc nous ne pouvons pas parler d'un récit autodiégétique, mais cette absence du "je" ne signifie-t-il pas sa présence ? Nous pouvons encore envisager une

autre éventualité celle d'une ressemblance frappante entre Mourad, personnage du roman et Mammeri. Mourad n'est-il pas, comme Mammeri, un personnage qui doit être inspiré lorsqu'il écrit ?

Sur le noir du ciel, les lumières de la rade pointaient leurs scintillements timides. Le susurrement des vagues récitait l'été, les plages et l'air du large. Aux prisons dans les glaces, aux enlisements lents dans les sables surchauffés la mer apportait le contrepoint, le contrepoids de la mobilité et de la délivrance. Mourad écoutait : un coup sourd, puis l'éparpillement frais de l'eau quand elle se retire sur les cailloux. Brusquement le bruit de la mer déclencha le mécanisme. Faire quelque chose avant de mourir.p 21

De même, Mourad ne semble-t-il pas, comme Mammeri un connaisseur du grand Sud, des rites de ses populations, de ses gens, de leur langue, de la folie du désert, de ...? De toutes les façons, l'univers dans lequel évolue les personnages du roman est assez semblable au nôtre. L'intention de l'auteur est, sans aucun doute, de faire croire qu'il s'agit d'un récit factuel. Dans le roman de Mammeri, il n'y a pas de doute possible, Alger des années soixante-dix et quatre vingt correspond tout à fait à la réalité. Seulement cette réalité est investie dans un cadre fictionnel, ce qui rend la frontière entre récit fictionnel et récit factuel floue. Nous dirons alors que le statut générique du texte de Mammeri reste assez ambigu, même si, au niveau pragmatique, les énoncés discursifs qu'il met en texte sont "naturels", tout à fait attendus.

En fait, le lecteur, en entrant en littérature, va retrouver des indices qui le renvoient directement à l'auteur ou à des événements similaires à ceux du texte, d'où ses hypothèses initiales se retrouvent révisées. Pour ce qui est de

l'œuvre de Mammeri, nous nous contenterons donc d'évoquer le caractère factuel de ce récit, ce qui va à l'encontre de la définition du roman que nous avons donnée précédemment (celle du Littré).

Ainsi pour nous résumer, Assia Djébar multiplie les mentions génériques pour n'en retenir qu'une alors que différents indices déployés dans le texte subvertissent le rapport à la généricité. Il en est de même pour l'œuvre de Mammeri qui entretient un rapport particulier au genre.

De ce fait, cette transgression des lois du genre relaté par le langage ne peut-elle pas être considérée comme un acte de la part du scripteur-auteur à l'intention de son lecteur implicite ? Le langage architextuel n'a-t-il pas une valeur d'acte ?

Sachons que cette mention architextuelle peut être paraphrasée de la sorte pour ce qui est du texte de Assia Djébar : "je vous demande de lire cet ensemble de récits, de scènes, de visions comme un roman" où "je" désigne l'auteur et "vous" les lecteurs. Ce qui est aussi le cas pour Mammeri mais sans l'appuyer par des éléments paratextuels comme Assia Djébar. Seulement, la subversion des lois génériques suppose la complicité du lecteur, à son tour, et sa participation au "pacte de lecture".

2.2. L'intertextualité.

L'intertextualité est pour Genette

Sous la forme la plus explicite et la plus littérale [...] la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou

sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (chez *Lautréamont*, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses réflexions, autrement non recevable.²⁰

En d'autres termes, l'intertextualité revêt trois formes : la citation, le plagiat et l'allusion. Elle est certes présente dans l'œuvre de Assia Djébar mais elle est pratiquement inexistante dans *La Traversée*

Dans le cas de la citation, nous parlerons de discours direct qui consiste à inclure une énonciation (discours citant) dans une autre énonciation (discours cité). Les deux discours en question restent autonomes. Chacun des deux systèmes conserve ses embrayeurs ou déictiques, ses modalités, ses marques temporelles et personnelles. Les guillemets ont souvent une fonction démarcative : ils sont les marques du discours cité. Les guillemets sont donnés « pour encadrer, isoler un discours rapporté au style direct ou une citation (...). Ce que les guillemets disent c'est que la parole est donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'une autre ».²¹

Ces guillemets sont aussi la marque que le texte convoque un autre texte pour entretenir une sorte de dialogue avec lui rendant compte ainsi de l'intention de l'auteur.

²⁰ *Palimpseste*, op. Cit. p.8

²¹ Compagnon A., *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979, p.40; cité par Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan/ Her, Paris, 2001

Une autre marque typographique révélatrice de l'existence de la citation est l'écriture en italique rendant ainsi compte d'une autre énonciation dans le discours citant. Marques typographiques que nous retrouvons dans *Loin de Médine*. Soulignons aussi que la référence accompagne certaines citations . Parfois elle est très précise comme dans le cas "*Sourate 33, verset 33*"; d'autres fois, nous lisons la mention du texte d'origine sans apport de l'environnement précis d'où elle est extraite. A titre d'exemple, nous citerons, "*rappelle le Coran*".

Donc dans le cas de *Loin de Médine*, la référence à d'autres textes par le biais de la citation est très présente. Contrairement à *La Traversée* où elle est complètement inexistante. C'est pour cette raison d'ailleurs que nous allons nous limiter dans le traitement de cette question à l'œuvre d'Assia Djébar. De plus, l'interprétation que nous livrons ici n'est à prendre que comme une esquisse nous permettant de faire le lien avec notre problématique.

Parmi les textes cités auxquels Assia Djébar fait référence et que nous citerons en premier lieu est le texte coranique. En effet, plusieurs versets ou fragments de versets coraniques sont parsemés dans le roman. faisant de ce premier une sorte d'hypotexte montrant par là même qu'Assia Djébar, comme beaucoup d'écrivains maghrébins, n'a jamais renié ses attaches à l'Islam. Bien au contraire, le sentant menacé par les événements qui bouleversent le pays et au nom de l'Islam, elle écrit *Loin de Médine* qui reste en faite une quête effrénée d'un Dieu, non celui des "medersas", écoles "arabes" dénoncées dans un de ses romans ultérieurs à savoir *L'Amour et la fantasia*, où l'enseignement y est moins innocent et plus idéologique²², non celui d'un certain groupe

²² la narratrice de *L'Amour, la fantasia* dénonce l'idéologie véhiculée par ces écoles et nous l'explique "ces medersas ont pullulé. Si j'avais fréquenté l'une d'elle (il aurait suffi que mon enfance se déroulât dans la cité d'origine), j'aurais trouvé naturel ensuite d'enturbanner ma tête, de cacher ma chevelure, de couvrir mes bras et mes mollets, bref de mouvoir mon corps au-dehors comme une nonne musulmane !" p 206

social (évoqué par Mammeri dans *La Traversée*) qui s'en servent outrageusement pour justifier richesse et domination, non celui des dévots ou encore celui des charlatans qui immobilisent les pensées, provoquant la léthargie sociale par le biais de superstitions archaïques comme c'est le cas dans l'Algérie des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Mais le Dieu plein de bonté, d'élan fraternel entre les sexes, le Dieu protecteur surtout envers la gente féminine qu'elle se propose de défendre dans le roman.

L'Islam est, pour Assia Djebar, une sorte de recherche d'inspiration littéraire mais aussi et plus que cela une quête de certaines valeurs que l'Algérie actuelle feint d'oublier nous ne savons au nom de quelle religiosité venant aussi nous ne savons d'où, ou se réclamant de quel courant.

Assia Djebar, en convoquant ainsi le texte sacré, estime qu'il est de son devoir d'écrivain de remettre les pendules à l'heure et de rappeler au lecteur, par le biais de la fiction, le Coran afin de lui permettre de résister aux effets destructeurs de la civilisation de plus en plus matérialiste et de plus en plus vouée à l'omission du rôle de la femme ainsi que de ses droits.

Ainsi, elle dénonce l'hypocrisie religieuse "d'aujourd'hui" qui a ses fondements dans le paganisme "d'hier" en s'attaquant directement (du moins nous l'avons ressenti) à ceux qui, au nom de l'Islam, rendent licites certains comportements "barbares" qui relèguent la femme à la servitude. Pour légitimer cette attaque, elle rappelle par le biais de la voix du Prophète un verset coranique rendant compte de l'intervention divine pour la cause d'une femme mais aussi de toutes les femmes à son insu. « *Ce jour où , à Médine, Dieu fit descendre sa parole sur la protection des femmes qui viennent [...] à l'Islam* ». p 167. Cette femme c'est Oum Keltoum bent Okba « *la fugueuse d'hier* » p. 160 qui, fuyant les siens surtout ses frères Walid et Omra, se rend à

Médine, devenue berceau de l'Islam, rejoindre les "Mouhadjirines" mais aussi le Prophète

Ô vous, les croyants!

Lorsque des croyantes qui ont émigré viennent à vous,

Epreuvez-les!

Dieu connaît parfaitement leur foi!

Si vous les considérez comme des croyantes,

Ne les renvoyez pas vers les incroyables!

Elles ne sont plus licites pour eux!

Ils ne sont plus licites pour elles! p.168.

De ce fait, Oum Keltoum incarne une femme battante pour sa foi nouvelle mais aussi elle est à l'image de toutes les femmes qui prennent leur courage à deux mains pour dire non à l'homme lorsque le besoin se fait sentir.

Assia Djebar met un fragment du verset précédent dans la bouche de Oum Keltoum d'où la répétition "*Ne les renvoyez pas vers les incroyables!*". p.169. Seulement, cette fois, les marques typographiques faisant état de citation ont disparues. D'où l'appropriation de la voix divine qui se fait par un processus de répétition exprimé par "*elle redit deux, trois fois les mots et l'exhortation divine*" p. 169.; montrant par là que la religion islamique est celle de la Voix. D'ailleurs, le mot lui-même de "*qur'an*" signifie "*qui se présente souvent dans les passages coraniques avec le sens de "récitation à voix haute"*"²³. Or, la récitation fait appelle à la mémorisation qui, à son tour, demande la répétition. Et nous voyons Oum Keltoum qui répète. La question qui s'impose d'elle-même à nous ici c'est de savoir pourquoi Assia Djebar nous rapporte de la sorte cette scène ? N'est-ce pas une manière de dire que la

²³ *Le Coran*, édition PUF, coll. Que sais-je ?, Paris, 1996, p15.

femme est celle qui a préservé en premier lieu la parole divine parce qu'elle l'a apprise ? Car comme nous le savons tous, le Coran, à son origine, était fondamentalement "*une communication orale*" reçue de la bouche du Prophète et ce n'est que plus tard qu'il y a eu sa fixation graphique l'ayant préservé définitivement de la disparition et de la falsification. Et la femme, selon l'auteur, a donc contribué à sa préservation.

De même, l'intégration de ce verset dans le roman rend compte réellement de la préservation de la femme par la bonté divine et par le Prophète. D'où, l'injonction adressée à tous les croyants de respecter sa parole au lieu de la falsifier pour défendre leurs besoins personnels.

Par ailleurs, soulignons l'existence de plusieurs niveaux d'énonciation et de plusieurs voix énonciatives relevant ainsi du cadre polyphonique. En revanche, l'intertextualité en soutient deux. Bien entendu

la citation au discours direct suppose la répétition du signifiant du discours cité et par conséquent la dissociation entre les deux situations d'énonciation, citant et cités. Elle fait coexister deux systèmes énonciatifs autonomes. Chacun conserve son JE, son TU, ses repérages déictiques, (...), les guillemets jouant à l'écrit le rôle de frontière entre les deux régimes énonciatifs²⁴.

En effet, la citation met en scène les déictiques régissant le texte coranique et reprise dans le roman par la communication de Dieu à Mohamed(Q.S.S.S.L.° (que le salut soit sur lui) dans la chambre d'Aïcha, « *Vingt-quatre heures après le départ de Oum Keltoum de chez elle, juste*

²⁴ Maingueneau Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, DUNOD, Paris, 1993, p95.

avant la sieste du lendemain. »p.165 dans un premier temps. Puis le Prophète récitant le verset de la "*Lumière*" aux croyants qui ont assisté à la scène . Enfin, Assia Djebar, quatorze siècles, plus tard le rappelle à ses lecteurs par le biais de la fiction littéraire dans son roman *Loin de Médine* lui donnant ainsi une toute autre dimension (voir in supra). Ceci dit, le lien entre les hommes avec un grand "H" est rendu possible par la religion qui s'actualise par le langage . Ce dernier, vu ses caractéristiques discursives, ne peut-il pas fonctionner comme acte de langage indirect exprimant une intention implicite de la part de l'auteur qui demande, aux temps modernes, clémence pour la femme comme l'a été le Prophète aux temps anciens?

Poursuivant son combat pour la défense du statut de la femme , un autre verset coranique est cité dans le roman montrant, de ce fait, l'intervention divine, par le biais de la Sourate de "*La lumière*" cette fois, pour défendre l'honneur d'une femme mais aussi pour condamner l'adultère.

En effet, la femme du Prophète a été l'objet des calomnies après avoir été oubliée et récupérée par un chevalier Soffyan ben el Mo'attal après leur retour de la guerre du « Fossé ». Sachant que celle-ci, après avoir perdu son collier, repart le chercher au moment même où la caravane s'apprête à décamper de nuit pour rejoindre Médine. Par conséquent, elle a été laissée sur les lieux. Cet événement a fait jaser même les plus proches du Prophète (son poète Hassan ibn Thabit) ou d'Abou Bekr (Mistah, son protégé) et a suscité toute une polémique entre les tribus notamment celle des 'Aous et celle des Khazradj. Pour l'innocenter, un verset a été communiqué au Prophète par Dieu et repris par Assia Djebar dans le roman. D'où intertextualité.

Ceux qui ont colporté le mensonge forment un groupe parmi vous. Ne croyez pas que cela vous nuise; au

contraire, c'est un bien pour vous, car chacun d'eux aura à répondre du péché qu'il commet. A celui d'entre eux qui s'est chargé de la part la plus grande est réservé un terrible châtement !

Que les calomniateurs n'ont-ils produit quatre témoins ! Que n'ont-ils dit : c'est une calomnie manifeste ! Ne l'ayant pas fait, ils sont menteurs devant Dieu !

(Sourate 24, verset 11) p 290.

Ce texte cité étant traduit, il existe déjà dialogisme entre l'original et la version nouvelle, les deux en sont transformés, ainsi que le signale Antoine Compagnon « *Le texte original profite des rapports et des distances multiples qui s'instaure entre lui et ses traductions* »²⁵. En tout cas, cet écart est d'autant plus surprenant dans ce passage que la référence citée « *sourate 24, verset 11* » n'y correspond pas véritablement, ce qui désoriente bien évidemment le lecteur. Car cette partie de la sourate 24 portant la référence de "verset 11" est en réalité un assemblage successif entre le verset, 11, un fragment du verset 13 et un autre fragment du verset 12. Ceci est confirmé par notre consultation du texte d'origine en arabe ainsi que par deux traductions : la première est celle du Dr Salah ed-Dine Kechrid²⁶ et la deuxième est celle de Muhammad Hamidullah²⁷.

Ce qui est aussi frappant dans cette citation, c'est sa non conformité aux règles de transposition et de traduction du texte coranique ainsi qu'il a été fait par les deux traducteurs à savoir le respect de la chronologie dans la traduction des versets. Ce qui nous amène à tirer deux conclusions.

²⁵ op. Cit.

²⁶ *Saint Coran*, édition The Rihani House Est, Beyrouth, Liban, 1985, 3^e édition

²⁷ *Le Saint Coran*, édition Mu'sassat 'Rissala, Beyrouth, 1981, 11^e édition

La première consiste à affirmer que la traduction de ce texte coranique présente dans *Loin de Médine* est celle d'Assia Djébar, affirmation confirmée par l'auteur même dans l'avant propos

Je tiens à remercier le poète arabe Nourredine El Ansari qui m'a aidée dans ma confrontation avec la langue des chroniques. La richesse diaprée du texte d'origine, son rythme, ses nuances et ses ambiguïtés, sa patine elle-même, en un mot sa poésie, seul vrai reflet d'une époque, a éperonné ma volonté d'Ijtihad p 8 (nous soulignons)

La deuxième c'est que Assia Djébar laisse paraître sa propre subjectivité vis-à-vis de l'événement rapporté. Subjectivité rendue très explicite par la subversion des règles inhérentes à cette forme intertextuel (citation) et à la référence mentionnée qui n'y correspond pas du tout en fait. De même, elle désacralise pour ainsi dire le texte sacré comme le souligne Seloua Ben Abda « *La traduction en français du Coran constitue une première distanciation. En ce sens l'écriture en français est libératrice car elle permet de se dégager de l'emprise d'un texte sacré intouchable. Débattu, altéré, croire éclaté, le texte coranique est pré-texte à un dialogisme généralisé et prenant plusieurs formes* ». ²⁸

Par conséquent, la subversion apparaît et la mémoire du texte se trouble et le lecteur se trouve plongé dans l'incertitude. Le verset est-il réellement le onzième de la sourate mentionnée ? la subversion amène une certaine confusion qui, non seulement, en dérogeant à la "loi de l'informativité" telle qu'elle a été développée par Catherine Kerbrat-Orecchioni²⁹, laissera planer un doute pour le lecteur, et engendrant un implicite que celui-ci tentera de

²⁸ Ben Abda Saloua, *Bilinguisme et poésie chez Tahar Ben Jelloun*. Doctorat Nouveau Régime, Paris IV, 1990,p99.

²⁹ L'implicite, édition Armand Colin, Paris, 1998, pp29-32

déterminer. Ce doute, d'ailleurs, est à l'instar de celui que dénoncera l'auteur dans ses différents commentaires.

Par ailleurs, il faudrait se demander donc ce que cherche Assia Djébar à nous communiquer, à nous, en tant que lecteurs par cette subversion qui interpelle une autre subversion d'ordre anthropologique et comment se manifeste sa subjectivité vis-à-vis du fait rapporté.

En effet, l'auteur se propose d'attirer l'attention sur un fléau social, existant de nos jours, culpabilisant la femme d'une manière générale quelle soit du monde musulman ou maghrébin et qui n'a pas épargné la mère des croyants du vivant même du Prophète. Par des propos métatextuels qui se greffent sur l'intertexte, Assia Djébar dénonce la subversion de l'homme, traité "*d'hypocrite, d'hésitant, de méfiant*" (adjectifs utilisés aussi par les historiens évoqués dans l'avant propos) pour son manquement aux lois coraniques et aux différents exemples que donnât le Prophète. Pour l'auteur de *Loin de Médine*, malgré les recommandations divines, la femme semble être frappée par une malédiction qui n'a pas épargné le Prophète dans sa "*femme préférée*".

*le vrai poids est le doute, terrible doute qui pèsera
une fois, mille fois, sur chaque Musulmane, aussitôt
qu'elle prend époux!*

*Parce qu'une adolescente de quatorze ans, au
corps léger, s'est égarée en recherchant loin de la
caravane son collier d'agates. Parce que les langues des
hypocrites, des hésitants, des méfiants se sont aussitôt
déliées*

Quatorze siècles durant et en ce quinzième siècle commençant, dans chaque ville, dans chaque hameau de la terre Islamique, chaque époux, de lui-même ou malgré lui-même, fera revivre, chez sa femme victime du doute réinstallé, un peu de la peine éperdue de l'adolescente de Médine. p 292

En outre, cette intertextualité occupe une autre fonction : elle impose au lecteur présumé un rapport de fidélité au texte coranique mais aussi à la figure aimante du Prophète qui, malgré les propos de Aïcha, "*non, par Dieu, je ne me lèverai pas pour aller vers Lui. Car je ne veux louer personne, pour moi, sinon Dieu !*" p 291, reste souriant. Assia Djébar ne semble-t-elle pas rappeler le lecteur essentiellement masculin à l'ordre en lui demandant implicitement de respecter la voix divine et de ne pas être aveuglé par un doute qui lui ferait commettre des actes qui peuvent porter préjudice à la femme ? Par conséquent, l'intertextualité ne rend-elle pas compte d'une intention implicite de la part de l'auteur et ne fonctionne-t-elle pas comme acte de langage ? De toute les façons, la subversion que nous avons vue précédemment qui rend compte de la subversion de l'homme pour les normes coraniques constitue une dénonciation de la part de l'auteur qui critique l'adhésion à la religion par simple obéissance plus que par conviction sincère.

Deux autres versets s'interpellent dans la même partie du roman, ils sont cités respectivement par un homme puis par une femme qui ont pour fonction de rappeler leur allocutaire aux préceptes coraniques et par là rendre compte de l'objectif de l'auteur qui les cite dans le roman.

En effet, dans un récit de souvenir à la première personne du singulier intitulé "*Voix d'Atyka*", Assia Djébar ressuscite une femme qui semble se

remémorer certains événements ayant marqué sa vie de femme. Parmi ces événements, celui où Ali ibn Abou Talib rappelle le verset coranique à Omar ibn el Khattab mais aussi à elle, Atyka bent Zeid le jour de leur remariage. Car chacun d'eux avait été marié une première fois. Atyka avec Abdellah ibn Abou Bekr avec qui elle vit une des rares histoire d'amour évoquée, du moins, dans le roman. Avant de mourir, il lui offre un verger. En revanche, celle-ci accepte ce legs tant qu'elle reste sa femme et pour toujours car ,elle lui promet de l'être. Et puisqu'elle est amenée à se remarier, elle rendrait le verger à qui de droit d'héritage à savoir Abou Bekr et sa famille, loi qui est d'ailleurs en vigueur même de nos jours. Atyka décide donc de prendre Omar pour époux après avoir réitéré sa demande. Parce que celui-ci l'avait déjà demandé une fois mais sans succès. Le jour de leur noce, Ali récite ce verset :

C'est un péché devant Dieu de dire ou de promettre ce que l'on ne peut tenir ! p. p209.210

alors qu'auparavant, il avait tranché sur la question, c'est-à-dire que la femme en question peut accepter Omar comme second époux à condition de rendre le verger à ses propriétaire légitimes. Ce qu'elle fit bien sûr . A Atyka ressuscitée de se demander la raison de cette évocation de la parole divine, ce qui est paradoxal bien évidemment à ce qui a été décrété par Ali lui-même auparavant.

Lorsque j'avais refusé une première fois la demande de Omar, le bruit avait couru alors parmi les Médinoises que, certainement Ali lui-même désirait m'épouser ...S'attendait-il à ce que je reste fidèle au serment que j'avais prêté à Abdellah ? Aurait-il admiré une telle fidélité ? p 208

Après la polémique soulevée par son mariage, Atyka sent qu'elle est prétexte à des règlements de compte entre hommes "*Ma personne ne serait-elle que prétexte...*" p210

Après avoir passé en revue le contexte d'énonciation de ce verset coranique, nous sommes amenés à dire que le personnage énonciateur, qui rapporte par le biais de la voix ces propos, rend compte de la dualité entre homme et femme et par là remet en cause certains aspects de la tradition. L'homme est celui qui a le pouvoir car il est le seul à détenir la parole de la loi (qualifié à résoudre la *fatwa*) et les paroles religieuses dans le sens que c'est lui qui rappelle le verset. Il se meut en véritable organisateur de la société. D'où la fonctionnalité de cette parole qui est essentiellement tournée vers le social. La parole de la loi se sert de la parole religieuse pour pouvoir s'imposer. Celle de l'homme est une tentative de restitution de l'ordre troublé et dévié par la femme qui n'a pas tenu sa promesse.

Alors que les hommes se consacrent à parler de la religion et de la faiblesse de la femme face à certaines situations comme le deuil, celle-ci ne prononce aucun mot et sa parole n'est même pas sollicitée malgré sa convocation auprès d'eux. Elle est objet mais jamais sujet et sa parole est donc refoulée.

En effet, dans la tradition arabe et musulmane, quand une femme parle, cela n'a pas d'importance car c'est "*klam n'sa*". D'où son silence en présence de l'homme. Sa voix est donc "brimée" et privée d'expression car elle est considérée parfois comme "*aoura*" c'est-à-dire comme attribut féminin à cacher au même titre que les autres parties du corps. D'ailleurs, au moment où Atyka devait se rendre chez les hommes, plusieurs recommandations se font entendre pour qu'elle puisse se voiler entièrement,

Je me suis levée. Je pris dans mes affaires un long tissu de lin très fin, d'un noir légèrement moirée. Je pliais l'étoffe en deux; je m'en couvrit entièrement, de la tête au pieds.

- Ton visage, s'exclama une vieille.

Je fis effort pour ne pas répliquer [...] "Eh bien, en cette année 12 de l'hégire, près de sept années après les versets du voilement, ceux-ci ne concernent que les mères des croyants, non les femmes ordinaire comme moi !

- Ton visage ! reprit une autre, effrayée à la pensée que je pourrais arriver parmi les hommes d'à côté, le visage découvert, même si je gardais les yeux baissés.

p 208

Chose qu'elle se refuse intérieurement car elle n'ose le faire ouvertement vu que cela signifierait son exclusion du monde féminin. De toutes les façons, cette femme, à l'image de beaucoup d'autres, semble opposée au voilement total du corps rendu explicite dans le texte par l'emploi des expressions à connotation négative "*En aveugle, quasiment fantôme*" p 209

En fait, elle semble mettre le voile, qui recouvre le corps, la voix et le regard sur un même piédestal et dénonce ainsi leur sexualisation. Il faut entendre par "sexualisation" tout attribut féminin susceptible d'éveiller le désir chez l'homme et dès lors il faut cacher. La religion musulmane délimite en effet minutieusement les parties du corps à cacher "*aoura*" comme étant tout le corps de la femme excepté le visage. Or, certains traditionalistes considèrent le visage parmi les parties à cacher et y adjoignent aussi la voix

en se basant sur la vie de la demie-sœur du Prophète, Cheyma, qui avait une belle voix, mélodieuse par sa poésie. Une fois embrassée l'Islam, elle se retire du chant car le Prophète lui avait dit que sa voix pouvait attirer la "fitna". La voix est, par conséquent, source de déstabilité pour le bon fonctionnement de la société masculine. Quant au regard, la femme doit le baisser devant l'homme.

Par ailleurs, ce qui ressort de cette relation entre homme et femme, c'est que celle-ci doit adopter un certain nombre de comportements lorsqu'elle se retrouve face à l'homme à savoir baisser le regard, taire sa voix aussi se voiler. Ce que confirme A. Bouhdiba

Il est interdit au musulman de se délecter de la voix harmonieuse d'une femme étrangère, ainsi qu'il est interdit à la femme d'élever sa voix, de telle sorte que toute autre personne que «son seul époux et maître», parce que la voix, peut créer un trouble et engager le cycle de la zinâ³⁰.

Face à cette dualité, et contrairement à cette situation évoquée où la femme est réduite au silence, Assia Djébar la déterre de son profond sommeil et lui restitue son droit à la parole dans *Loin de Médine*. Rappelons que cette technique qui consiste à donner la parole aux voix "ensevelies" et cette thématique développée et que nous venons d'évoquer existaient déjà dans les romans précédents de l'auteur à savoir dans *L'Amour, la fantasia* et dans *Ombre sultane*. Par ce biais, Assia Djébar positionne sa propre œuvre comme référence littéraire.

³⁰ La sexualité en Islam, PUF, Paris, 1975

En fait, par son jeu intertextuel, elle dit sous une forme détournée, à son lecteur qu'il n'y a dans la littérature que deux grands textes : le Coran et sa propre œuvre. Ceci se confirmera d'autant plus une fois que l'auteur dénoncera les omissions et les questions restées sans réponses des historiens du premier et deuxième siècles. Ce qui supposera que son œuvre, parce qu'elle mêle réalité et fiction, est la plus complète.

Ainsi sur un ton où s'entremêlent la fiction et l'histoire, Assia Djébar sauve cette femme de la gangrène de l'oubli et lui permet aussi de témoigner et de relater une période de sa vie que l'homme semble l'accuser d'avoir oubliée "*me voici devenue l'«oublieuse»! Or je n'oublie rien.*"p 201. Elle dénonce, du coup, certaines pratiques religieuses qui ont fait de la femme l'éternelle "muette" et de l'homme l'éternel dépositaire du pouvoir. Par conséquent, l'intertextualité accompagnée de la métatextualité rend compte de l'intention de l'auteur qui s'assigne pour fonction de subvertir les normes traditionnelles et religieuses qui ont écarté la femme du pouvoir qu'il soit politique ou social. Grâce à l'écriture, Assia Djébar ressuscite Atyka ainsi que toutes les femmes à son insu et leur donne vie. Ne dit-elle pas dans *L'Amour, la fantasia* que "*écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues*" (p 229)

Paradoxalement à cette situation où l'homme rappelle le verset coranique à un autre homme mais pour s'adresser véritablement à la femme, le verset qui le suit, dans le roman, convoqué par Assia Djébar est rapporté par une femme à l'intention de l'homme. Ainsi, dans cette situation, le locuteur est la femme et l'allocataire est l'homme. D'où le renversement des rôles. Force est pour nous de croire que l'auteur, dans *Loin de Médine*, structurant ainsi son texte, continue sa lutte pour l'identité féminine et montre par là que la femme est aussi capable que l'homme à rappeler la parole divine

En effet, lors du "pèlerinage de l'adieu" Esma fille d'Omaïs était du voyage alors qu'elle attendait un enfant. Pendant tout le voyage, Abou Bekr, son mari, inquiet pour son état de santé, ne cesse de demander de ses nouvelles. Une fois le moment de l'accouchement arrivé, son inquiétude redouble et c'est à Aïcha, sa fille, de lui rappeler

Ô vous qui croyez !

Demandez l'aide de la patience et de la prière,

Dieu est avec ceux qui sont patients ! p 230.

La dénonciation de Assia Djebar a atteint son acmé lorsqu'elle évoque la polygamie. Le verset coranique n'est là, par conséquent, que pour servir de prétexte et de toile de fond pour un travail métatextuel. Le verset cité faisant ainsi du Coran une sorte d'hypotexte est accompagné, comme d'ailleurs dans les situations que nous avons évoquées précédemment, par des références à d'autres textes des historiens du premier et deuxième siècles.

Le verset est cité dans le texte dans une situation d'énonciation quelque peu singulière. Il est cité par la narratrice omniprésente, omnipotente et omnisciente derrière laquelle se cache l'auteur. Car l'auteur en tant qu'être sociale ne peut effectuer ce long voyage dans le temps. Alors elle met en scène, dans sa reconstitution, un être de papier capable de remonter le temps et nous rapporter, en conjuguant histoire et fiction, des éclaircissements sur la période en question. La narratrice semble s'être donc transférée dans une époque très lointaine et s'institue à son tour en conteuse à l'instar de ses femmes qui ont su garder la parole vive.

La situation rapportée est celle où le Prophète dit "*non, cela, jamais*" p67, répété plusieurs fois dans le roman, pour le remariage de Ali ibn

Abou Talib, son gendre. Sachant que cela contrarie beaucoup sa fille, il s'y est opposé alors. en disant que "*ma fille est une partie de moi-même. Ce qui lui fait mal me fait mal ! ce qui la bouleverse me bouleverse !*"p73 quoi que le Coran confirme le droit à la polygamie pour les personnes chez qui certaines conditions sont réunies. Or, cette polygamie est soumise à des conditions telles qu'elle est quasiment prohibée surtout de nos jours.

L'énonciation du verset dans le texte.

*Epousez, comme il vous plaira,
deux, trois ou quatre femmes.
Mais si vous craignez de n'être pas équitables,
Prenez une seule femme ! p.72*

rend compte d'un acte licite permis par Dieu et le Prophète Mohamed (Q.S.S.S.L.°) y fait allusion à plusieurs reprises "*Je ne vous interdit pas ce que Dieu vous à permis !*". En revanche, la narratrice qui semble s'insurger contre la polygamie, commente et le discours du Prophète et la sensation de Fatima, sa fille, pour enfin tirer une conclusion sur le rapport père/ fille la situant aux temps modernes où elle se désole pour tous les pères qui n'ont jamais protesté contre le remariage de leur beau-fils, et par là n'ont jamais lutté pour la quiétude de leur fille.

Ainsi, la figure du Prophète apparaît comme celle d'un véritable père protecteur et veillant au bien-être de sa fille. En empêchant la polygamie de Ali avec la fille de "*l'ennemi de Dieu*", le Prophète apparaît comme le sauveur. Cela permet de renforcer les liens avec sa fille qui lui voue une vénération qui n'a pas d'égal dans le texte. Sentiment que trouve la narratrice comme étant tout à fait normal en guise de reconnaissance car il l'a sauvée de

"*sa fatalité à elle*". Le choix de ce substantif rend compte, en effet, du sentiment de Fatima mais aussi du sentiment de toutes les femmes d'aujourd'hui qui voient leur mari prendre une seconde épouse.

Quatorze siècles se sont depuis écoulés : il semble qu'aucun père depuis, du moins dans la communauté de l'Islam, plus aucun père ne se dressa, ne développera une défense aussi ardente pour la quiétude de sa fille!

67

Est-ce une manière pour Assia Djebar de justifier le comportement des narratrices de ses romans à l'égard du père? Ainsi nous dire à nous lecteurs que si la fille s'oppose au père aujourd'hui, c'est parce qu'il ne prend pas exemple sur le Prophète qui, lui, a défendu sa fille ? Ce qui nous situe encore sur un autre niveau intertextuel, celui qui consiste à interpeller sa propre œuvre.

Après avoir passé en revue quelques citations dans *Loin de Médine*, nous pouvons dire alors que l'intertextualité qui s'opère dans le texte s'appuie sur la propre subjectivité que ce soit d'une narratrice hétérodiégétique ou encore d'une conteuse homodiégétique, subjectivité qui nous renvoie à celle de l'auteur qui aborde les faits à partir du prisme de sa culture d'adoption rendu palpable par l'écriture en langue française. Ce qui renforce nos dire, c'est encore une partie d'un verset cité à la fin de l'œuvre dans l'Epilogue "*ils ont autorité sur vous*" p305., verset, qui selon l'auteur qui se cache derrière la narratrice, oblige les femmes à obéir à l'homme. Or, force est pour nous de constater qu'elle s'y oppose complètement. En citant uniquement cette partie du verset, elle semble remettre en cause la hiérarchie patriarcale. Ainsi elle continue son opposition à l'homme.

Après avoir passé en revue l'intertextualité qui s'est manifestée par le biais de la citation dans le roman, nous remarquons une véritable communication entre les textes. Communication rendue explicite par l'emploi des expressions telles que "*rappelle le Coran* " et "*le Coran a confirmé*". Cette sorte de dialogue qui s'instaure entre deux textes rend compte de l'objectif de l'auteur à l'intention de son lecteur qui, trouve dans *Loin de Médine* plusieurs indices d'énonciations l'interpellant. Ceci se confirmera aussi par l'étude du paratexte qui renforcera ainsi son inscription évidente dans le roman par l'emploi notamment d'un glossaire.

Ainsi, ce type d'intertextualité sur lequel se greffe la métatextualité qui lui donne sens crée un pont entre deux types de cultures : une culture arabo-musulmane qui a régi une société à un moment de son histoire, culture typiquement traditionnelle et une autre culture arabo-musulmane qui détermine les temps présents et qui se situe surtout loin dans l'espace et dans le temps du premier lieu de son énonciation et qui se veut plus moderne . D'où une autre dualité : la culture moderne qui subvertit la culture traditionnelle pour asseoir son hégémonie. Pour ce faire, la subversion de la première s'avère plus qu'indispensable. Celle-ci est appuyée par la subversion de l'institution littéraire.(voir supra).

Cette intertextualité inscrit, en outre, la parole des femmes qui s'oppose à celle des hommes au cœur même de la tradition la plus ancestrale, lui donnant ainsi un parfum de réalisme. Elle rend ainsi compte de l'acte de dénonciation et de remise en cause de cette tradition mais aussi des attaches que désire rétablir l'auteur avec son peuple en particulier avec les femmes en étant de leur côté lorsque menace il y a. Et voilà alors que l'intertextualité n'est pas un acte gratuit. C'est un acte de langage indirect révélateur d'une intention implicite et tentant d'instaurer un dialogue entre deux ou plusieurs

textes mais aussi entre un auteur et ses lecteurs contrairement à ce que disait Michel Leiris dans *Biffures* :

Lorsque je me sentais inapte à extraire de ma propre substance quoi que ce soit qui méritât d'être couché sur le papier, je copiais volontiers des textes, collais sur papiers vierges de cahiers ou de carnets des articles ou des illustrations découpés dans des périodiques³¹.

2.3 L'intertextualité et la métatextualité

D'autres sources sont citées dans *Loin de Médine* . La narratrice parcourt des textes se rapportant aux premiers siècles après la révélation du Coran. Son regard se fait critique. La lecture de ces textes, l'introduit dans un espace et un lieu mouvementés par tant d'événements. Elle s'assigne pour fonction de ressusciter ses hommes mais surtout ses femmes oubliés par l'Histoire. Des voix essentiellement de femmes confrontées à la parole masculine se font alors entendre. Des voix au sein desquelles la narratrice essaye de se frayer une toute petite place pour ne pas se voir elle-même expulsée de l'Histoire, et donc de son unique identité. Ainsi de nombreuses citations comportent les mêmes caractéristiques typographiques que celles que nous avons évoquées précédemment qui font d'elles des textes cités dans un texte citant. Par conséquent, les textes entretiennent des relations intertextuelles rendant ainsi compte d'une intention. Parmi les textes cités, nous avons :

- *Tabakhat el kobra, III* de ibn Saad
- *Chronique, III* dont *Les Quatre premiers califes*, de Tabari
- *'Sira 'anabawiya*, de Ibn Hicham

³¹ Leiris M., *Biffures*, , coll. « Tel » Gallimard, Paris 1948, p.275 cité par Tiphaine Samoyault, op. Cit. p 35

Précisons que la dernière œuvre est certes convoquée dans le roman de Assia Djebar mais pas par le biais de la citation plutôt par une autre relation transtextuelle. De même, sur les textes de ces historiens, se greffe la métatextualité qui l'unit au texte qu'il commente. C'est pour cette raison d'ailleurs que nous ne pouvons l'ignorer, il est donc de rigueur de la convoquer afin de mieux comprendre le texte.

Rappelons toutefois que la métatextualité est définie par G. Genette comme étant "*la relation [...] de commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer.*"³².

L'intertexte est donc le texte cité sur lequel le narrateur ou l'auteur greffent leurs commentaires qui composent le métatexte. C'est donc en citant des auteurs comme Tabari, ibn Hicham et ibn Saad que la narratrice de *Loin de Médine* tente de dépasser leurs écrits en soulignant dans leurs textes les silences et les omissions qu'ils ont opérées. Or, ces historiens sont sensés témoigner de la vie du Prophète et de ses compagnons à travers les exemples que celui-ci donnât "*Hadiths*" qui se basent essentiellement sur la chaîne de transmission "*isnad*", ceux-ci ont plutôt occulté le rôle des femmes et vont même jusqu'à enterrer leur nom sous les décombres de l'oubli et du silence.

L'Histoire ne nous a pas laissé le nom de la reine..."p19.

"(...)une femme dont nous ne connaissons pas le prénom"

p116

"Tabari ne livre pas son nom. p 120

³² *Palimpseste*, Seuil, 1982. p11

La narratrice accomplit un véritable travail d'historien. L'auteur ne se cacherait-elle pas derrière cette narratrice. N'est-elle pas elle-même historienne? A chaque page, elle s'applique à nous signaler la source de son récit : "*précise le chroniqueur, Tabari explique, écrit Tabari Les Quatre premiers califes de Tabari, Tabakhat el kobra III d'ibn Saad, chronique III de Tabari,...*". Nous assistons parfois à un enchâssement des références, enchâssement qui met en évidence la précision et la minutie avec lesquelles la narratrice étudie les textes qu'elle a entre les mains. Source qu'elle a visiblement lue et relue afin de donner sa dernière version des faits. Ce qu'elle fait, à titre d'exemple (et les exemples abondent dans le roman), dans le chapitre "*Celle qui dit non à Médine*" réservé à Fatima, fille du Prophète, version exprimée nettement par l'emploi répété du verbe de modalité au conditionnel.

«Non, accuse Fatima, vous prétendez me refusez mon droit de fille !» Elle pourrait aller plus loin encore, elle pourrait dire :

- La révolution de l'Islam, pour les filles, pour les femmes, a été d'abord de les faire hériter, de leur donner la part qui leur revient de leur père ! Cela a été instauré pour la première fois dans l'histoire des Arabes par l'intermédiaire de Mohammed ! Or, Mohammed est-il à peine mort, que vous osez déshériter sa propre fille, la seule fille vivante du Prophète lui-même. p 79.

Ainsi, dans la partie "*la liberté et le défi*", le chapitre intitulé "*La reine yéménite*", elle rend compte de la contribution d'une femme dans la mort de "l'ennemi de Dieu Aswad". Elle constate, par ailleurs, l'ambiguïté et le manque d'originalité des textes historiques laissés par ces chroniqueurs ainsi

que le silence sous lequel sont inhumées ces femmes. Ceci est signifié par la narratrice dans plusieurs passages.

Or, dans ces soubresauts, tandis que les protagonistes surgissent si nombreux, plus un mot, dans la chronique, n'est ajouté sur la reine. Il n'y a plus de femmes soudain !
[...] La femme inventive, qui a rendu possible le retournement, est engloutie par l'ombre. Reine de Sana'a, sa lampe encore à la main, elle s'efface dans la nuit
[...] L'ambiguïté enrobe surtout le personnage de la Yéménite à la lampe. Elle disparaît dans l'oubli : sans honneurs, sans d'autres commentaires. Nul sillage ne la prolonge. Sa chandelle s'est éteinte : le silence se referme sur elle. p 28.29

Le cas de Nawar, "*Celle qui attend Gabriel*", est similaire à celui de la Yéménite. Il est révélateur de l'aphasie langagière des textes cités :

Nawar inconnue. Aucun attribut ne la rend plus proche. "une de ses femmes" est-il seulement noté. P 31.

Selon la narratrice, les femmes n'existent dans les textes des chroniqueurs que parce qu'elles sont épouses ou mères. Tel est le cas de Marya, Oum Ibrahim, de Sirin, Oum Abderahmane, ou encore même de Fatima, qui s'est vue déposséder de son statut d'héritière de son père, et par conséquent n'est évoquée que parce qu'elle est femme d'Ali ou mère des petits-fils du Messager.

Ali sera peu après son fiancé, puis son mari. Et elle ?
Les sources se taisent-elles vraiment toutes ? Pourquoi Fatima n'apparaît-elle chez les chroniqueurs qu'une fois mère de Hassan et Hossein ?

Comme si l'amour filial, assumé à ce degré d'intensité, rencontrait, tout comme la passion, un mouvement spontané de retrait, de rêve obscur, de silence ! p 61

Tel est le cas encore d'une jeune fille que Khalid ibn el Walid a épousée mais qui est totalement tombée sous le socle de l'oubli.

*On ne saura jamais le prénom de cette deuxième épouse de Khalid. Elle s'enfonce dans l'oubli, silhouette ballottée en plein milieu des sursauts guerriers. Elle est seulement fille de Madjaa le rusé et, à ce titre, nouvelle épouse légitime de Khalid.
p 111*

La narratrice s'est aussi donnée à cœur joie au dépouillement scrupuleux des textes couvrant la période en question. Elle s'applique à retenir dans ces textes les images qui marquent leur auteur. Quelques femmes ont, grâce à leur courage, attiré l'attention du chroniqueur. Le cas de Oum Hakim est très significatif.

Tabari mentionne, en deux lignes, le personnage de la fascinante Oum Hakim. [...].

La lutte fut tellement acharnée, écrit-il, au point que l'armée musulmane commença à reculer. Alors, parmi les femmes quoraïchite qui se trouvaient aux armes, certaines d'entre elles s'élançèrent sur les cavales, le sabre à la main. Elles combattirent en personne et rivalisèrent avec les hommes. Parmi ces combattantes, se trouvaient Oum Hakim bent Harith ibn Hicham. p155

Dans l'œuvre d'Assia Djebar, la narratrice semble ne pas accepter le contenu des récits "de quelques historiens des deux ou trois premiers siècles

de l'Islam (Ibn Hicham, Ibn Saad, Tabari.)"p.7 comme une vérité immuable, Elle a porté sur ces derniers un regard critique dévoilant à la fois leur silence sur certains détails historiques de la période en question et surtout leur occultation du rôle de la femme.

Le silence de ces historiens inaugure pour ces femmes une longue époque de servitude qui aboutit à une mort lente : tout est mis en œuvre pour cette mise définitive au tombeau³³.

Pourtant,

Elles trouvent, par brefs instants, mais dans des circonstances ineffaçables, le texte des chroniqueurs qui écrivent un siècle et demi, deux siècles après les faits. Transmetteurs certes scrupuleux, mais naturellement portés, par habitude déjà, à occulter toute présence féminine... p 07

Le verbe "trouver" fait référence à la notion du regard. Les chroniqueurs portent parfois un regard bref sur ces femmes. Et ces femmes n'ont-elle pas à leur tour leur propre regard qui se projette de l'ombre vers la lumière ? D'ailleurs, les deux mouvements sont indissociables. C'est voir et être vu qui donne à tous les personnages féminins la sensation d'exister. Elles sont vues avec un œil à orbite restreint mais Assia Djébar leur permet de voir d'autres réalités, de se regarder surtout. Le langage et le métalangage du roman ne sont que révélateurs du regard qu'elles portent sur leur propre condition. Réduites ainsi au silence, elles ont troué, à leur tour, l'espace romanesque de Assia Djébar lieu d'énonciation privilégié où elles sont les héroïnes de cette aube islamique. Grâce à l'écriture, sorte de fenêtre ouverte, Assia Djébar, ressuscite

³³Najiba Regaieg, L'Histoire sans les femmes, l'histoire des femmes, l'histoire par les femmes dans Loin de Médine d'Assia Djébar, sur Internet, file://A: HistorFemLoinMedineDje.htm, page consultée le 25.03.2003)

alors ces femmes. Ne dit-elle pas dans *L'Amour, la fantasia* que "*écrire ne tue pas la voix, mais la réveille pour ressusciter tant de sœurs disparues*" p 229

Soucieuse de restituer la réalité, la narratrice s'appuie sur d'autres sources qui, selon elle, sont plus objectives.

*S'écarter un instant de Tabari pour rapporter un hadith.
Cette scène, c'est Bokhari le scrupuleux qui en a vérifié la
source...Elle figure parmi les moins contestables de la sira du
Prophète p 61*

Ou encore, elle cite deux versions d'un même discours p 249 afin de montrer l'écart dans le détail entre deux historiens. Le discours de Omar ibn el Khattab, prononcé après sa nomination comme second calife, est en effet donné à lire dans le roman selon qu'il est rapporté par ibn Saad et selon la version de Tabari. Visiblement, la narratrice semble trouver le discours de ibn Saad comme étant plus détaillé que celui de Tabari. D'ailleurs, cette préférence est très visible surtout après avoir donné à lire à la page 15 la version d'ibn Saad plutôt qu'une toute autre pour ce qui est du discours de Abou Bekr lors de sa nomination.

En confrontant ainsi deux versions, la narratrice peut rétablir la vérité sur les faits rapportés. Dans le chapitre "*Point d'orgue*", elle, confronte les voix des transmettrices femmes à celles des transmetteurs hommes. Esma fille de Omaïs transmet le premier regret de Abou Bekr à Ali ibn Abou Talib alors que Abderahmane ibn 'Auf transmet le second à son fils. La voix des autres transmetteurs se heurte à la voix de Aïcha. Ce chapitre semble annoncer la quatrième partie intitulée "*Parole vive*" où un chapitre est consacré essentiellement à la voix de Aïcha qui se substitue à la voix des autres

rawiyates pour rétablir la vérité historique quant à la diffamation dont elle a été victime.

De même, la narratrice s'applique à réécrire l'Histoire, à exhumer ses femmes très nombreuses d'ailleurs en leur redonnant la parole ou encore en racontant leur histoire. C'est en procédant de la sorte qu'elle raconte l'histoire de Oum Hakim, femme d'Ikrima pour qui elle s'est interceptée auprès du Prophète pour qu'il puisse lui pardonner. Puis, parti le rejoindre, traversant le désert à sa recherche pour lui faire part de la nouvelle du pardon.

L'histoire se déroule, en effet sur plusieurs pages, vingt et une au total, sans qu'il y ait éventuellement une quelconque référence aux textes ou aux auteurs dont elle s'est inspirée pour écrire cette histoire. Et ce n'est qu'à l'avant dernière page que nous assistons à une mention de l'origine des informations. La narratrice, de notre point de vue, a reconstitué et réécrit entièrement l'histoire de cette femme, aucune citation ne filtre à travers le récit. Le lecteur a, par conséquent, droit à une version nouvelle des faits qui ont entouré cette femme. Le même procédé est très utilisé dans le roman à croire que la narratrice-historienne interpelle le lecteur pour lui dire alors qu'il n'y a que sa version des faits qui est fiable. De ce fait, elle lui demande de lire sa version de l'Histoire.

Ainsi, la présence comme l'absence des citations peut être lue comme un acte de langage à l'intention de lecteur, celui de solliciter le lecteur à ne se fier qu'à son propre roman qui donne la vision complète des faits.

Remarquons, par ailleurs, que la longueur des commentaires dans *Loin de Médine*, dépasse de loin celle des textes cités. Car, se basant essentiellement sur l'histoire des autres femmes, la narratrice tente d'écrire sa

propre version de l'histoire. Souvent, elle ne fait qu'évoquer la référence sans qu'il y ait reproduction du texte d'origine. Elle s'accorde alors une large part dans la narration et fait entendre sa propre voix, une voix qui dénonce toute forme de contrainte et d'asservissement de la femme. Car pour elle, l'Islam a véritablement libéré la femme et c'est la tradition qui la maintient dans son carcan au nom d'une certaine stabilité sociale instaurée sur des mesures masculines. Toutefois, tout en tentant d'innocenter l'Islam de toutes les pratiques « obscènes », Assia Djébar, par le biais de sa narratrice, pense qu'il est impossible d'appliquer la religion musulmane comme une loi régissant les rapports humains entre Algériens. Et c'est là où réside toute la morale du texte. Notons que ce point sera développé par la suite au moment où nous considérerons la fiction en tant qu'acte de langage.

Dans *Loin de Médine*, nous assistons donc à un roman "hybride" où plusieurs textes s'interpellent pour travailler l'objectif de l'auteur, objectif que nous tenterons d'éclaircir ultérieurement. Précisons que l'intertextualité par le biais de la citation ou encore moins la métatextualité ne sont pas entièrement étudiées dans notre travail et que nous ne les avons abordées que parce qu'elles nous permettent de travailler notre objectif qui est de montrer d'abord que l'intertextualité, mettant en jeu plusieurs instances énonciatives, n'est pas un acte gratuit de la part de cette instance réelle qui est l'auteur et que la fiction littéraire qui en résulte est une communication particulière à l'intention d'un lecteur implicite.

L'intertextualité ne se manifeste pas dans *Loin de Médine* seulement par le biais de la citation. Nous lisons des allusions faites au texte coranique par l'intermédiaire du titre de la sourate " *fatiha*".p 28 et p 160 Quelques personnages la récitent sans pour autant qu'il y ait le corps du texte. N'est-ce pas une manière d'inscrire un "lecteur modèle", comme l'avait désigné

Umberto Eco, dans le texte ? En effet, en ne rappelant pas dans son intégralité le verset, l'auteur montre qu'il destine le roman à un public qui connaît parfaitement la *fatih*a et n'a pas besoin qu'on la lui rappelle. Ainsi le fait de donner le titre d'une Sourate très connue est une manière d'instaurer une sorte de conversation entre l'auteur et le lecteur ainsi faire appel à ses connaissances les plus élémentaires. Alors que précédemment, nous avons assisté à des citations des versets qui ne sont pas supposés être mémorisés ou même connus du lecteur. Force est pour nous alors de croire que l'auteur, par le biais des autres instances inscrites dans le texte, est consciente que tous ses lecteurs ne possèdent pas une parfaite connaissance du texte coranique. Evoquer la « *fatih*a » consiste en réalité à faire appel à la mémoire collective du lecteur qui est essentiellement musulman mais aussi autre. L'allusion n'est-elle pas alors un acte de langage ?

Ainsi, nous allons nous limiter dans l'étude de l'intertextualité aux points que nous avons évoqué précédemment. Points qui nous permettent de montrer que l'intertextualité en soit rend compte d'une intention implicite de l'auteur, qui juge nécessaire de recourir à la bibliothèque universelle par le biais du Coran ou à la bibliothèque collective par le recours à d'autres textes notamment les siens. Rappelons toutefois que nous n'avons pas étudié comment se fait le plagiat des textes des chroniqueurs, sujet qui pourrait nous emmener très loin dans notre analyse. Soulignons seulement que toute une thèse pourrait être consacrée à l'étude de la transtextualité vu sa densité dans *Loin de Médine*.

Comme nous l'avons signalé précédemment, l'intertextualité est nettement abondante dans le roman d'Assia Djebar, contrairement à l'œuvre de Mammeri où elle se résume d'abord à une référence allusive à l'œuvre de Feraoun par la simple évocation du nom de celui-ci.

A Timimoun, dernière étape de leur escale avant leur retour à Ghardaïa, Mourad et ses compagnons assistent à la mort lente de Ba Salem. Ils assistent aussi à la fête de Mouloud où des festivités sont prévues le soir même à Massine et le lendemain à Sidi Hadj Belkacem, une zaouia près de Timimoun. Le narrateur, dans une énonciation historique, évoque la popularité de cette fête et énumère les tribus importantes qui sont venues être de la partie. Parmi elles, la tribu de Feraoun.

Quand Mourad arriva, la hauteur était déjà emplie de monde. La vue s'étendait jusqu'aux murs rouges de Timimoun et, par-là, loin jusqu'au point où le ciel disparaît par bourrasque à travers la plaine. D'autres groupes continuaient d'émerger de l'horizon poudreux. A mesure qu'ils apparaissaient, les hommes se les montraient du doigt : ça c'est les Ait-Said, voilà les gens de Tasemmout, ceux de Feraoun. Les tribus allaient vers le temple par pulsions régulières, avec leur nom inscrit sur leur image du plus loin qu'elles apparaissent, leurs drapeaux écarlates, leurs peaux cuites de soleil, leurs yeux chassieux, leurs longues prières. P 129.

Avec cet extrait, l'intertextualité convoque le rapport de tout un chacun à la littérature et par là à l'acte de lecture par le biais de l'évocation du simple nom de cette auteur. C'est une manière pour convoquer l'allocutaire implicite en lui permettant de projeter sur ce nom de Feraoun son propre vécu en donnant l'explication correspondant à son univers mental. Cependant, le nom de l'auteur est accompagné du nom de son village "Tasemmout". Or, quel lecteur qui ne connaît pas l'auteur du roman *Le fils du pauvre* avec ses nombreux extraits étudiés surtout à l'école algérienne et par là accède à sa biographie donc au nom de son village "Tizi Hibel". Par l'acte de lecture sollicité, les connaissances les plus rudimentaires du lecteur se trouvent alors bouleversées par ce nom du village qui accompagne le nom de l'auteur. De

même, " *Tasemmout*", à une consonne près, est le nom du village voisin de " *Tizi Hibel*" qui est " *Taguemmout*". Par conséquent, l'intertextualité procède d'une certaine subversion de la loi de l'informativité et par là participe au bouleversement des connaissances du lecteur. Alors pourquoi cette subversion, ne peut-elle pas être considérée comme un acte de langage ?

Mammeri, par le recours au nom de cet écrivain, semble évoquer toute son œuvre au même temps. Sachant que celle-ci a été sévèrement critiquée par la presse nationaliste, surtout son premier roman, et même par la critique universitaire, il lui rend ainsi hommage en le citant dans son roman. Mais plus que cela, le nom de Feraoun est associé à la rencontre entre plusieurs tribus berbères pour célébrer la naissance du Prophète.

Une référence allusive est faite aussi au poète Paul Eluard en citant le titre d'un de ses poèmes " *Liberté*". Ce poète est convoqué dans une scène où un enseignant de français lisait le poème aux élèves dans une école du sud algérien. Ces élèves sont sédentarisés dans des circonstances qui ne leur permettent pas d'être des futurs hommes bleus chevauchant à leur guise dans les sillons du grand sud. D'ailleurs ces élèves, voulant être libre, rêvent tous de devenir des chauffeurs.

Précisons toutefois que le cours de l'enseignant de français de MR Simonet, un coopérant, dans son cours de grammaire, fait référence à Eluard, est en contradiction avec le cours du professeur d'Histoire, un coopérant venu du Moyen-orient, qui leur fait un cours sur l'identité arabo-musulmane. Or ces élèves refusent de répondre à la question du maître qui leur demande de dire qu'ils sont des arabes et des musulmans vu qu'ils ont déjà une identité qu'ils ne veulent pas renier malgré le bâton menaçant du maître. Mammeri, par là, dénonce-t-il la démagogie qui domine l'école algérienne et l'oppression des

autres cultures au détriment d'une culture taillée sur les mesures du pouvoir en place ? Ainsi la dénonciation qui se fait par un procédé allusif n'est elle pas un acte de langage

Mais -sous réserve, bien sûr, que nous, lecteur, ayant pu décoder tous les signes de cette intertextualité - la véritable intertextualité de Mammeri n'est pas en liaison avec les œuvres des autres écrivains comme c'est le cas dans *Loin de Médine* d'Assia Djebar, elle l'est avec la chanson et avec une de ses œuvres. Les chansons sont présentes. *La Traversée* en évoque la chanson algéroise, et les chants des ahellils, de fendou ainsi que le chants de "Amaria". De ses chants, seules les quelques paroles d'ahellil guidé par Meryem, seconde épouse de Ba Salem et sœur de sa première femme Ouda, sont introduits dans le roman. Les autres ne figurent que sous la mention d'un titre ou d'un genre (algérois). Ce type d'intertexte crée un pont entre culture littéraire et culture populaire, mais par là même subvertit l'institution littéraire qui évite généralement ce type de références.

En revanche, indépendamment de cette subversion, Mammeri a mis en valeur les pouvoirs insoupçonnés et les vertus magiques des chants et leur musique qui ont été même personnifiées. Cela est exprimé par la bouche de Lekbir répondant aux reproches que lui a faits Ba Hamou. "*Je ne sais pas. Mon frère Ba Hamou, cette musique criait vers moi, elle venait à moi dans le roseau, il fallait bien qu'elle sorte.*"p 78.

Le chant, et par là l'oralité, est le véhicule d'un savoir séculaire et d'une sagesse millénaire, restés toujours vibrants et vivants; il rend compte, grâce à la danse qu'il véhicule, d'innombrables combats qui opposaient les tribus anciennes pp101. 102. Il est doté d'un pouvoir surnaturel qui met l'assistance dans un état second "*tu les a vus ? Ils étaient loin de la terre. La musique leur*

faisait oublier leurs soucis, leurs maladies" p 78. Etat d'ailleurs qu'ils n'arrivent pas à expliquer. L'un pense que c'est la folie du désert, l'autre de la pression atmosphérique. Quand à Amayas, le guide dans le désert, il pense qu'il s'agit des djinns.

D'ailleurs, les poètes, chez certaines sociétés, possèdent des Djinns bénéfiques et jouent un rôle capital dans ces sociétés en apportant sagesse, conseils et gaieté. Ils sont parfois craints et vénérés. Ce sont des forgerons du verbe qui se présentent comme les gardiens de la mémoire, esthétisée synthétisée et poétisée et transmise d'une génération à une autre par un processus de mémorisation, voire de divination. Tel est le cas de Ba Salem qu'on

aimait, mais il faut dire qu'on le craignait aussi un peu, parce que de la masse des proverbes, des dictons, des paraboles et des vers qu'il avait emmagasinés dans sa tête, on ne savait jamais quel usage il allait faire : consolant et bon presque toujours, mais aussi quelquefois et sans qu'on s'y attende, cruel.
p. 92.

Mammeri valorise le patrimoine algérien, véhiculé par voix orale. Il dénonce aussi l'invasion destructrice d'autres formes musicales qui viennent concurrencer ce patrimoine comme la musique égyptienne à laquelle il fait allusion à la page 121. Celle-ci est jouée par un groupe d'adolescents en guise de distraction alors que les formes locales sont jouées par des hommes ou des femmes d'un certain âge et qu'elles font parties d'un certain art de vivre. Ce qui montre la dénonciation de cette invasion c'est d'abord l'environnement qui entoure l'énonciation de cette forme musicale. En effet, la lassitude règne sur le personnage Mourad ainsi que l'étouffement. De même, le choix de l'adjectif "*attardés*" qui accompagne le substantif "*adolescents*" peut se lire dans son

sens dénoté à savoir "*qui est en retard, qui tarde à rentrer chez lui*" mais aussi dans son sens connoté pour signifier adolescents "*en retard par rapport aux enfants de leur âge dans son évolution*"³⁴. Donc, ce dernier rend compte de l'inconscience de ces adolescents vis-à-vis de leur propre culture.

Toutefois, chez Mammeri, l'intertextualité se mue en intratextualité comme l'interdiscours se mue en intradiscours. L'intratextualité se manifeste par la convocation de Mammeri pour sa propre œuvre. En effet, sans se présenter explicitement comme suite de *La Colline oubliée*, *La Traversée* fonctionne en allusions constantes à cette œuvre tant au niveau du lieu que des personnages et des événements. Mourad est belle et bien originaire de Tasga, lieu de l'action de *La Colline oubliée*. Il y retourne, d'ailleurs, pour y mourir. Mais avant, il est transporté dans une sorte de délire ou même d'agonie qui lui fait remonter le temps pour évoquer et revivre certaines scènes du roman.

Mourad tendit les bras vers le haut de la colline, où aurait dû se dresser Taasast. Un vol aveugle de chauve-souris fondit parmi les jeunes frênes. Taasast était là et le minaret juste derrière. Mourad regarda Aazi sourire à Moukrane. Elle lui demanda :

- Tu as la clef ?

- Quelle clef ?

Mourad se précipita :

- Moi, je l'ai. Montons. Nous allons rouvrir Taasast. P 179

L'allusion référentielle est faite aussi par le biais de la mère de Mourad, femme du passé vivant dans le passé car, semble-t-il, elle se refuse de voir le temps présent avec tous les changements qu'il véhicule. Car, le

³⁴ Dictionnaire, le Petit Larousse, 1992.

village "Tasga" de jadis n'est plus celui d'aujourd'hui S'adonnant alors à des réminiscence, le narrateur rappelle au lecteur le devenir de certains personnages de Tasga d'hier.

Mokrane et Mouh étaient morts, morts Raveh et son tambourin, Ouali avait été tué dès le début de la guerre sous prétexte qu'il était berbériste. Menach avait épousé Aazi, mais était-ce Aazi que cette femme qui, lorsqu'elle revenait à Tasga, traînait dans les venelles sa silhouette exsangue ? Meddour et Davda habitaient Alger. Seule Sekoura, la mère de tamazouzt, restait encore au village. p 51.

Visiblement, et sur un ton nostalgique, Mourad semble regretter lui aussi Tasga d'avant, espace d'énonciation du premier roman de Mammeri. Juste après la guerre, celui-ci, lors de son départ du village, est porté par élan nostalgique des nuits de Tasga où plusieurs activités traditionnelles sont animées par "le clan d'en bas". Des images des personnages de *La Colline oubliée* se dressent alors devant Mourad, héros de *La Traversée*.

La nuit était celle de la Sehdjas de jadis, elle commença à se peupler des images anciennes et devant les yeux éblouis de Mourad se dressa Tasga, celui de Mokrane, de Menach, de Mouh et d'Aazi. P 59.

Le dernier roman de Mammeri ne se contente pas de reprendre sa première œuvre par un simple rappel des noms des personnages ou des lieux, mais nous pouvons lire le titre même du roman dans le passage qui suit :

Dans ce village oublié au haut d'une colline que la montagne proche ne protège plus des sauterelles ni du sirocco (

*il y a partout la route, l'électricité, le perceur et le transistor)
je me présenterai demain, les mains nues, couvert du burnous
ancestral, comme un des hommes innombrables qui l'ont fait
durer jusqu'ici. pp 173.174*

Pourquoi Mammeri a convoqué cette œuvre plus précisément ? Ne lisons nous pas une certaine nostalgie de sa part lorsqu'il la convoque ? L'intertextualité est-elle alors un acte littéraire sans portée significative ?

Mammeri, par cette fiction romanesque utilisée comme tribune, semble assumer son premier roman tant contesté et semble l'innocenter des chefs d'accusation qui portent sur lui. Cette revendication de *La Colline oubliée* peut se lire comme la réponse littéraire de l'auteur à la polémique suscitée lors de son apparition. Ainsi, il le rappelle aux lecteurs avec ce visage idyllique qui dément alors toute la critique qui a fait de ce roman une œuvre "a-nationaliste". Par conséquent, comme l'intertextualité d'Assia Djébar, l'intertextualité chez Mammeri est un acte de langage. En revanche, chacun des deux auteurs lui assigne une fonction bien précise déterminée par l'idéologie qu'il se propose de défendre.

Mais, indépendamment de ces allusions concrètes aux lieux, aux personnages de son propre roman, Mammeri comme Assia Djébar, convoque le texte coranique. Le choix de l'Islam comme point commun entre les deux auteurs a été motivé par notre propre subjectivité déterminée par notre appartenance à l'origine musulmane. Et puis, nous avons pris en considération l'importance de cette religion qui reste l'une des plus pratiquées au monde, du moins numériquement parlant. Elle ne peut donc laisser aucun lecteur indifférent par le rôle qu'elle joue au XXI^e siècle. D'autre part, l'Islam étant

beaucoup plus qu'une simple foi, régit également la vie de tout musulman et dirige leurs actes.

Partant d'un soubassement commun, chacun des deux auteurs a un contact particulier avec la religion déterminé par leur sensibilité et leur idéologie. Ainsi le message qu'ils veulent passer au lecteur est-il le même ou est-il guidé par d'autres critères tels que leur sexe et encore par leur rapport à l'idéologie véhiculée par l'Etat. Pour ce qui est de Assia Djébar, nous pensons que nous en avons suffisamment dit. Mais cela ne nous empêche pas de rappeler que l'intertexte religieux joue un rôle singulier car l'écrivain l'utilise afin de combattre le monde patriarcal ou plutôt masculin en donnant le droit aux femmes d'exister dans son roman. Cela s'est fait par la subversion de la tradition. Elle pense que l'Islam tel qu'il est pratiqué est à l'origine de l'asservissement de la femme. Qu'en est-il de Mammeri ? L'allusion au texte sacré s'est faite dans quel but ? Peut-elle fonctionner comme acte de langage ?

L'omniprésence de la religion dans la vie courante des musulmans a pour prolongement le texte romanesque *La Traversée*. En effet, cela est rendu explicite par la présence d'actes religieux révélateurs de leur référence aux versets.

*la voix de métal du disque, qui appelait à la dernière
prière du jour, coupa la parole du maître :*
- Venez au bien ... Venez à la vertu.... P 25

Cependant le verset coranique convoqué est textuellement replacé dans le roman sous forme de prière qui est l'un des cinq piliers de l'Islam. Seulement son évocation s'est faite pour que l'un des personnages nommé "le cairote" dénigre en affichant son mépris pour l'outil qui sert de support à la

voix qui véhicule cette appel à la prière. "*jadis c'était une voix humaine qui appelait à la prière*"p25

Mammeri, par là, dénonce en fait l'archaïsme où veulent se confiner une certaine couche sociale algérienne qui se refuse l'ouverture vers un modernisme salvateur en prônant le retour vers les temps anciens.

Malgré les inconvénients de la traduction, ce passage permet de discerner la présence du texte sacré dans la bouche des personnages : celle de Boualem et celle du maître.

- Dieu soit loué, dit le maître, mais Boualem, n'oublie pas...Les hommes chez qui tu vas seront pauvres.

- Dieu donne à qui il veut, dit Boualem.

- Ils seront humbles.

- Celui de vous qui aux yeux de Dieu a le plus de poids c'est le plus fidèle.

Tous les disciples connaissaient ce verset.

- La plupart seront ignorants.

- Dieu seul est savant.

- Ne les méprise pas pour cela , ils sont les derniers des justes.

P 26

De même, nous lisons une allusion à un autre verset coranique par le biais du « Djihad » évoqué par le maître ainsi que les autres disciples. Ce verset concerne les martyrs de Dieu qui meurent pour une cause noble. Par conséquent, l'Islam leur promet le paradis éternel en profitant bien évidemment de la bénédiction divine. Cependant, il faudrait se demander pour quelle cause ces personnages illustrent leur propos par des allusions au texte sacré ainsi

pourquoi le narrateur qui semble être le porte-parole de l'auteur l'évoque et surtout à quelle fin.

Ces personnages, en effet, citent ou font référence au Coran car ils se sentent menacés par une femme qui vient de France pour faire un reportage sur le pétrole mais aussi par toutes les femmes. A leur yeux, non seulement elle est une femme mais encore une "*Nazaréenne*".

*N'oublie pas ... C'est une infidèle... et c'est une femme.
Les femmes sont le plus grand des pièges de Satan, qui a été le
plus beau des anges. P 27.*

Ces passages sont révélateurs de la misogynie de ces hommes. En faisant référence à la "faute originelle" impliquant la femme dans l'exclusion de l'homme du paradis et en la rendant responsable de toutes les tentations qui l'éloignent de son créateur, ces hommes voient en elle leur ennemi qu'il faudrait combattre pour atteindre le salut de Dieu. Lorsque celle-ci est réduite au silence comme la femme de Boualem, elle est considérée comme un élément du décor et ne mérite même pas d'être vue.

*Dans l'espace clos il tentait de recréer le monde accordé d'avant la
pomme d'Eden perdu. Sa femme et ses quatre enfants faisaient partie
de la rigueur et de l'immobilité des murs. Le regard de Boualem les
traversait sans les voir. p p 23.24*

Considérant ainsi la femme, ces hommes réfléchissent à un moyen de la combattre. Le narrateur nous rapporte quelques moyens déployés et quelques stratégies adoptées. Par là, le texte produit la sensation du vrai et vise par le fait lui-même, à susciter l'assentiment du lecteur.

Etre plusieurs les emplit d'un zèle furieux. Ensemble ils cherchèrent un moyen de gommer du paysage cette insulte à Dieu qu'était la beauté des filles. Ils songèrent aux lames de rasoir au bout de cannes d'olivier, au voile noir du haut de la tête jusqu'aux pieds, à un service spécial de police, à un code de fer. Ils se résignèrent finalement au badigeon de peinture noire sur les jambes. P 29.

Toutefois, une justification à ces actes "barbares" qui affectent la femme est rapportée par le narrateur responsabilisant l'école en montrant nettement les limites de son enseignement.

Les frères étaient désemparés. Ni à l'école Koranique ni plus tard, dans les universités moyen-orientales qu'ils avaient fréquentées, la beauté ne faisait l'objet du moindre cours. Quand un monde perverti l'avait jetée à la face de Boualem dans les rues d'Alger, il était trop tard : dans son cœur, son esprit, la moelle de ses os, les barrières étaient dressées, roides comme un décret de Dieu. p p29.30.

Après avoir passé en revue cette séquence énonciative, il est tant de passer au travail d'analyse de ces données. De même, nous tenterons de voir si les deux auteurs que nous nous sommes proposés d'étudier entretiennent un même discours dénonciatif de certaines pratiques se réclamant de l'Islam pour légitimer un comportement plutôt agressif vis-à-vis de la femme.

Mammeri puise, donc, dans le Coran, comme Assia Djébar, certaines références suscitant des images de la société dont il est issu et où le recours très fréquent à la religion constitue une pratique de vie. Levant le poids de l'interdit qui s'attache au texte coranique, Mammeri et Assia Djébar sollicitent l'intertexte religieux comme moyen de dérision, de dénonciation ou encore de

subversion. En effet, l'auteur de *La Traversée* subvertit le discours de ses personnages en instaurant un contre discours où il est fait état de la fausseté de la foi de ceux qui prétendent la détenir. Cela nous situe dans une dimension anthropologique de l'Islam qui n'a aucun lien avec la véritable voie divine. N'est-ce pas une volonté de Mammeri d'innocenter l'Islam de l'usage que les individus en font ? Ainsi le dispositif langagier déployé ne suscite-il pas la valeur d'acte ?

De là, il dénonce certaines pratiques sociales. Mais au delà des pratiques, l'écrivain responsabilise aussi le pouvoir en place qui a légitimé ses pratiques surtout en ce qui concerne la femme par la promulgation du code de la famille qui a eu sa pleine légitimité deux ans après la parution de l'œuvre, mais qui était en vigueur bien avant cela. L'implication du pouvoir en place est nettement exprimée par l'emploi des expressions "*code de fer*" et "*service spécial de police*". sachant que cette dernière relève des appareils répressifs de l'Etat qui sont de l'autorité du pouvoir en place. Seulement, il ne se contente pas de rendre responsable ces derniers. Pour lui, l'appareil idéologique de l'état a aussi sa part dans la tenue dans l'ignorance de la religion d'où les agissements anti-islamiques de certaines personnes comme Kamel, le directeur du journal ou encore Boualem.

Nous pouvons dire alors que cette séquence énonciative reprend des thèmes favoris de Mammeri. La dénonciation de la société en général et du régime politique en particulier.

Quand Mammeri s'attarde sur la réalité politique algérienne, Assia Djebar s'en écarte pour faire de l'histoire la toile de fond de son récit. En effet, le contexte politique n'est pas explicitement présent dans son roman contrairement au texte de Mammeri, non pas que l'écrivain femme soit moins

consciente des problèmes du pays, mais il nous semble que c'est une stratégie adoptée pour faire croire à l'homme qu'il est le seul détenteur du pouvoir. En revanche, elle a choisi donc un pouvoir de l'ombre ce qui nous renvoie directement à *la Sultane Ombres* dans son roman *Ombre sultane*. En remontant le temps pour donner la parole à des femmes "Voix" ou "Rawiyates", elle convoque par là toute une mémoire historique ayant fait la gloire d'une époque. Ainsi, la problématique de la mémoire et de l'histoire restent uniques en leurs genre dans le texte de Assia Djébar. En fait, ils sont plus qu'une problématique, ils sont la matière même de son texte.

Ce qui en ressort, toutefois, de notre simple analyse, c'est qu'il est difficile de séparer le texte de son contexte social, politique et historique, défendant par là l'hypothèse critique qui stipule que le texte littéraire est le produit de son contexte. Les écrivains ont explicitement intégré à leur récit l'histoire collective (cas de Assia Djébar, montrant par là le contexte de l'Islam dans lequel créent les écrivains) mais aussi l'histoire de l'Algérie pour montrer le foisonnement politique qui régit le pays et qui a vu naître le multipartisme ainsi que tous les bouleversements que connaît la nation depuis une quinzaine d'années si ce n'est plus.

De l'analyse de l'intertexte, nous pouvons encore nous étaler et évoquer les différents contextes qui ont vu émerger ces textes. Cependant, nous nous contenterons de l'analyse de ces textes véritable espace énonciatif des deux auteurs.

2.4 La paratextualité.

Le paratexte est considéré comme le lieu par excellence de l'inscription de ce que J. Peytard appelle par "*instances situationnelles*" à savoir l'auteur et

le lecteur, pour n'en citer que ceux là. Précédemment, nous avons attesté l'existence d'un auteur inscrit dans le texte que ce soit par un travail métatextuel ou par une volonté de communiquer une certaine vision du monde. Dans cette partie, nous montrerons qu'il y a un désir délibéré de la part de l'auteur de communiquer avec des lecteurs et ceci grâce aux éléments paratextuels.

*Je m'apprête aujourd'hui à aborder un autre mode de transcendance, qui est la présence, fort active autour du texte, de cet ensemble, certes hétérogène, de seuils et de sas que j'appelle : le paratexte : titres, sous-titre...qui sont ... le versant éditorial et **pragmatique** de l'œuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par lui, au monde³⁵ .*

En effet, Le texte, comme l'énonce Gérard Genette dans son étude intitulée *Seuils*, se présente rarement sous sa forme nue. En effet, il est accompagné d'un certain nombre d'indications qui permettent de le révéler au public potentiel . Le lecteur peut alors découvrir le roman, avant même d'en faire la lecture, grâce à toutes ces informations :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public . Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil ou [...] d'un "vestibule " qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin³⁶.

Pour mener à bien notre étude portant sur les indices d'énonciation, ainsi découvrir par là l'allocutaire implicite auquel se destinent les œuvres, l'étude des signes périphériques les accompagnant nous permettraient de

³⁵ Genette G., cité par Achour C. et Rezzoug S., *Convergences critiques*, OPU, Alger, 1995, p. 28. C'est nous qui soulignons

³⁶ Genette G. *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, p.7

confirmer l'existence d'une communication littéraire (entre énonciateur et co-énonciateur implicite ou locuteur et allocutaire) (pour nous, locuteur ou énonciateur désigne le même référent quoique certains théoriciens les distinguent) dès ces éléments paratextuels.

Pour cela, la démarche proposée par G. Genette est d'autant plus bénéfique pour notre travail, que nous tâcherons de la suivre ingénieusement. Le paratexte, selon lui, comprend la mention de l'éditeur, du nom de l'auteur, du titre, des dédicaces et exergues, des sous-titres et intertitres. Vérifions s'ils existent tous dans les deux romans. De même, voyons s'ils peuvent fonctionner comme un "*appel au lecteur*"³⁷ comme les ont nommé Christiane Achour et Simone Rezzoug.

Contrairement à l'œuvre de Assia Djébar, celle de Mammeri ne contient pas beaucoup de données paratextuelles. Les éléments présents dans le paratexte de Mammeri se limitent au nom de l'auteur, de l'éditeur, au titre du roman.

2.4.1 Edition

Les textes que nous nous proposons d'étudier sont édités dans différentes maisons d'édition étrangères qui ont une certaine notoriété internationale. Pour leur première édition : le roman de Mammeri, le premier à être édité, est paru dans les éditions Plon en 1982. Celui de Assia Djébar, a été édité aux éditions Albin Michel en 1991. Après leur édition de luxe, les deux ouvrages ont été réédités en Algérie aux éditions Bouchène en 1991 pour Mammeri et aux éditions E.N.A.G. en 1992 pour Assia Djébar. *Loin de Médine* est réédité dans une publication de poche en 1995. Les éditions

³⁷ op.cit page 28

algériennes et l'édition de poche pour la romancière ont permis au grand public d'accéder plus facilement à ces romans . Dans un même temps, cette dernière publication montre le succès que rencontre le texte de Assia Djébar, remarque que fait également G. Genette : "*L'édition de poche sera sans doute longtemps synonyme de consécration . Par cela seul, elle est en elle-même un formidable message paratextuel.*"³⁸. De là, nous concluons que même cet élément participe de la communication entre lecteur et auteur.

Nous avons choisi, lorsque cela était possible, la version originale, Albin Michel pour le texte d'Assia Djébar mais l'édition Bouchène pour l'œuvre de Mammeri. Le passage à l'édition de poche du texte de Assia Djébar montre clairement qu'il a reçu un bon accueil du public.

La question de l'édition pose plusieurs problèmes dont celui concernant le public du roman . En effet, par les éditeurs occidentaux, il semble bien que le public privilégié soit l'Occidental . D'autre part, le choix de l'éditeur traduit le désir des auteurs de voir leur texte publié complètement et non pas avec des censures.

.2.4.2. Nom de l'auteur

Le nom de l'auteur participe également du paratexte puisqu'il est l'un des premiers éléments que découvre le lecteur et qui lui permet de mieux "recevoir" le texte. En ce qui concerne les auteurs des textes de notre corpus, sur la couverture du roman, Mammeri indique son nom complet faisant état de son patronyme alors que Assia Djébar utilise un pseudonyme. Ces présentations différentes ne sont certainement pas dues à un choix de l'auteur. Elles sont plutôt dictées par l'habitude, qui est née à la première édition, de

³⁸ *Seuils* op. cit. , p. 25.

désigner tel auteur de son nom patronymique et de son prénom ou de son nom accompagné du prénom qui sont tous les deux des noms d'emprunt. Pour la romancière, on est beaucoup plus habitué à parler d'Assia Djébar que de Djébar . D'autre part, le nom de Mammeri peut être dit sans pour autant s'attendre à la citation de son prénom qui n'est pas tellement important vu que plusieurs auteurs le portent déjà "*Mouloud Achour, Mouloud Feraoun*". Donc Mammeri n'acquiert sa personnalité que par son patronyme servant à l'identifier. Il faut également prendre en considération le fait que le nom inscrit sur la couverture du texte est celui qui va attirer plus facilement le regard du lecteur et faire distinguer rapidement de qui il s'agit.

Le roman de Mammeri a pour personnage principal un journaliste qui porte pratiquement à une consonne et une voyelle près, le même prénom que celui de l'auteur faisant de ce texte un roman qui donne l'allure d'un texte autobiographique, bien que, comme le précise Philippe Lejeune dans *Moi aussi*³⁹, ce ne soit pas véritablement un critère déterminant pour affirmer réellement que ce genre de textes soit un roman autobiographique. En effet, ce livre est placé dans la rubrique du "roman" . D'autre part, nous ne pouvons affirmer avec certitude que "Mourad", personnage, renvoie à "Mouloud Mammeri" tant que nous ne l'avons pas prouvé.

Le nom de l'auteur, qu'il soit patronyme ou pseudonyme, constitue une marque d'énonciation dans le sens où c'est lui qui a la charge de mettre en place toutes les autres instances textuelles et "*ergo-textuelles*"⁴⁰. Ainsi le fait de s'énoncer comme tel peut inévitablement instaurer une sorte de dialogue, même s'il n'est pas réciproque, entre l'auteur et son lecteur. De ce fait, il adresse sa fiction à son lecteur qui est plutôt habitué à un certain style. Donc

³⁹ Paris, Seuil, 1986.

⁴⁰ J. Peytard, S. Moirand, Discours et enseignement du français, Hachette, coll. "F / Références", Paris, 1992.

le nom de l'auteur, comme d'ailleurs le nom de l'éditeur sont des garants pour la réception du roman.

2.4.3. Le titre .

Il constitue le deuxième passage obligé pour atteindre le texte . C'est lui qui permet d'identifier le roman . Il a pourtant une fonction différente suivant les livres . Une science nouvelle se consacre à l'étude des titres, c'est la titrologie⁴¹ . En effet, depuis un certain nombre d'années, la titrologie a acquis une place importante dans l'approche des œuvres littéraires surtout depuis l'entrée de la pragmatique dans le champ de la littérature. Pour C. Duchet, le titre du roman

est un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre de l'énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croise nécessairement littéarité et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en terme de roman⁴².

Le titre, le plus travaillé par l'auteur mais aussi par l'éditeur pour répondre aux exigences du marché littéraire, indépendamment de sa fonction première qui est d'être la porte d'entrée dans l'univers romanesque, participe de la médiation entre l'auteur et le lecteur. Il joue alors un rôle important dans la lecture et remplit plusieurs fonctions :

- *une fonction « apéritive » : le titre doit appâter, éveiller l'intérêt*
- *une fonction abrégative : le titre doit résumer, annoncer le contenu sans le dévoiler totalement*

⁴¹ H. Høek Léo., *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle.*, Mouton, Paris, 1981. Cité par Goldenstein J.P., in *Entrées en littérature*, Hachette, Paris, 1990, p68.

⁴² cité par Christiane Achour et Simone Rezzoug, op. Cit.p.28.

- une fonction distinctive : le titre singularise le texte qu'il annonce, le distingue de la série générique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit⁴³.

Pour Christiane Achour et Simone Rezzoug, le titre se présente comme "emballage", "mémoire ou écart" et comme « *incipit romanesque* »⁴⁴. Il est emballage dans le sens où il "promet savoir et plaisir" ce qui fait de lui un acte de parole performatif ; mémoire, dans la mesure où il rappelle au lecteur quelque chose de déjà connu et donc a une fonction mnésique ; et incipit romanesque, vu qu'il permet l'entrée anticipée au texte. Le titre, comme toute communication verbale, remplit plusieurs fonctions notamment celles déterminées par Jakobson Roman

- la fonction référentielle : il doit informer
- la fonction conative : il doit impliquer
- la fonction poétique : il doit susciter l'admiration ou l'intérêt.

Tenant compte de toutes ces indications, nous allons tenter de lire ces titres et de déchiffrer leur valeur.

2.4.3.1. Approche titrologique de l'œuvre de Assia Djébar

Loin de Médine, titre du roman de Assia Djébar, se compose d'un adverbe de lieu mais aussi de temps et d'un nom d'un espace "*Médine*". Les deux sont liés par une préposition Il s'agit donc d'un syntagme nominal accompagné d'indication qui, à première vue, semble renvoyer à un lieu. D'ailleurs "*Médine*" vient de la racine arabe "*médina*" qui désigne une ville.

⁴³ Léo H. Høek. *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle.*, Mouton ,Paris, 1981.
Cité par J.P. Goldenstein in Entrées en littérature, Paris, Hachette, 1990, p68

⁴⁴ op. cit. p p.29.30

"Médine" à proprement parler, est la ville d'accueil du Prophète, qui après avoir subi des persécutions, s'y est réfugié en tant que « chef » religieux mais aussi politique. Le passage du Prophète et des siens à Médine marque le début de l'émigration "*hégire*". Médine est aussi le lieu de la fondation du premier Etat Arabe musulman où il y a eu unicité des communautés de croyants à savoir les "*mouhadjirines*" et les "*ançars*".

Ainsi, le lecteur qui se contente d'une projection sur l'espace désigné par cette deuxième grande ville sainte de l'Islam, sera tenté de découvrir ce qu'on en dit surtout que ce nom est associé à celui de Assia Djebar, célèbre pour son combat pour la cause féminine. D'autre part, le nom de ce lieu est accompagné de l'adverbe "loin", ce qui suppose que l'action qui sera développée dans le roman se déroulera loin de cet espace géographique. En outre, l'évocation de la ville faisant allusion à la période d'apogée islamique et à la "*higra An-Abawiya*" nous situe non seulement loin de cet espace géographique mais aussi loin dans le temps de cette période donc de l'union entre Musulmans sous l'égide du Prophète.

"*Loin de Médine*" est un "titre-espace-temps" qui, par conséquent, situe la narratrice, à travers ses commentaires, dans un espace géographique et une époque qui ne sont pas les mêmes que ceux des premiers années de l'Islam. Une autre indication paratextuelle confirme nos dire "*Alger-Paris (août 85, 86, et 87, octobre 88-juin 90)*" p306. En revanche, il faut bien préciser qu'elle remonte le temps pour revivre à cette période afin de ressusciter les femmes enterrées sous les décombres de l'oubli. Or, leur donner la parole précisément quatorze siècle plus tard n'est qu'un prétexte pour parler de la femme algérienne en particulier et aussi de la femme arabe en général au XX^e siècle, ce qui nous situe bien évidemment loin de Médine, lieu-symbole de l'Islam.

Ce titre que nous qualifierons, d'après G. Genette, de synecdochique, puisqu'il ne constitue pas à proprement parler un thème de l'ensemble des récits mais plutôt un espace symbolique où se déroulent les événements. L'allusion faite à Médine, vise à cautionner le vraisemblable des histoires narrées. C'est un titre qui produit un effet du réel car Médine est une ville qui a son ancrage référentiel dans la réalité préexistante. D'ailleurs, dans le roman, ils n'y a pas vraiment coupure entre le monde réel et le monde fictif mais plutôt passage de l'un à l'autre. Mais il faut préciser que ce titre ne se résume pas à Médine seule mais véhicule l'idée d'éloignement dans l'espace et dans le temps. Ce qui soulève un contraste par rapport à l'espace où se déroulent les événements des récits.

L'intention de l'auteur est bien explicite et le lecteur doit s'attendre à des événements qui se déroulent loin de Médine, comme il a été annoncé. Or, tous les récits se déroulent à Médine ou y ont un rapport. Donc le lecteur, par ce titre pré-texte, doit s'attendre à une allusion ou à un prétexte pour parler d'une autre époque, celle dont nous avons parlé précédemment. La narratrice, porte-parole de l'auteur du roman, ne cache pas son indignation pour le statut de la femme qui ne cesse de reculer depuis la mort du Prophète, à Médine. C'est sa manière à elle de dire que l'Islam a libéré la femme, le Prophète a veillé à ce que cela soit de vigueur de son vivant mais après sa mort, la femme est tombée dans l'oubli, ce que confirme les « *historiens des deux ou trois premiers siècles de l'Islam* » qui sont "*naturellement portés, par habitude déjà, à occulter toute présence féminine* » p 7.

Ainsi, se situer loin de Médine, c'est essayer d'abord de restituer la place perdue par les femmes en leur donnant la parole dans le roman. A ce propos, Leila Sebbar rend compte du projet de l'auteur en disant dans Le Magazine littéraire "*Où les historiens dessinent un portrait sec et rapide des*

femmes proches du Prophète, l'écrivaine donne chair et émotion à ses femmes rebelles ou soumises"⁴⁵

En parlant de Médine à travers les femmes qui y habitent, c'est donc se situer loin de Médine pour dire que la femme musulmane a perdu sa place qu'elle avait dans le passé, à l'époque du Prophète.

La référence ne se fait pas uniquement au monde réel, il semble qu'il y a auto-référence puisque le titre désigne un espace diégétique des récits où il apparaît. En effet, le titre se lit à plusieurs reprises dans le texte en véhiculant la même portée spatio-temporelle

*«Avant», c'était loin, **loin de Médine**, dans cette ville d'Alexandrie, dont elle rêvait maintenant chaque nuit - quelquefois, réapparaissait l'œil terrible de Cyrus, le patriarche, qu'elle n'avait vu qu' seule fois, mais qui l'avait glacé de terreur. Comme le visage de Mohamed(Q.S.S.S.L.°, au terme de ce long voyage poussiéreux de la caravane «de cadeaux», lui avait paru paisible, d'une douceur rayonnante. pp194.195*

Ou encore

***plus tard**, Sirin, à la suite de son deuxième fils Mohamed(Q.S.S.S.L.°, et avec l'aînée de ses filles, Safya, **quittera Médine** pour s'installer et mourir à Basra, en Irak. P 200 (c'est nous qui soulignons)*

Pour C. Duchet, le titre "*présent au début et au cours du récit qu'il inaugure, l fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture*"⁴⁶.

⁴⁵ cité dans la quatrième de couverture du roman en question.

⁴⁶ Duchet C., « Eléments de titrologie romanesque », *LITTÉRATURE* n° 12, 1973, cité par Achour Christiane et Rezzoug Simone, op., cit., p30.

Le lecteur, par ce titre, thématique quoi qu'il soit synecdochique, s'adonne avec fantaisie à l'interprétation du contenu du texte. Toutefois, ce contenu semble privilégier un type de lecteur. C'est d'abord le lecteur occidental. En effet, la propagande occidentale tissée autour de l'image de la femme dans le monde musulman semble dénigrer son statut en ne voyant en elle que la fameuse odalisque qui se retrouve dans un harem des contes de *Mille et une nuits*. Ainsi, en situant l'action à Médine et en donnant la parole à toutes ces femmes, l'auteur va à l'encontre de cette image qui est véhiculée par le colonisateur, et donc la remet en cause en montrant que la femme du monde arabe est un être à part entière capable de défendre ses intérêts. Sophie Boukhari exprime aussi bien cette vision des choses dans un article paru dans *Jeune Afrique* dont un petit extrait se donne à lire dans la quatrième de couverture. "Une magnifique leçon d'histoire à ceux qui veulent dévaloriser la femme musulmane". Cela nous situe non **loin** de Médine mais **à** Médine.

D'autre part, le lecteur du monde arabe d'une manière générale et aussi le lecteur algérien d'une manière particulière sont sollicités. En effet, depuis plusieurs décennies, la femme fait l'objet d'attaques, de différentes sortes de restrictions (nous nous contenterons de ce terme pour ne pas en utiliser d'autres). Le fruit de cette "mal-considération" est couronné par ce que les femmes algériennes appellent le "code de l'infamie". "*Le Code de la famille en Algérie est une assise légale pour maintenir la femme dans une position d'infériorité par rapport à l'homme, avec tous les abus qui en découlent*"⁴⁷. ou encore par des attaques à armes blanches dans les rues de la capitale. Comme une réponse donc à cela, l'auteur défend la femme en montrant combien celle-ci avait de considération auprès du Prophète. Et si la femme a perdu véritablement son identité aujourd'hui, pour Assia Djébar, c'est

⁴⁷ *L'écriture de Nina Bouraoui : Eléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, Mémoire de maîtrise réalisé Par M. Ahmed Benmahamed, Juin 2000

l'homme d'une manière générale qui est responsable du détournement de la voix divine à son profit pour asseoir son règne. Cela nous situe donc loin de Médine.

Le titre donne un bref aperçu de l'espace de l'action mais aussi par déduction du contenu du roman. Il tente d'accrocher l'attention du lecteur par un "emballage" particulier qui se résume comme nous l'avons dit précédemment à "un titre-espace" qui laisse entrevoir une certaine révolte féminine des femmes de la première période de l'Islam.

La fonction d'accroche de l'attention du lecteur à qui s'adresse le roman semble atteindre son acmé vu le nombre d'exemplaires vendus. Ainsi le nombre d'édition et de réédition dont la dernière est celle de "Livres de Poche" qui, comme le signifie déjà G. Genette, est une marque de consécration du roman. Ce qui est le cas de notre texte très puisé surtout à l'étranger notamment en Allemagne.

.2.4.3.2. Approche titrologique de l'œuvre de Mammeri.

Le dernier roman de Mammeri a pour titre *La Traversée*. Il se compose d'un déterminant "la" et d'un nom "traversée". Il s'agit d'un syntagme nominal commençant par un article défini, ce qui donne l'impression "du-déjà-lu". A la lecture de ce titre, nous nous attendons d'ailleurs à une suite. En effet, le syntagme "la traversée" amène le lecteur à ce demander de quelle traversée il s'agit. Mais quelque soit ce qu'il peut imaginer comme suite à ce titre qui semble être incomplet, il ne peut que lui associer un indice spatial. Ce qui fait de ce titre, comme celui de Assia Djebar, un "titre espace."

Le substantif féminin "traversée" peut être défini comme étant un « *trajet qui se fait, action de traverser, de parcourir un espace d'une extrémité à l'autre* »⁴⁸. Cette définition confirme alors ce que nous venons de dire. Ceci annonce que le lecteur peut penser à associer au syntagme nominal un autre comme "désert". Il lira le titre, de ce fait, "la traversée du désert". Ceci est très prévisible d'autant plus que le titre en question est accompagné d'un autre message paratextuel qui est le message iconique (l'image représentant un reg et une montagne ressemblant à celle du Hoggar). Ce titre sera d'ailleurs repris dans le texte dans l'article écrit par Mourad. Ce qui constitue une mise en abyme de la traversée.

Ce titre est annonciateur donc d'un voyage et d'un trajet. Ce trajet peut être compris par le lecteur comme étant un trajet linéaire. En effet, dans le texte et plus précisément dans l'article de Mourad, un groupe part d'un point à un autre pour atteindre un refuge. Ce trajet peut être aussi compris comme étant circulaire. Il trouve d'ailleurs son écho dans le texte dans l'itinéraire suivi par le groupe de journalistes partant d'Alger pour revenir vers Alger après un passage dans le sud algérien. Mais encore l'itinéraire circulaire qui mène Mourad de son village pour revenir à ce même village pour y mourir. Comme le lexème "trajet" peut partager des sèmes communs avec "voyage". Le lecteur peut aussi lire une sorte de voyage initiatique, un voyage de ressourcement ou encore un voyage symbolique. Le texte ne fera que confirmer ce qui, au départ, n'est que des suppositions. Pour chacun des personnages, le voyage au désert du sud algérien n'est qu'un moyen de se retrouver ou de retrouver un passé idyllique perdu.

Après avoir passé en revue donc la définition du titre et sa relation avec le texte, nous pouvons dire d'ores et déjà que ce titre est thématique comme

⁴⁸ Dictionnaire, le Petit Larousse, 1992.

celui de Assia Djebar, quoi que celui ci a un rapport particulier au contenu du texte, car il entretient une relation avec le contenu du roman qu'il dénomme. Le titre de Mammeri suggère donc un espace ou encore un lieu bien défini et ce lieu est en relation directe avec le texte. G. Genette, a ce propos affirme qu'

Un lieu (tardif ou non), un objet (symbolique ou non), un leitmotiv, un personnage, même central, ne sont pas à proprement parler des thèmes, mais des éléments de l'univers diégétique des œuvres qu'ils servent à intituler. Je qualifierai pourtant tous les titres ainsi évoqués de thématiques, par une synecdoque généralisante qui sera, si l'on veut, un hommage à l'importance du thème dans le contenu d'une œuvre, qu'elle soit d'ordre narratif, dramatique ou discursif⁴⁹

Cette suggestion du lieu est rendue d'ailleurs explicite par l'emploi de l'article défini "la". Le désert auquel il est fait allusion est un espace déterminé géographiquement dans le texte ; c'est aussi un désert symbolique. Il renvoie, à prime à bord, à un paysage spatial typique caractérisé par sa nudité, sa sécheresse et son dépouillement. Mais la présence de l'article va à l'encontre de cette caractérisation. Car le désert qu'il donne l'impression d'être ici, à première vue, est un désert actoriel qui permet soit de retrouver un passé prophétique (cas de Boualem), de se ressourcer après avoir perdu espoir d'une vie meilleure au nord (cas de Mourad) ou encore écrire un reportage sur le pétrole. Or, tout cela ne s'y retrouve pas. La circularité de ce parcours se referme sur les personnages et les étouffe d'où le retour à la caractérisation de départ du syntagme "désert".

La traversée du désert, indépendamment de cet aspect négatif qu'elle véhicule, promet plaisir et découverte au lecteur étranger. En effet, les

⁴⁹ *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 78 .

différents arrêts dans les villes ou petites régions du sud l'incite à la découverte surtout de la culture orale que l'auteur inscrit dans le texte et veut rendre vivante en la figure aimable de Ba Salem ou en les pratiques traditionnelles telle que la fête du Mouloud dans la région de Timimoun. Ce titre qui, vu sa touche exotique qui interpelle le lecteur étranger, n'aura pas le même effet sur le lecteur local qui découvre une région rongée par la souillure du pouvoir en place qui étend ses tentacules jusqu'au fin fond du désert.

Le titre de Mammeri joue donc le rôle d'accroche de l'attention du lecteur mais aussi celui du résumé du texte grâce à toutes les présuppositions que le lecteur averti peut anticiper.

Le rôle d'interpellation du titre a eu son incidence sur le lecteur qui ne cesse de réclamer le roman. C'est sans conteste ce qui lui a valu d'être vendu à plusieurs millions d'exemplaires et aussi d'être traduit en allemand en 1995 sous le titre "*Die Ubert ahrt*" (pour n'en citer que cela). Mais le succès du roman n'est pas seulement dû à son titre, il y a d'autres facteurs qui entrent en jeu (thème, l'actualité de l'Algérie ...).

2.4.4. Sous-titre.

Le roman de Assia Djébar, contrairement à celui de Mammeri, porte un sous-titre "*Filles d'Ismaël*" qui accompagne le titre. Il se compose de deux noms "filles", un nom commun, et "Ismaël", un nom propre. Ce deuxième nom constitue une expansion que la grammaire traditionnelle appelle le complément apposé. Sa fonction est de caractériser ou plutôt d'identifier le nom commun. En effet, le nom "filles" défini comme étant "*personnes de sexe féminin*"⁵⁰, peut renvoyer à n'importe quel fille dans ce monde. Mais le complément apposé qui l'accompagne sert donc à le spécifier par une sorte

⁵⁰ Dictionnaire, le Petit Larousse, 1992

d'identification de ces filles à Ismaël. Ce nom aussi peut renvoyer à n'importe quel Ismaël. Seulement n'oublions pas que le sous-titre accompagne le titre qui nous situe dans une période et dans un lieu bien déterminé. Le sous-titre donc atteint sa pleine signification et le nom d'Ismaël ne peut renvoyer qu'au fils d'Abraham et de sa servante égyptienne Agar de la racine arabe *Hajjar*. Ainsi "*Filles d'Ismaël*" vient s'associer au titre principal pour indiquer au lecteur les personnages qui joueront le premier rôle dans le roman.

Ce sous-titre se démarque déjà du titre dans le sens où celui-ci n'est pas un "titre-espace-temps" mais un "titre-personnage". Cependant, leur association donc informe le lecteur sur l'espace, le temps mais aussi des personnages du roman.

En effet le contenu du roman répond donc à ce qui a été annoncé par le sous-titre qui met en scène des femmes qui joueront le rôle principal. Ce qui fait de ce sous-titre un sous-titre thématique. La narration se fait souvent à la première personne "je" considéré comme déictique et les personnages qui ont le premier rôle sont les filles d'Ismaël qui, selon les différentes religions, est l'ancêtre du peuple arabe de la région évoquée par le titre.

Le nom d'Ismaël, comme Médine d'ailleurs, a son ancrage dans la réalité historique. Nous pouvons dire d'emblée qu'il y a passage du monde réel vers le monde fictif et les filles qui joueront le rôle principal dans le roman auront elles aussi leur ancrage dans la réalité. La curiosité du lecteur atteindra son paroxysme en se demandant pourquoi parler des descendantes d'Ismaël à l'aube du XXI^e siècles et dans quel but. Le sous-titre, grâce à sa référence à la réalité historique, biblique (pour le lecteur occidental) et coranique (pour le lecteur musulman, maghrébin d'une manière particulière) excitera le lecteur et

accrochera son attention en lui promettant savoir, plaisir à découvrir des femmes descendantes du fils d'Abraham.

Le sous-titre, comme le titre d'ailleurs, font partie du territoire du texte. Ils constituent un élément de la fiction romanesque qui a ses ramifications dans le réel. Ils constituent aussi des parties du "seuil" du roman qui participe de l'inscription de l'auteur, de l'éditeur mais aussi du lecteur. Comme ils ont un rapport étroit avec la création d'un horizon d'attente qui peut être comblé (cas supposé), mais il faut envisager le cas où il sera frustré.

2.4.5. L'épigraphe.

L'épigraphe est une inscription en tête de page. Son emploi traduit un choix de la part de l'auteur puisque Mammeri, dans l'œuvre et même dans ces autres romans, ne l'utilise pas. A l'opposé, Assia Djébar en utilise deux dans *Loin de Médine* et a l'habitude de le faire même dans d'autres romans. Mammeri semble adopter cette technique pour permettre au lecteur d'entrer dans le texte sans idée préconçue et donc fait retarder ce que Roland Barthes appelle "*le plaisir du texte*"⁵¹

Avant d'analyser l'épigraphe présent dans le roman de notre « corpus », rappelons d'abord son origine. Ce terme vient du grec "épigraphé" qui a pour signification "*inscription*". Il a été d'usage depuis 1694 par certains auteurs classiques. L'épigraphe est une citation qu'un auteur place au début d'un texte et nettement séparée de lui, pour éclairer le sens ou encore l'appuyer. Dans les romans modernes, elle est peu utilisée, ce qui donne un aspect très classique au texte. Son utilisation participe toutefois de la valeur de l'œuvre et permet d'inscrire la pensée de l'auteur. Soulignons par ailleurs, après Genette, que le

⁵¹ Site Internet Fabula, , *Actualité des études littéraires* (<http://www.fabula.org>)

mot "exergue" utilisé pour "épigraphe" est « un métonyme aujourd'hui fréquent (...)qui confond la chose et sa place ». De plus, il est « en bord de l'œuvre et non dans l'œuvre »⁵².

Deux épigraphes figurent dans *Loin de Médine*. La première porte la source ou son hypotexte "*Le livre des Rois*" ainsi que le nom de l'auteur cité Ferdousi alors que la seconde comprend uniquement le nom de l'auteur, Michelet. Analysons-les par ordre de leur apparition dans le roman.

...Tout ce que je dirai, tous l'ont déjà conté ; tous ont déjà parcouru le jardin du savoir.

Quand même je ne pourrai atteindre une place élevée dans l'arbre chargé de fruits, parce que mes forces n'y suffisent pas, toutefois celui même qui se tient sous un palmier puissant sera garanti du mal par son ombre. Peut-être pourrai-je trouver une place sur une branche inférieure de ce cyprès qui jette son ombre au loin... p 9.

La citation est donc de Abû al-Qâsim Mansûr Ferdousi, célèbre poète épique persan, connu pour son épopée héroïque "*Le livre des Rois*" comprenant environs 60 000 distiques. Il y raconte des faits mémorables de l'empire perse depuis la plus haute antiquité jusqu'à son déclin au main des musulmans. Ces faits sont relatifs aux grands Rois ou princes ayant fait la gloire de la civilisation persane : Gayômart, premier homme de Rustam, qui est le Roland de la perse, histoire d'Iskandar, ...

Cet aperçu sur la source de la citation va nous aider à comprendre la pensée d'Assia Djébar. D'abord, en citant un poète aussi célèbre, l'auteur semble vouloir donner à son roman la même renommée que l'œuvre citée. De

⁵² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Ed. Seuil, 1987, pp. 134-149., p134.

plus, celle-ci met en scène des personnages ayant leur ancrage dans la réalité historique et ayant fait la gloire d'une civilisation illustre, par là la romancière exprime aussi le désir d'élever les femmes de son roman (qui ont aussi leur ancrage dans la réalité) au rang déjà acquis par les personnages de l'épopée. Ce qu'elle fait d'ailleurs dans le roman en donnant à ces femmes un rôle de choix où elles ont le monopole de l'expression et de la parole.

Enfin, le contenu de la citation exprime la pensée de l'écrivain qui peut être lue doublement. D'une part, Assia Djébar, par la première partie de la citation, semble avertir le lecteur que le contenu de son roman n'est qu'une sorte d'intertexte se basant sur des écrits antérieurs. Ce qui se vérifie d'ailleurs dans le texte par le travail transtextuel élaboré. Certes, le pronom déictique compris dans la citation conserve son énonciateur premier mais par son apparition dans *Loin de Médine*, il change de référent et désigne de ce fait l'auteur du texte citant. "*Tout ce que je dirai, tous l'ont déjà conté ; tous ont déjà parcouru le jardin du savoir*". De même, le syntagme verbal "*tous l'ont déjà conté*" peut avoir une double signification suggérée par la présence de "*tous*": la première est que les auteurs cités, à savoir Tabari et Ibn Saad, ont déjà raconté des événements inhérents à la période qui a suivi la mort du Prophète, la deuxième c'est que les femmes qui se sont instituées comme transmettrices ont déjà conté la période en question. Significations que le lecteur découvrira lors de la lecture du roman.

La deuxième partie de la citation contient aussi le pronom déictique qui peut renvoyer, par appropriation de la citation, à Assia Djébar. En effet, à son tour, elle accède, par le biais des transmetteurs mais aussi de la fiction, à ce savoir. Cependant, ses efforts sont insuffisants car, elle estime que d'énormes trous jalonnent les textes des transmetteurs qui ont occulté le rôle de la femme. En revanche, ces femmes, même dans l'ombre, ont pu transmettre les

événements de cette période évoquée par le titre. Enfin, elle espère trouver une place parmi ces femmes en s'instituant à son tour transmettrice. Ce qu'elle fait dans le texte en commentant les écrits des autres transmetteurs.

Cet épigraphe renvoie directement au contenu du texte et à la volonté de l'auteur d'informer le lecteur avant de passer à la lecture du roman. Cet genre d'anticipation offrira une sorte de fil conducteur au lecteur et orientera de ce fait la lecture.

La deuxième épigraphe est une citation de Michelet, historien et écrivain français du XIX^e siècle. L'hypotexte ne l'accompagne pas. Seul le nom de l'auteur y figure. Cette indication du nom de Michelet est très révélatrice car Assia Djebar, en le citant, a probablement le désir de devenir aussi renommée que lui au yeux du lecteur occidental notamment français. Car Michelet est très connu surtout par son livre "*Histoire de France*" considéré comme un hymne au peuple qu'il considère comme le véritable moteur de l'Histoire. A son insu, l'auteur semble vouloir donner à la femme le même rôle que celui donné par Michelet au peuple. Idée que nous retrouvons dans le roman par le rôle des femmes qui ont d'abord assisté le Prophète le jour de sa mort mais aussi qui ont accompli plusieurs fonctions dont celles de voyageuse, de combattante, de rebelle, de fugueuse,...

Ainsi parmi ces fonctions, nous lirons dans le prologue

*Selon d'autres [transmetteurs] encore, les remous autour de la succession dureront trois jours. Trois jours pendant lesquels la dépouille de l'Envoyé, dans la chambre de Aïcha, est oubliée de tous les Musulmans. [...]. **Les hommes auraient donc négligé Mohammed allongé dans sa couche, mais les épouses, mais Fatima la dernière des filles vivantes, elle-même***

très affaiblie, mais les vieilles tantes, mais la douce Oum Aymann, mais Marya la copte accourue de sa demeure lointaine, toutes, c'est certain, se relaient autour du mort, attendent les instructions pour le lavement, les linges ultimes et les rites de l'ensevelissement. p.p13.14.(nous soulignons)

Le lecteur de la deuxième épigraphe ne pourra s'empêcher de penser à "l'Histoire de France" de Michelet. Même si le texte cité ne figure pas dans le roman de Assia Djébar, contrairement à la première épigraphe, la référence est à rapprocher de ce qui a fait la célébrité de ce historien-écrivain. Ne l'ayant pas fait, la romancière le communique au lecteur dans un article.

Je me plongeai dans le déchiffrement, mot après mot, chapitre après chapitre, des chroniqueurs arabes Ibn Saad et Tabari. J'avais besoin d'entendre ainsi ma langue maternelle, dans son grain, son rythme, et sa sobriété, dans ses trous aussi... Comme l'écrivait le grand Michelet pour sa vision de l'Histoire de France : « Et il y eut alors un étrange dialogue entre lui et moi, entre moi, son ressusciteur, et le vieux temps remis debout » (Cité p 9).⁵³

En évoquant donc Michelet, toute une charge sémantique accompagne ce nom. Selon la critique, celui-ci, en voulant raconter l'histoire de France, a raconté sa propre histoire ou plutôt sa propre vision de l'histoire. Ce que fait d'ailleurs Assia Djébar dans *Loin de Médine* par un travail métatextuel qui se greffe sur l'intertexte. L'intertexte, pour l'écrivain, est jugé d'ailleurs comme étant oublieux du rôle de la femme. Ce qui fait qu'elle s'assigne pour fonction, en oscillant entre réel et fiction, de ressusciter ces femmes et de rétablir leur rôle en écrivant à son tour sa propre histoire sur la période en question. D'où le contenu de la citation de Michelet.

⁵³ .Assia Djébar, *Idiome de l'exil et langue de l'irréductible*, site, <http://www.remue.net/cont/djébar.Doc>

Les deux épigraphes sont thématiques dans le sens où elles introduisent le thème développé dans le roman. Elles fonctionnent donc comme prélude à l'ouvrage et informent le lecteur de ce que s'assigne l'auteur pour fonction. Cette fonction agit comme un couperet attirant l'attention du lecteur qui sera curieux de lire cette nouvelle version de l'histoire de Médine et des femmes de Médine. Les épigraphes participent donc du rôle d'accroche de l'attention du lecteur à qui l'auteur lui-même promet, en évoquant ces citations, de lire une version nouvelle de l'histoire.

.2.4.6. Les intertitres.

L'intertitre, que nous définirons comme étant le titre intérieur d'une partie d'un roman, est le plus proche du contenu du texte, contrairement au titre qui est englobant. Il permet au lecteur un contact plus proche du texte. A l'opposé du titre de l'œuvre, l'intertitre n'est pas tellement important. C'est ce qui fait qu'il existe dans certains nombres de romans alors que dans d'autres, il est absent comme c'est le cas dans *La Traversée* de Mammeri. Quant à Assia Djebar, dans *Loin de Médine* ainsi que dans la majorité de ses œuvres, l'intertitre est quasiment omniprésent.

.2.4.6.1 L'absence totale d'intertitres dans l'œuvre de Mammeri.

Mammeri, dans son roman, choisit de ne pas utiliser d'intertitres. Cette absence est aussi significative que leur présence dans le roman. C'est ce qui est signifié du moins par G. Genette dans "*Seuils*" en disant que "*L'absence peut être, ici comme ailleurs, aussi significative que la présence*"⁵⁴

⁵⁴ *Seuils* op. cit., p. 274) .

En effet, en choisissant de ne pas mettre d'intertitres dans *La Traversée*, Mammeri n'a voulu qu'être fidèle à lui même. Car même dans ses œuvres antérieures, les intertitres n'y figurent guère. De même, lors de notre analyse des autres éléments paratextuels, nous avons remarqué que Mammeri, contrairement à Assia Djebar, ne développe pas le paratexte. Est-ce une manière de la part de l'auteur de laisser le lecteur sur sa fin en ne lui donnant aucune idée préconçue sur le texte ? Et de là, lui permettre de découvrir le texte au fur et à mesure de sa lecture ?

Le titre global donne une idée très brève du contenu du texte. Sa fonction d'accroche de l'attention du lecteur fonctionne dans le sens où il promet un certain plaisir à découvrir le contenu du roman. Ce plaisir se fera perduré d'autant plus que l'élément qui lui permet de se rapprocher du texte est absent. L'absence donc des intertitres ne peut-elle pas fonctionner comme "*emballage*" telle qu'il a été défini par Christiane Achour et Simone Rezzoug?

L'absence d'intertitres peut se lire aussi comme une volonté de la part de l'auteur de ne pas se conformer aux normes d'écritures préétablies, comme elle répond de la motivation de l'auteur qui veut faire planer les interrogations sur le texte. Ainsi le lecteur découvrira pas à pas le texte. Ou est-ce un désir de ne pas choquer le lecteur à l'avance par la réalité qui frappe le pays ?

2.4.6.2 Présence d'intertitres dans l'œuvre d'Assia Djebar.

G. Genette distingue deux sortes d'intertitres : des intertitres thématiques, composés uniquement d'un groupe nominal et des intertitres rhématiques qui se composent d'une indication numérale qui doit son sens aux mathématiques. Il explique la présence de ces divers intertitres par l'hypothèse que les auteurs réserveraient "*La simple numérotation des parties et des*

chapitres pour la fiction sérieuse et l'imposition d'intertitres développés pour la fiction comique ou populaire ."⁵⁵ .

Dans le roman de Assia Djebar, nous ne distinguons ni les uns ni les autres. Il s'y trouve plutôt des intertitres des grandes parties qui allient à la fois l'indication numérale et l'indication nominale que nous désignerons d'intertitres mixtes qui se présentent sous cette forme :

- 1 .La liberté et le défi*
- 2 Soumises, insoumises*
- 3 Les voyageuses*
- 4 Parole vive*

Cependant, nous distinguons des "sous-intertitres" thématiques figurant dans la table des matières. Ainsi, nous lirons dans ce que nous appellons la première partie :

- 1. La liberté et le défi*
 - La reine yéménite*
 - Celle qui attend Gabriel*
 - Selma la rebelle*
 - Voix*
 - La prophétesse*
 - Première rawiya*
 - La fille aimée*
 - Voix*
 - Celle qui dit non à Médine"*

⁵⁵ Seuil op. cit. , p. 281

Il est à remarquer que ces "sous-intertitres", par leur concentration sémantique, ressemblent à des titres d'articles journalistiques, ce qui semble porter une intention de la part de l'auteur qui désire s'adresser à un large public.

Parfois, ces "sous-intertitres" se subdivisent en d'autres "sous-intertitres" rhématiques qui n'y figurent pas dans la table des matières. Ainsi, nous pouvons y trouver plusieurs exemples dont :

"Celles qu'on épouse après une bataille

1.....(p101)

2.....(p107)"

Ou encore

" Voix, multiples voix (Aïcha et les diffamateurs)

1.....(P.280)

2.....(P.283)

3.....(P.285)

4.....(P.286)

5.....(P.287)

6.....(P.288)

7.....(P.290)"

Assia Djébar, en multipliant et en variant les intertitres de la sorte semble suivre le chemin classique qui permet d'orienter le plus possible le lecteur. Il est clair que lorsqu'il s'agit d'un "sous-intertitre" thématique le lecteur a un indice sur le contenu de la sous-partie introduite. Ces différents sous-intertitres désignent les différents personnages féminins qui ont le

premier rôle dans les différents récits. Nous pouvons les regrouper en trois catégories :

- personnage féminin désigné par la fonction qu'il occupe dans la sous-partie dénommée : "*La chanteuse de satires, La combattante, La prophétesse, La laveuse des morts,...*"
- personnage féminin parfois nommé et désigné par une caractérisation par lequel il se fait connaître dans la sous-partie ainsi dénommée : "*Selma la rebelle, La fille aimée, Kerama la Chrétienne, L'étrangère, sœur de l'étrangère, Celle aux mains tatouées, ...*"
- personnage féminin désigné par un événement par lequel il se fait connaître dans la sous-partie dénommée : "*Celle qui dit non à Médine, La répudiée, La préservée, La fugueuse d'hier, ...*"

Toutefois ce qu'il faut noter c'est autour de tous les personnages féminins ainsi dénommés que se construisent les récits. Ce qui fait que Assia Djebar, dans son roman, reconstitue le schéma classique qui donne aux personnages la place centrale.

Par ailleurs, en opérant de la sorte, l'auteur semble vouloir donner au lecteur la possibilité de lire un récit portant un "sous-intertitre" qui accroche son attention plutôt qu'un autre. Ce qui est rendu très possible par la table des matières où pré-figurent tous les sous-intertitres. Ainsi, la lecture linéaire du roman comme elle est d'usage dans d'autres romans n'est pas vraiment sollicitée car chaque récit met en scène un protagoniste particulier. La subversion (des normes de la lecture, qui imposent au lecteur de suivre une

certaine linéarité) apparaît une fois de plus. Cette subversion n'apparaît pas uniquement à ce niveau intertextuel. Nous l'avons détectée précédemment. Est-ce une manière pour Assia Djébar d'attirer l'attention du lecteur sur ces femmes qu'elle estime oubliées par les chroniqueurs portés par habitude à occulter leur rôle ? Ou encore est-ce sa manière à elle de parler de la femme dans le monde arabe qui se voit aujourd'hui martyrisée au nom de l'Islam ?

Quand les "sous-intertitres" thématiques annoncent le contenu des récits qu'il dénomment, les "sous-intertitres" rhématiques sont considérés par certains comme synonymes de leur absence rendant compte de l'intention de l'auteur de ne donner aucun indice susceptible de guider la lecture. Or cette intention n'est pas développée par l'auteur de notre corpus. Donc il est impensable que ces "sous-intertitres" rhématiques soient utilisés pour combler le décor du roman. Et pour nous ils ont donc autant de charge significative que les autres "sous-intertitres" thématiques. Car les chiffres développent toute une symbolique les rendant aussi explicites que les syntagmes nominaux. De ce fait, nous considérerons l'écriture numéralogique comme un métalangage susceptible d'inscrire le lecteur mais aussi l'auteur du roman.

Dans le roman de Assia Djébar, un travail extraordinaire sur la structure a été fait par l'auteur mêlant "sous-intertitres" thématiques et "sous-intertitres" rhématiques. Ces derniers, de part leur polysémie déroutante, ont un sens secret et énigmatique qu'ils énoncent au lecteur supposé avoir un certain savoir érudit. En effet, par leur accumulation des connaissances, ils ouvrent l'esprit au savoir mais aussi au pouvoir. Le nombre par lequel ils se manifestent est, de tout temps, considéré comme étant le code secret des chemins des trésors, des énigmes, des forces métaphysiques, des Dieux, du Coran qui nous offre le meilleur exemple ...Il est associé aux héros, aux

Prophètes, aux rois, aux hommes illustres...Et Assia Djébar est consciente de cela car son roman l'atteste dans un passage sur Abou Bekr.

A sa mort, Abou Bekr laisse trois épouses ; il aura eu trois fils et trois filles (parmi lesquels Abdallah, l'aîné mourra avant lui, et la benjamine, Oum Keltoum, naîtra après sa mort). Ainsi, venant dans l'histoire islamique après Dieu et Mohammed, Abou Bekr, mort à soixante-trois ans après vingt-sept mois de califat, semble symboliquement voué au chiffre trois p 213.

Le nombre est le symbole de l'élévation sociale, intellectuelle et spirituelle. Il ne peut être décrypté facilement. Platon d'ailleurs de son côté considère l'interprétation des nombres comme le plus haut degré de la connaissance. Assia Djébar donc l'exploite et promet un savoir érudit au lecteur qui découvre ces numéros en guise de "sous-intertitres".

Cependant, il n'est pas toujours difficile d'accéder à la signification des "sous-intertitres" rhématiques. Ainsi "*Celles qu'on épouse après une bataille*" porte, comme nous l'avons souligné précédemment, deux "sous-intertitres" rhématiques " 1; 2". Nous pensons ici que le lecteur n'aura pas de mal à interpréter ces chiffres car le pronom cataphorique "*celles*" portant la marque du plurielle spécifie le nombre de femmes qui sont épousées après une bataille. D'où le nombre 1 pour la première femme "Oum Temim" et le nombre 2 pour "la fille de Medjaa". L'auteur semble même vouloir lever l'ambiguïté sur l'emploi de ces "sous-intertitres" car dès le début du récit qui porte le "sous-intertitre", thématique cité, elle écrit "**Deux femmes apparaissent en silhouettes de mariées**" p101. De ce fait, le "sous-intertitre" rhématique a la même valeur que n'importe quel intertitre annonçant le contenu du texte. Et le lecteur sera porté donc par une certaine curiosité à découvrir les circonstances qui entourent le mariage de ces deux femmes.

Si les intertitres rhématiques précédents sont faciles à comprendre, ceux jalonnant la sous-partie portant le "sous-intertitre" thématique "*Voix, multiples voix*" p. 280 à 291 demandent un savoir érudit du lecteur. En effet, les sous parties de cette sous partie sont numérotées de 1 jusqu'à 7 constituant une sorte d'alphabet numéralogique rendant compte de la subversion de la lettre par le chiffre et du coup, l'impuissance du langage devant le nombre, au sens secret et mystique du terme. Par ailleurs, les différentes références aux chiffres pour introduire le contenu des parties ainsi numérotées nous rappellent que leur apparition dans le roman de Assia Djebar est hautement symbolique ; plusieurs parties sont introduites par des "sous-intertitres" rhématiques.

Déchiffrons quelques chiffres pour montrer qu'ils ont autant de signification et de fonction que les autres intertitres et montrons qu'ils peuvent fonctionner comme "emballage".

- **Le sous-intertitre .1."un".**

Le chiffre "un" est considéré comme étant celui de l'unicité, celle d'un Dieu, d'un Prophète, d'un chef, d'une oumma,En effet, dans le récit qu'il dénomme, cette unicité est rendu très explicite par l'existence d'un Dieu, d'un Islam, d'une foi, d'une expédition, d'une guerre, d'un homme , d'une femme, d'un collier, d'une monture, d'une innocente, mais aussi l'unicité des différentes Voix qui ont le même mot d'ordre celui de raconter la même histoire objectivement.

E. G. Jung parle du symbole unificateur "*il est le symbole de l'être, mais aussi de la Révélation, qui est la médiatrice pour élever l'homme par la*

*connaissance à un niveau d'être supérieur...(il) est aussi le centre mystique d'où rayonne l'Esprit, comme un soleil*⁵⁶

N'est ce pas là ce que fait Aïcha en révélant la vérité ainsi que les deux autres rawiyates, elles sont de ce fait des médiatrices pour faire connaître la véritable version de l'histoire. Ce qui les élève au rang d'être supérieur par leur connaissance "vrai". Le chiffre "un" est, de ce fait, celui de la véritable foi en Dieu car si la personne la perd il sera réduit à la lâcheté mais plus que cela à la loi de la jungle donc à l'animalité.

Le chiffre "un" utilisé comme "sous-intertitre" a donc une signification qui renvoie au contenu développé dans la partie en question. Assia Djebar en multipliant ainsi les dénominations semble faire appel au savoir érudit du lecteur mais aussi elle lui promet découverte d'un savoir historique juste, unifié sans controverse.

• **Le chiffre "deux"**

"*Symbole d'opposition, de conflit*", (**ibid.**) ce nombre indique l'équilibre réalisé ou des menaces latentes, menaces "*oisiveté et bavardage*" qui guettent une femme

Il est le chiffre du dédoublement et des ambivalences. En effet, dans la partie, il s'oppose au contenu de ce qui a été énoncé par le "sous-intertitre" rhématique « 1 ». D'ailleurs si dans la partie précédente, la parole est proférée dans son unicité, dans cette partie, les voix des hypocrites se dédoublent (la parole est donnée à 2x2 hypocrites) et s'opposent aux premières Voix pour

⁵⁶ .La Symbolique des chiffres (extraits du Dictionnaire des Symboles), site Internet, <http://perso.club-internet.fr/rambourg/Ap15.htm>

créer un véritable conflit. L'opposition se fait sentir entre "*des groupes de vrais Croyants, (et) le même noyau des hypocrites*" p.283. L'opposition est exprimée par la voix de la narratrice qui semble défendre la cause de Aïcha contrairement aux groupes d'hypocrites qui la menace par leur bavardage.

• **Le chiffre "trois".**

Le chiffre trois est lié à la religion musulmane. Avant d'entamer un travail important, le musulman doit réciter trois fois "besmi lah irehman rahim". De même, il fait plusieurs fois la prière comportant trois prosternations pour distinguer le bon du mauvais chemin. Il faut ajouter que le chiffre trois est lié aux trois apôtres dont parle le verset 13 de la Sourate Ya Sin, comportant les trois mystérieuses lettres d'ouverture de certaines Sourates : A.L.M.

Dans la partie, "trois" revêt un intérêt particulier faisant état d'une relation triangulaire unissant d'une part le Prophète avide de vérité, de l'autre Ali ibn Abou Talib qui estime qu'il y a d'autres femmes que Aïcha et donc elle doit être répudiée. Enfin, la voix de la servante et celle de la co-épouse sous le même mot d'ordre : l'innocence de Aïcha. De même, le chiffre trois relie le "sous-intertitre" au titre global du texte et au "sous-intertitre" thématique de la sous-partie "*Voix, multiples voix*" comportant à leur tour trois mots enfermant ainsi le lecteur dans la circularité de l'écriture d'Assia Djébar.

• **Le chiffre "quatre".**

Le chiffre quatre renvoie aux quatre points cardinaux et à la complexité de l'univers. Il est aussi le symbole du carré ayant "*le sens du*

secret et du pouvoir occulte"⁵⁷, pouvoir du mensonge tenu par Mestah dans la partie et à la révélation de la vérité par sa mère qui a mis au courant Aicha de ce qui se disait à Médine. D'où, le mensonge qui se chuchotait sous forme d'un secret est révélé. Résultat : Aicha se referme dans le carré empli de mensonge et ne trouve sa délivrance que grâce à la symbolique du chiffre "sept", dernier "sous-intertitre" rhématique de la sous-partie.

• **Le chiffre "sept"**

Le chiffre "sept" est associé à la vérité, aux sept péchés capitaux dont le mensonge, au sept cieux, symbole d'un bonheur infini... "*C'est le chiffre de la plénitude, de la perfection*"⁵⁸

En effet, la vérité dans toute sa plénitude et dans toute sa perfection est révélée par Dieu en innocentant la calomniée en présence de sept témoins au moment de la révélation : Dieu, présent par tout, l'ange Gabriel, le Messager, Abou Bekr, la mère de Aicha, l'innocente, la Médinoise venue s'enquérir des nouvelles de cette dernière.

Rappelons au terme de cette analyse que le "sous-intertitre" rhématique a la même valeur, grâce à la symbolique qu'il véhicule, qu'un intertitre thématique qui possède la faculté d'être explicite donc introduit le contenu de la partie qu'il dénombre ou plutôt qu'il dénomme. De même, sa faculté de retarder la découverte du texte par la complexité de la symbolique qu'il véhicule, car il a d'innombrables significations déterminées par la combinaison des chiffres entre eux comme les notes de musique, ne fait qu'augmenter le plaisir du lecteur à découvrir le dénouement de l'histoire débutée par l'unicité

⁵⁷ *ibid.*

⁵⁸ La Symbolique des chiffres (extraits du Dictionnaire des Symboles), site Internet, <http://perso.club-internet.fr/rambourg/Ap15.htm>

des voix qui commencent à la conter objectivement au nom de l'unicité d'un Dieu seul détenteur de la vérité.

2.4.7. Listes des principaux personnages. (autres indices inscrivant l'auteur et le lecteur)

Comme il a été signalé précédemment, une liste de principaux personnages cités accompagne le roman de Assia Djebar. Plusieurs indications renforcent, par là, le désir de l'auteur de donner le plus d'informations pour son lecteur. L'analyse de cette liste montre que certains personnages sont à peine évoqués dans le roman, ce qui ne fait pas d'eux donc des personnages principaux. Mais leur présence est très significative car cela n'est que l'expression de l'intention de l'auteur qui éprouve le devoir d'expliquer les liens qui unissent ces personnages à d'autres membres de leur famille. Cette intention est d'autant plus renforcée par le glossaire qui existe dans le texte sous forme de notes de bas de page « *Hadith : « dit » sur la vie du Prophète ; Sira : l'histoire de la vie du Prophète.* » p. 61.

Dans le roman de Mammeri, la liste des personnages n'accompagne pas le texte, mais le désir d'être plus explicite pour le lecteur surtout étranger et même local est très présent. En effet, il se manifeste à travers le glossaire existant en force dans le texte « *Assif Melloul, la Rivière Blanche* (p.43); *In Amenas veut dire en touareg le lieu des maharis* (p.66) ; *tagerrabt, qui est un ahellil plus intime* (p.96) ». L'inscription de l'auteur et du lecteur donc est très explicite à travers des indices rendant compte de l'énonciation dans le roman. Cependant un autre type de lecteur très spécifique à l'œuvre de Mammeri s'inscrit à l'intérieur même du texte : c'est le lecteur fictionnel supposé lire l'article de Mourad. C'est le lecteur du journal Alger-Révolution mais aussi

les collègues de travail de l'écrivain de l'article. Même ce dernier est le lecteur de son propre article.

D'autres indications sont données pour le lecteur dans l'œuvre de Assia Djebar sous forme de notes « N.B ». ces notes relèvent selon Genette du paratexte.

Parmi les personnages principaux, seule celle qui est appelée « la seconde rawiya », prénommée Habiba, est totalement imaginaire.

L'orthographe des noms propres arabes n'a pas suivi, volontairement, les normes universitaires de transcription.

P.311.

La première note, qui est une sorte d'avertissement au lecteur, nous avons eu l'occasion de l'étudier précédemment. Seulement, il faut tout de même signaler que si l'auteur attire l'attention du lecteur sur cet élément c'est qu'elle a une intention à communiquer. Nous supposons alors qu'elle-même, à l'instar de sa narratrice qui s'est instituée transmettrice et historienne, elle veut s'affirmer en tant que transmettrice et historienne de la période en question.

Quant à la deuxième note, elle rend compte nettement du type de public interpellé :c'est le public hétérogène qu'il soit étranger ou local qui n'est pas censé avoir un savoir érudit. Donc il n'est pas censé connaître la transcription phonétique des arabisants qui est en réalité connue des spécialistes.

II. La fiction littéraire comme acte de langage.

Pour développer ce dernier point de notre analyse, nous tenterons de déterminer le statut pragmatique de la fiction littéraire ainsi que la notion de contrat de lecture à laquelle nous avons fait allusion précédemment et qui nous situe dans une perspective communicationnelle du second niveau.

En effet, Searle considère qu'un auteur qui écrit une œuvre romanesque teintée de fictionnalité « feint d'asserter » sans pour autant avoir une intention trompeuse. En revanche, Moeschler et Reboul, se proposant de réaménager la théorie de Searle, disent qu'il n'y a pas de différence entre les énoncés vrais et les énoncés faux à l'intérieur du discours de fiction et que tous ces derniers reçoivent le même traitement. Quant à Kerbrat-Orrecchioni, elle affirme « *le discours fictionnel transgresse la loi de sincérité (c'est un discours mensonger), dans la mesure non pas où c'est un discours fictionnel en tant que tel (lequel échappe par définition au jugement de vérité/fausseté), mais il se travestit en discours de vérité.* »⁵⁹.

Entre ces deux affirmations, nous décelons une contradiction dans leur prise de position en ce qui concerne le statut pragmatique de la fiction romanesque. Or, dans le discours fictionnel, certains énoncés qui émanent du narrateur ou du personnage sont présentés comme vrais alors que d'autres il sont présentés en discours mensonger. Par ailleurs, cela nous semble tout à fait évident si nous ne voulons pas postuler un langage de fiction différent du langage ordinaire. Cependant, cette vérité ou cette fausseté ne s'opère qu'à l'intérieur du monde fictionnel par rapport à l'univers de référence construit et qui a plus ou moins des similitudes avec l'univers réel. En outre, cette unicité dans le type d'énoncé ne peut aussi être valable dans un récit de fiction

⁵⁹ Kerbrat-Orrecchioni. C. *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1996. p. 123.

puisque Searle lui-même mentionne que Tolstoï et Nabokov parsèment leur roman de langage « sérieux », c'est-à-dire que ces auteurs emploient des énoncés vrais qui peuvent avoir leur assise dans le monde réel.

De là, nous nous rendons compte que le débat qui s'instaure entre linguistes tourne notamment autour de la condition de la réalisation de l'acte de langage qui est celle de vérité. Selon certains théoriciens, dans la théorie de Searle, l'aspect qui semble poser de problème est celui de « la direction d'ajustement ». Dans l'acte assertif searlien , « *la direction d'ajustement va des mots au monde* »⁶⁰.

Appliquer Searle consiste donc à définir le roman comme ayant nécessairement une intention réaliste et les mots ne seraient là que pour décrire le monde. Or, un romancier éprouve parfois la nécessité d'agir sur le monde (séduire, émouvoir, révolutionner, subvertir, ...). L'acte romanesque peut prendre par conséquent la direction inverse et le monde devra se conformer au mots. Cependant, parfois, le romancier utilise la fiction comme une sorte de thérapie, l'acte d'écrire exclut la direction d'ajustement et relèverait des actes expressifs selon la taxonomie de Searle. Ainsi, il ne pourrait être admissible de regrouper l'acte fictionnel sous une appellation illocutoire unique.

Sur le plan artistique, écrire un roman consiste également à faire de la littérature. Ainsi un écrivain qui prétend inscrire son texte dans le champ littéraire accomplit des actes performatifs parce que, à condition d'avoir le statut de l'écrivain, le simple fait d'écrire pose le texte comme littéraire. Et la fiction littéraire peut, comme toute œuvre d'art, se lire soit comme « un cadeau » ou comme « une insulte » ou comme un autre cas de figure. Nous entendons souvent des remerciements ou des insultes proférées à l'intention

⁶⁰ cité par Eluerd. R., op. cit. p.167.

d'un romancier ou d'un cinéaste soit pour le présent qu'il offre au public, soit une critique acerbe à la limite de l'insulte pour une « mocheté » qu'il met sur la scène littéraire. Pourtant toutes ces intentionnalités, si elle accompagnent l'acte d'écrire un roman, ne qualifient pas l'acte fictionnel. En fait, quelles que soient les intentionnalités, écrire un roman consiste à poser un univers fictif.

Ainsi G. Genette épouse parfaitement cette dernière idée. Sauf pour lui, l'univers fictif posé par l'œuvre romanesque s'applique uniquement au récits impersonnels et exclut les autres formes. Il affirme

[...] l'acte fictionnel pourrait être sans difficulté décrit dans les termes proposés par Searle dans Les actes de langage, au titre de la demande [...], c'est-à-dire que l'énonciateur formule une demande destinée à obtenir un ajustement de la réalité au discours et exprimant son désir sincère que son auditeur (ou lecteur) A imagine un état de fait exprimé par la proposition P, à savoir : « il était une fois, etc ».

C'est une description possible de l'acte de fiction déclaré(e). Mais il semble qu'on peut en proposer une autre, aussi adéquate, et sans doute plus adéquate aux états de fiction que Strawson qualifie de « sophistiqués », où l'appel à la coopération imaginative du lecteur est plus silencieux, cette coopération étant présupposée, ou tenue pour acquise en sorte que l'auteur peut procéder de manière plus expéditive et comme par décret : l'acte de fiction n'est donc plus ici une demande, mais plutôt ce que Searle appelle une « déclaration »[...] La différence entre une telle déclaration et les déclarations ordinaires est évidemment le caractère imaginaire de l'événement « déclaré » [...]»⁶¹.

⁶¹ Genette G., *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991, pp.50.52.

Nous constatons que Genette hésite entre l'acte déclaratif et l'acte directif pour définir l'acte accompli par le romancier et déterminer de ce fait le statut pragmatique de la fiction. Il tentera, par ailleurs, de réduire l'écart entre les deux notions

La différence entre la formulation directive (« Imaginez que... ») et la déclaration (« soit... ») est que la seconde présume (consiste à présumer) de son effet perlocutoire [...]⁶²

De toutes les façons, entre ces deux cas, la direction d'ajustement est la même et nous n'essayerons pas de contredire cet imminent théoricien. Nous nous contenterons plutôt de nous opposer à Moeschler et à Reboul lorsqu'ils affirment que le seul marqueur de la feintise ou de l'imagination est « il était une fois ». Ils oublient qu'il y a bien des récits qui commencent par une expression similaire à « il était une fois » est qui ne sont pas du tout imaginaires. Le cas du premier récit du roman de Assia Djébar est très explicite à ce sujet. Il commence par « *Il y avait une fois une reine à Sana'a ; une jeune reine.* » p.19. De même, pour leur affirmation, ils semblent ne pas prendre en considération les éléments paratextuels et l'indication de « roman » qui apparaissent sur la couverture et qui sont autant des marques de demande ou de l'acte déclaratif, ainsi que d'une intentionnalité littéraire.

Dès lors, il nous semble plus simple de dire que l'auteur, en vue de l'obtention d'un plaisir relevant avant tout de l'esthétique, déclare avoir créé un monde imaginaire ou demande d'imaginer un monde fictionnel dans lequel il se projette et donc inscrit de ce fait une intentionnalité tout à fait relevant de sa subjectivité qui lui est propre.

Les romanciers imaginent des mondes fictionnels. Assia Djébar ne fait pas exception à la règle. Seulement ce monde fictionnel repose sur des faits

⁶² Ibid. p. 52.

réels. D'ailleurs, elle le réclame elle-même dans son roman à travers un élément du paratexte « *Dès lors, la fiction, comblant les béances de la mémoire collective[...]* » p.7.mais aussi par une expression du texte « *J'imagine* » p.62.où le « je » n'est ni anaphorique, ni cataphorique mais c'est un déictique qui, pour nous, renvoie bien à l'auteur qui donne libre cours à son imagination pour combler les trous de la mémoire collective.

Pour ce qui est de Mammeri, il imagine, en partant du réel, un monde fictionnel qui témoigne de son souci expressif, ou de sa volonté d'action ou de sa simple volonté descriptive et pose un énonciateur-scripteur qui, lui, asserte. Un effet perlocutoire (émouvoir, distraire, séduire, subvertir,...) pourra en résulter.

Quand au pacte de lecture, autre aspect pragmatique de la fiction romanesque, il lie auteur et lecteur grâce à des indices supposés les inscrire dans le roman. Indices d'ailleurs qui fait d'eux les véritables participants de la coopération littéraire. Or, ici encore nous pouvons faire une distinction entre l'auteur/lecteur réel et auteur/lecteur dans le texte. Car à bien réfléchir, le lecteur réel peut bien interrompre la lecture d'un roman. Ce qui n'est le cas de celui supposé par le roman. Il en est de même pour le lecteur qui peut se dédoubler en :lecteur réel et lecteur dans texte.

Précisons que durant notre analyse antérieure, nous avons utilisé l'expression de « lecteur implicite » qui connote bien le champ de recherche dans lequel nous nous inscrivons et qui est celui de la pragmatique. Notons au passage que celui-ci a été sélectionné d'un champ conceptuel plus vaste recouvrant plusieurs horizons critiques. Cette instance réceptrice est désignée de :soit « d'abstraite », soit de « virtuelle », soit d'implicite, soit de « modèle » ; tous n'appartiennent pas au même horizon critique. La notion d'« abstrait » est diffusée et fondée par Linvelt. Ce terme a le mérite de permettre de tenir compte à la fois du niveau extratextuel d'une part, à travers

d'autres images qui émanent de l'écrivain par l'emploi d'autres moyens non littéraire comme les interviews, et d'autre part, du niveau textuel, à travers l'image que le lecteur pourrait dégager à la lecture des œuvres littéraires, mais il récuse toute idée de communication. L'idée de virtualité renvoie à l'approche communicationnelle dans la mesure où elle réfère à un élément du texte qui est pris en charge essentiellement par la narratologie. Enfin l'idée de modèle a été avancée par Eco et renvoie à la sémiotique. Elle permet de dégager à partir des signes du roman la représentation du lecteur idéal qu'il postule.

Cependant, cette notion de contrat de lecture qui suppose que l'auteur prend en considération l'image qu'il se fait de son lecteur implicite et par conséquent son discours littéraire est déterminé par ce dernier, ne peut s'accomplir que virtuellement. Or, l'auteur ne peut deviner le besoin cognitif ou encore affectif (l'œuvre distrait son public) de son lecteur, il ne se fait en réalité qu'une simple représentation de lui. Ce qui nous permet de dire que la co-énonciation ne peut se faire qu'à un stade suppositif. Parce que dans la réalité, il s'agit d'un lecteur tout différent. Il pourra coïncider, ou pas, avec l'image que s'est faite de lui l'auteur. De même, il pourra interpréter convenablement ou faussement les intentions (s'il y a plusieurs intentions) illocutoires de l'auteur, véritable locuteur du discours littéraire. Mais en aucun cas, ce dernier ne peut prévoir les effets de son message.

Au terme de ce chapitre, il semble que la transtextualité inscrit l'auteur et le lecteur grâce à des indices variés. Leur inscription dans les deux romans passent de l'indice explicite à l'indice implicite. Dans le roman de Assia Djebar, le « je » qui apparaît dans le paratexte n'est que le désir de l'auteur de s'affirmer et d'afficher sa vision des événements rapportés en promettant savoir et révision du savoir existant. Elle promet donc un plaisir

nouveau à découvrir son roman en tant qu'œuvre de fiction qui s'entremêle à la réalité critique.

Quant à l'œuvre de Mammeri, le nom même de cet auteur est le garant d'une intentionnalité critique et « dénonciative » de certains comportements au sein de la société. La manifestation d'un indice très explicite qui permet d'affirmer la présence de Mammeri dans son roman n'étant pas fait, alors nous nous sommes limités à d'autres indices textuels l'inscrivant comme dans le cas du glossaire où l'auteur éprouve le besoin de communiquer avec son lecteur qu'il soit maghrébin ou occidental et lui faciliter donc la lecture de son roman. De même, le titre en soi rend compte de l'intentionnalité de l'auteur de faire durer l'exotisme du lecteur en lui promettant un voyage initiatique au Sud.

Conclusion.

Dans *Quand dire, c'est faire* de J. L. Austin¹, la remarque avec laquelle les théoriciens sont ressortis est qu'il est impossible « *de maintenir cette opposition du constatif et du performatif dans son abstraction* »². De même, la distinction entre les actes illocutoires et les actes perlocutoires n'est pas chose aisée non plus. Ceci est dû à la complexité du langage humain et J. Kristeva a eu raison de parler du « *langage, cette inconnu* ». Cependant, ils s'accordent sur un point assez révélateur pour notre recherche, du fait que « *toute énonciation tend à accomplir quelque chose* »³. et toute énonciation soutend une intention explicite ou implicite. Pour déterminer cette dernière, nous pensons que pénétrer l'âme du texte est de rigueur. Car, parfois, l'auteur lui-même ne la reconnaît pas.

Or, au commencement de notre travail, c'est la théorie d'énonciation. Théorie grâce à laquelle le sujet énonciateur mobilise individuellement des opérations et les traduit dans l'instrument qui est la langue (Benveniste). Et le sujet parlant dont il est question correspond à celui dont l'œuvre porte la signature à savoir l'auteur du roman. Cependant parler d'auteur nous situera à un autre niveau de communication littéraire. Et les premiers protagonistes de cette même communication sont les interlocuteurs qui laissent les traces repérables sur la feuille d'imprimerie : ce sont les indices d'énonciation appelés aussi déictiques.

Si l'on admet aussi que l'énonciation est un acte dans lequel le sujet s'inscrit dans son énoncé, à ce moment là, il y a deux niveaux de son inscription. D'abord au niveau de l'énoncé en tant que tel et au niveau de la production de l'énoncé, chose qui correspond à l'énonciation (Benveniste, Ducrot). Il s'ensuit que tout message apparaissant dans le processus de communication peut être considéré comme un objet : c'est l'énoncé qui

¹ op. cit.

² Voir quatrième de couverture, remarque de Gilles Lane

³ ibid

comporte un certain contenu informatif ; mais qui peut être considéré comme acte. De là, nous réalisons, par le biais du modèle pragmatique austinien, qu'il s'agit d'un acte de langage non seulement entre interlocuteurs mais aussi entre le sujet parlant et ses lecteurs. Ce deuxième type de communication s'étant manifesté grâce à d'autres indices les inscrivant dans les romans.

L'étude que nous proposons de mener donc sur les indices d'énonciation du point de vue pragmatique, dans notre corpus en question, s'est beaucoup inspirée de ces préalables théoriques et méthodologiques. Certes, il ne convenait pas de faire un classement des types d'actes de langage dans les deux textes. Mais plutôt, il convenait de considérer les énonciations telles qu'elles se présentent dans leur contexte et leur donner une signification en tant qu'acte de langage.

L'hypothèse, mais surtout la méthode instaurée par cette analyse obéissent également à l'éclectisme méthodologique quant à l'approche des problèmes propres à l'énonciation. Ce qui a donné les résultats acquis dans notre travail.

Il devrait donc être aisé de clôturer pour mettre fin à notre recherche et il nous semble souhaitable de récapituler les conclusions auxquelles nous sommes parvenues en nous appuyant sur une confrontation des deux textes étudiés. Mais avant cela, soulignons que nous avons évité d'étudier les énonciations hypertextuelles pourtant présentes en force dans le roman de Assia Djebar (*Loin de Médine* entretient une relation hypertextuelle avec les autres œuvres du même auteur). De même, la relation hypertextuelle se donne à lire dans le roman de Mammeri. Mais nous avons jugé nécessaire de ne pas l'aborder car elle nous situerait dans la même forme de communication littéraire : celle qui unit l'auteur à son lecteur, abordée dans les parties

précédentes. De même, quelques éléments relevant du paratexte ne sont pas étudiés à part dans leur intégralité mais ils sont intégrés dans le processus d'étude des autres éléments transtextuels.

Aussi, précisons que nous avons tout à fait conscience que la part réservée à l'analyse du roman de Assia Djebar dépasse de loin celle de l'œuvre de Mammeri, mais nous ne pensons pas que cela puisse perturber en quoique ce soit l'étude globale. Il est dû au fait que *Loin de Médine* est riche en éléments transtextuels, mais qui n'exclue pas leur présence dans *La Traversée*. Aussi, nous tenons à souligner la facilité avec laquelle nous avons abordé le discours des interlocuteurs dans *La Traversée* vu l'existence d'une trame romanesque et donc le dialogue tourne autour d'un même noyau directeur : le personnage principal.

Cependant, pour *Loin de Médine*, il nous a été quasiment impossible d'aborder l'œuvre dans son intégralité (dans la première partie de notre travail), nous nous sommes contentés de quelques exemples. Ceci pour la simple raison que le roman est constitué de plusieurs récits à plusieurs personnages et souvent ces derniers existent dans un récit mais ne sont pas évoqués dans d'autres. Le point unificateur à tous ces récits est le rapport que les personnages entretiennent avec Dieu et avec le Prophète.

La démarche a donc consisté à partir des notions même d'indices et d'énonciation en pragmatique, et de montrer que tout texte contient un dialogue soit entre personnages du récit et que leur langage fonctionne comme acte, soit entre l'auteur et le lecteur, même si ce dernier est d'une autre nature vu qu'il est à sens unique. De là, nous sommes parvenus à montrer que peu importe le roman que l'on lit ou que l'on étudie, les deux

niveaux de communications existent et il y a des indices, qu'ils soient explicites ou implicites, qu'ils soient abondants ou pas, qui le prouvent.

En effet, nous avons constaté que l'allocutaire existe dans les deux romans. Seulement, dans chaque texte, nous constatons différents aspects dans l'échange. Dans *Loin de Médine*, le dialogue entre interlocuteurs est souvent à sens unique. Il se caractérise par sa forme monologique. Parfois, il est dialogique mais il se caractérise par un aspect très réduit qui le résume à une ou deux répliques rapportées par le narrateur. Contrairement, dans *La Traversée*, le dialogue se fait nettement percevoir et le narrateur ne semble pas assumer sa fonction de distributeur des rôles. Les séquences dialogales sont produites conformément au schéma classique. Parfois, le discours retrouve son caractère monologique tout en ayant un aspect dialogique. Une autre spécificité qui mérite d'être signalée, c'est l'existence d'un autre type de dialogue. C'est le dialogue de texte à texte, indice de la présence de l'auteur et du lecteur.

La présence des allocutaires ou d'indices de lecteurs (dans la deuxième partie) dans les deux romans n'est révélateur que de la fonction particulière du discours des locuteurs ou des auteurs. La longueur exceptionnelle des éléments transtextuels dans le cas du roman de Assia Djebar est très significative. Or, l'absence de certains éléments dans le roman de Mammeri est tout autant significatif que leur présence dans *Loin de Médine*. En effet, le discours des premiers n'a pas pour fonction de dire à l'intention des derniers mais il prend la valeur d'acte, ce qui justifie que « *dire, c'est faire.* » ou « *dire, c'est faire faire.* ».

En outre, si nous admettons que le langage est action, force est de croire qu'il y a quelque chose dans le discours du locuteur qui suscite parfois

des réactions inattendues de la part de son allocataire. Car certains actes relèvent plutôt de l'extra-verbal que du verbal. De même, le discours du locuteur est souvent tributaire de la présence de son allocataire. Ce qui nous fait dire que la conduite langagière du locuteur lui est dictée par son allocataire (du moins pas d'une façon directe).

Nous avons pu constater aussi que le langage du corps prend le relais pour s'exprimer en tant qu'acte au même titre que la parole. Dans ce cas, le langage n'offre pas uniquement des effets souhaités par les locuteurs. Et leur discours peut conduire la relation vers une issue inattendue. Ceci dit, cette situation est rencontrée dans l'œuvre de Mammeri où les locuteurs n'ont pas souhaité la mort de Mourad, vue qu'à aucun moment du récit, excepté vers la fin dans la lettre de Kamel à l'intention d'Amélia où il lui dit avoir pressenti sa mort, il n'a été question de cela.

A l'inverse, dans *Loin de Médine* de Assia Djebar, nous avons constaté que le langage des locuteurs suscite des réactions tout à fait dictées par la présence de l'allocataire. De même, le discours du locuteur n'est pas remis en cause par l'allocataire. A ce sujet, nous pourrions éventuellement citer les Sourates adressées par Dieu à l'attention de ses croyants ou encore les différents préceptes de la Sunna qui constituent un discours prophétique à l'attention des croyants. De toutes les façons les exemples abondent dans ce sens et ils fonctionnent comme actes de langage allant de la demande à la prière, à l'interpellation, à l'encouragement, à l'obéissance... Cependant, dans certaines situations, le discours du locuteur est remis en cause, ce qui justifie la différence d'obéissance et la foi de l'allocataire.

Par ailleurs, la réalisation de l'acte est déterminée par le statut et le rôle du locuteur et de l'allocataire dans les romans. Il est clair que lorsque le

locuteur se caractérise par sa force et sa densité dans le cas de l'œuvre de Mammeri, et que l'allocataire se retrouve dans une situation de passivité extrême, l'ensemble des micro-actes s'amplifie jusqu'à la réalisation d'un acte final qui était imprévisible. Quant à l'œuvre de Assia Djebar, les conditions de félicité sont fonction du locuteur et de l'allocataire. Certes, les versets coraniques lorsqu'ils sont adressés aux croyants, ces derniers réalisent des actes perlocutoires, considérés comme la conséquence directe de l'acte illocutoire. Cependant lorsqu'ils sont destinés à ceux qui n'ont pas les mêmes croyances que les musulmans (Aswad, Selma la rebelle, la prophétesse,...) la réalisation de l'acte ne se fait pas.

Ceci dit, l'analyse transtextuelle nous permet aussi de déceler dans les deux œuvres des indices, qu'ils soient abondants ou pas, de l'auteur mais aussi du lecteur, pour nous véritables protagonistes de la conversation (communication) littéraire. De même, l'analyse des deux textes à savoir l'énoncé/énonciation nous a permis de comprendre l'objectif de l'auteur à l'attention de son lecteur. Intention qui ne se résume pas uniquement à l'informer mais qui fonctionne comme acte de langage soit direct ou indirect supposé par plusieurs indices textuels. Enfin, les deux œuvres quelques soient leurs différences, elles partagent un fond commun : celui de la révolte, de la dénonciation et de la subversion qui apparaissent à plusieurs niveaux.

Il semblerait donc que la subversion, apparaissant au niveau de l'architexte, est l'un des actes qui nous permet de dire qu'il y a dénonciation de la part de l'auteur à l'attention de son lecteur. En effet, la transtextualité quelle que soit la forme par laquelle elle se manifeste dans les deux textes, relève des mêmes finalités : subvertir les règles inhérentes à l'institution littéraire.

Dans le cas de Assia Djébar, la subversion relate ses intentions parmi lesquelles nous trouvons celle d'attirer l'attention sur les femmes qui, selon elle, étaient oubliées par l'Histoire. Mais aussi, défendre l'image de la femme d'aujourd'hui qui, semble-il, n'a pas le même statut que la femme d'hier. Et enfin et surtout, propulser son écriture vers le sommet du champ littéraire en faisant référence aux grands textes de la littérature mondiale tels que Michelet, Ferdoussi, Tabari, ...

Quant à l'œuvre de Mammeri, la subversion se fait notamment en incorporant son texte par la chanson populaire. Celle-ci fait partie du patrimoine qu'il a tant défendu. Mais aussi en tournant en dérision les faux dévots qui prennent le Coran comme moyen d'ascension sociale. En somme, Mammeri tout comme Assia Djébar ont un désir ardent de s'adresser aux lecteurs instaurant de ce fait un dialogue entre eux. Rappelons que le dialogue tel qu'il est défini par Kerbrat-Orecchioni, au sens étendu du terme est « *un discours adressé, mais n'attend pas de réponse, du fait du dispositif énonciatif dans lequel il s'inscrit, ou des normes particulières qui régissent son fonctionnement (exemples : la plupart des textes écrits,...) »*⁴.

De toutes les façons quelles que soient les intentions énonciatives des personnages (locuteurs/allocutaires), celles-ci fonctionnant comme acte, elles sont toutes englouties dans le processus global de la communication littéraire : celle entre l'auteur et son lecteur. A ce sujet, la citation suivante étaye parfaitement notre point de vue. « *les intentions énonciatives des personnages dialoguant entre eux dans le roman émanent d'un vouloir dire unique qui les subsume : celui de l'auteur s'adressant au lecteur (par l'entremise d'un narrateur) »*⁵.

⁴ *Les interactions verbales*, op. cit. p.15.

⁵ Baar M. et Liemans M. , *Echos de paroles*, Labor, Bruxelles, 1995.

Les textes adoptent deux niveaux de communications. Or, un seul niveau, selon nous, se fait le plus sentir dans notre cas. C'est celui où les voix des auteurs se font entendre englobant les autres voix des textes. Voix d'ailleurs qui se font nettement apparaître au niveau du paratexte, surtout dans l'œuvre de Assia Djebar. Mais aussi, par le biais de leur recours à l'intertextualité, où plusieurs informations se répondent à travers le roman dans un réseau de signification global par lequel ils imposent au lecteur leur propre vision des faits. Cette vision est d'autant plus explicite qu'elle est investie dans un processus fictionnel qui fait de lui un acte de langage.

Dire c'est donc dénoncer. Dénoncer conduit à la sensibilisation. La dénonciation vient aussi de l'indignation. Or, les écrivains maghrébins d'une manière générale et nos auteurs particulièrement, indignés, veulent agir sur le lecteur et l'indigner. Certes, l'auteur ne peut pas vérifier individuellement l'effet de son roman, et le succès commercial n'est pas garant de son effet perlocutoire, seulement il suppose avoir répondu à l'attente du « lecteur modèle ».

Les deux romans de nos auteurs sont à voir comme l'argument d'un « devoir éprouver », seul espoir qui reste aux romanciers après l'échec d'une possibilité d'action. Le langage et derrière lui l'écriture s'avèrent apparemment aptes à changer le monde par l'emploi de plusieurs performatifs. La parole est action, elle devient une arme tranchante qui conduit à la sensibilisation et à l'espoir d'action.

Nous espérons que ce travail, malgré les maladresses et les insuffisances d'une première tentative, aura convaincu le lecteur de ce type de démarche et que nous sommes surtout parvenus à nous faire comprendre.

Bibliographie.

Œuvre de Assia Djebar :

- *La Soif*, Julliard, Paris, 1957
- *Les Impatients*, Julliard, Paris, 1958.
- *Les Enfants du nouveau monde*, Julliard, Paris, 1962.réédition 10-18, 1983.
- *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Recueil de Nouvelles, édition des Femmes, Paris, 1980.
- *L'Amour et la fantasia*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1985, réédition Albin Michel, Paris, 1995
- *Ombre sultane*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1985, réédition Albin Michel, Paris, 1995.
- *Loin de Médine*, Albin Michel, Paris, 1991.
- *Vaste est la prison*, Albin Michel, Paris, 1995
- *Le blanc de l'Algérie (Récit)*, Paris, Albin Michel, 1996.
- *Oran langue morte (Nouvelles)*, Paris, éditions ACTES SUD, 1997
- *Les nuits de Strasbourg*, Paris, éditions ACTES SUD, 1997.
- *Ces Voix qui m'assiègent*, 1999

Pièces de théâtre :

- *Rouge l'aube, avec Walid Carn*, SNED, Alger, 1969.

Recueil de poèmes :

- *Poèmes pour l'Algérie heureuse*, SNED, Alger, 1969.

Chroniques :

- *Chroniques d'un été algérien. Ici et là-bas*, Commentaires de photographies de Hugues de wurstemberger, éditions Plume, Paris, 1993.

Films écrits et réalisés (longs métrages) :

- *La Noubia des femmes du Mont Chenoua*, 1978, Prix de la critique internationale à la Biennale de Venise, 1979.
- *La Zerda et les chants de l'oubli*, 1982.

Etudes sur Assia Djébar.

ASSIA DJEBAR, *Idiome de l'exil et langue de l'irréductible*,
site <http://www.remue.net/cont/djebbar.Doc>

AZZOUZ. E., L. *Ecritures féminines algériennes de langue français (1980-1997). Mémoire, voix resurgies, narrations spécifiques*,
Doctorat-Université de Nice-Sophia Antipolis, 1998.

BEN GHACHAM H., *L'Amour, la fantasia; une femme et l'écriture*,
Mémoire de DEA, Paris XIII., 1997

CHIKHI. B., *Les Romans d'Assia Djébar*, Office des Publications
Universitaires, Alger, 1990.

- "*Histoire et stratégie fictionnelle dans les romans d'Assia Djébar*",
in *Etudes littéraires maghrébines* n° 3, Paris, L'Harmattan, 1994.

CLERC J., M. *Assia Djébar, Ecrire, Transgresser, Résister*, Harmattan,
Paris, 1997.

DEJEUX. J., *Assia Djébar, romancière algérienne et cinéaste arabe*,
Sherbrooke, Naaman, 1984.

NAGY-ZEKMI. S., *Tradition et Transgression dans les Romans d'Assia
Djébar et d'Aïcha Lemsine*, <http://www.copyright.com>

REGAIEG N., *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture*,
thèse de doctorat, Université Paris Nord, octobre 1995.

- *Histoire des femmes, histoire par les femmes, histoire
sans les femmes*, sur Internet,

file://A:HistorFemLoinMedineDje.htm,

page consultée le 25.01.2003.

SARDIER-GOUTTEBROZE. A-M., *La Femme et son corps dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Thèse de 3e cycle, Paris XIII, 1985.

TALAHITE. C., *Problématique de la figure de l'observateur dans Femmes d'Alger d'Assia Djébar*, Oran, CDSH, 1981.

Œuvres de Mammeri :

- *La Colline Oubliée*, Plon, Paris, 1952., réédité par Gallimard, Paris, 1992.
- *Le Sommeil du juste*, Plon, Paris, 1955.
- *L'Opium et le bâton*, Plon, Paris, 1965.
- *La Traversée*, Plon, Paris, 1982. Réédité par Bouchène, Alger, 1992.

Pièces de théâtre :

- *Le Foehn*, (joué en 1967.)
- *Le Banquet, précédé de la mort absurde des Aztèques*, Librairie académique Perrin.

Traduction de la production orale :

- *Poèmes kabyles anciens*, Maspero, Paris, 1980.
- *Tellem chahou*, Bordas, Paris, 1980.

Etudes critiques :

- *Introduction aux poèmes kabyles anciens*.

Etudes sur Mouloud Mammeri :

BONN. C., *Littérature et oralité au Maghreb, Hommage à M. Mammeri*, in *Itinéraire et Contacts de culture*, Volume n°15 /16, 1^oet 2^o semestre 1992, L' Harmattan, Paris, 1993.

El Hassar-Zeghari L., et Louanchi D. *Mouloud Mammeri*, co-édition, Fernand Nathan / S.N.E.D, coll. classique du monde Paris / Alger, 1982

Tigziri N. L., *Relecture de la Colline Oubliée de Mammeri*, Mémoire de D.E.A., Paris VIII, juin 1998,

VATIN. J., C. *Pour une sociologie politique des nouveaux désenchantements: A propos d'une lecture de La Traversée de M. MAMMERI.* Annuaire de l'Afrique du Nord, édition du C.N.R.S; Paris; 1982.

ETUDES SUR LA LITTERATURE MAGHREBINE:

ACHOUR C. et REZZOUG. S., «*Ecrire, disent-elles*» in *Parcours Maghrébins*, Alger, Octobre 1986.

- *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Bordas, Paris, 1990.

- "*La littérature féminine algérienne de langue française*" in *Diwan d'inquiétude et d'espoir*, (sous la direction de Christiane ACHOUR), ENAG, Alger, 1991.

- "*Textes, prétextes, contextes: Quelques interrogations à propos de l'intertextualité.*" *Langues et Littératures* 5 Alger, ENAG, 1993

ARNAUD. J., *L'errance et l'itinéraire*, éditions Sindbad, Paris, 1983.

- *Littératures maghrébines*, in *Itinéraires et contacts de cultures*, volume n°11, Harmattan, Paris, 1990, tome 2.

BEN ABDA S., *Bilinguisme et poésie chez Tahar Ben Jelloun.* Doctorat Nouveau Régime, Paris IV, 1990.

BENMAHAMED M., A. *L'écriture de Nina Bouraoui :Eléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, Mémoire de maîtrise ;Université de Toulouse le Mirail, juin 2000.

BONN. Ch., *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Herbrooke, Naaman, 1974.

- *Le Roman algérien de langue française*, L'Harmattan, Paris, 1985.

- *Problématiques spatiales du roman algérien*, ENAL, Alger, 1986.

- *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)*, Le Livre de Poche, Paris, 1990.

BOUZAR W., *Lectures maghrébines*, O.P.U, Publisud, 1984.

CHIKHI B., *Etudes littéraires maghrébines n° 3*, L'Harmattan, Paris, 1994.

DEJEUX J., *La littérature algérienne contemporaine*, PUF, Paris, 1979.

- *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1980.

- *Bibliographie méthodique et critique de la littérature algérienne de langue française (1945-1977)*, SNED, Alger, 1981.

- *La littérature maghrébine d'expression française*, PUF, Paris, juillet 1992.

DEJEUX, J., et MEMMI, A., *Anthologie du roman maghrébin*, Nathan, Paris, 1987.

GAFAITI. H., *Les femmes dans le roman algérien*, L'Harmattan, Paris, 1996.

KHERIDJI R., *Boudjedra et Kundera*, thèse de doctorat, Université Lyon II, 1999 /2000.

KHEDDA N., *Rapport de thèse de Assia Djébar*, site Internet, File://A: 00000077.htm

MORSLY. D.,(sous la direction de), *Présence de femmes*, Ouvrage collectif, OPU, Alger, 1984.

RAMZI-ABADIR. S., *La femme arabe au Maghreb et au Machrek*, ENAL, Alger, 1986.

Ouvrages Généraux.

ACHOUR. C. et REZZOUG. S., *Convergences critiques*, Office de Publications Universitaires, Alger, 1985.

- *Lectures critiques - cours de la division de français*, coll. " Le cours de langues et littératures", OPU, Alger 1990.

ADAM J. M. et GOLDENSTEIN, J. P; *Linguistique et discours littéraire, Théorie et pratique des textes*; Librairie Larousse, Paris, 1976.

ARGOD- DUTARD., F. *La linguistique littéraire*; Armand Colin; Paris; 1998.

AUSTIN J. L., *Quand dire c'est faire*, Le Seuil Paris.,1970.

BAYLON C. et MIGNOT X., *La communication*, éditions Nathan, Paris, 1994.

BENVENISTE. E., *Problèmes de linguistique générale 1*; Gallimard; Paris; 1966.

- *Problèmes de linguistique générale 2*; Gallimard; Paris; 1974.

BOUHDIBA. A., *La sexualité en Islam*, PUF, Paris, 1975.

BRONCKART. J.P., *Activité langagière, textes et discours*, Delachaux et Niestle; Paris; 1996.

- *Le fonctionnement du discours. Un modèle psychologique et une méthode d'analyse*, Delachaux et Niestle éditeurs, Neuchâtel-Paris, 1985.

CERVONI J., *L'Enonciation*, P.U.F, 1987.

CHARAUDEAU. P., *Langage et discours*, Hachette, Paris, 1983.

COMPAGNON, A., *La seconde main ou la Travail de la citation*. Seuil, Paris, 1979.

DAOUD Z., *Féminisme et politique au Maghreb*, Maisonneuve Larose, Paris, 1993.

DALLENBACH L., *Intertexte et autotexte*. in *Poétique*, n°27, Seuil, Paris 1976.

- DUBOIS. J., *Énoncé et énonciation*, in langage n° 13, Paris, 1969.
- DUCROT O. et TODOROV T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil, Paris, 1972.
- DUCROT. O. et SCHAEFFER., J.M. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*; Seuil; Paris 1995.
- DUCROT. O., *Les mots dans le discours*, édition de Minuit, Paris, 1980.
- *Le Dire et le dit*, Ed. de Minuit, Paris, 1984.
- ECO. U., *Les limites de l'interprétation*, Traduit de l'italien par BOUZAHER. M; Editions Crasset et Fasquelle; Paris; 1992.
- *Sémiotique et philosophie du langage*, P.U.F. Quadrige, Paris, 2001.
- ELUERD. R., *La pragmatique linguistique*; Fernand Nathan; Paris; 1985.
- FOSSION A. et LAURENT J. P., *Les lectures nouvelles. Linguistiques et pratiques textuelles*, édition Duculot, Paris, 1981.
- FUCHS. C., LE GOFFIC., *Les linguistiques contemporaines*, Hachette, Paris, 1897.
- GENETTE. G., *Figures II*, coll. « Points », Seuil, Paris, 1969.
- *Palimpseste*, éditions Seuil, Paris, 1982
 - *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.
 - *Fiction et diction*, Editions du Seuil, Paris, 1991.
- GOUVARD. J. M., *La pragmatique, Outils pour l'analyse littéraire*; Armand Colin; Paris; 1998.
- GUELPA. P., *Introduction à l'analyse linguistique*; Armand Colin; Paris; 1997.
- HALION. K., *La déconstruction et la théorie des actes de langage*, file://A:thesis_fr.htm (pages consultées le 31.01.2003.)

JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale.*, Minit, Paris, 1963
(réédition 1981).

JENNY L., *Stratégie de la forme.* Poétique, n°27, Seuil, Paris, 1976.

KERBRAT-ORECCHIONI. C., *Les interactions verbales; Approche interactionnelle et structure des conversations;* Armand Colin; Paris; 1990.

- *La conversation*, Seuil, Paris, 1996.

- *L'Implicite*; Armand Colin; Paris; 1998.

- *L'Énonciation, De la subjectivité dans le langage;* Armand Colin; Paris; 1999; 4^o édition.

KHODJA S., *A comme Algériennes*, ENAL, Alger, 1991.

LACHRAF. M., *Ecrits didactiques*, édition E.N.A.P, Alger, 1988

LARREYA. P., *Énoncés performatifs. Présupposition*, Nathan, Paris, 1979.

LE BRETON D., *Du silence*, Métailié, Paris :, 1997

MAINGUENEAU. D., *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Hachette. Paris, 1981.

- *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Hachette, Paris, 1987.

- *L'analyse du discours*, Hachette, Paris, 1991.

- *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*; Dunod; Paris; 1993.

- *Aborder la linguistique*; Seuil; Paris; 1996.

- *Les termes de l'analyse du discours*, Seuil, Paris, 1996.

- *Pragmatique pour le discours littéraire*, Nathan/Hers, Paris, 2001.

- *Analyser des textes de communication*, Nathan, Paris, 2002.

- MALEK R., *Tradition et révolution, Le véritable enjeu*, édition Bouchène, Alger, 1991.
- MERNISSI F., *Sexe, idéologie et Islam*, Deux Temps Tierce, Paris, 1985.
- *Le harem politique*, Albin Michel, Paris, 1987.
 - *Sultanes oubliées*, Albin Michel, Paris, 1990.
- NATUREL. M., *Pour la littérature. De l'extrait à l'œuvre*, éditions Clé International, Paris, 1995.
- ORVIG. A. S., *Les mouvements du discours*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- PATILLON. M., *Précis d'analyse littéraire*, Editions Nathan, Paris, 1974, 1995.
- PERRET M., *L'Énonciation en grammaire du texte*, Nathan Université, Paris 1994.
- PEYTARD. J., *Littérature et classe de langue*, Hatier, Paris, 1982.
- PEYTARD. J., MOIRAND. S. *Discours et enseignement du français*, coll. "F / Références", Hachette, Paris, 1992.
- POTTIER. B., *Théorie et analyse en linguistique*; Hachette; Paris; 1997.
- PROUST. M., *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris, 1954.
- REBOUL. A., et MOESCHLER. J. *Pragmatique du discours*; Armand Colin; Paris; 1998.
- RECANATI F., *La Transparence et l'énonciation*, Editions du Seuil, Paris 1979.
- RICŒUR P., *Temps et récit III*, Editions du Seuil, Paris, 1985.
- SAADI N., *La femme et la loi en Algérie*, Le Fennec, Casablanca, 1993.
- SAMOYAUULT T., *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan/ Her, Paris, 2001.

SAUSSURE F., *Cours de linguistique générale*, Enag/Editions, Alger, 1990.

TABARI, *Quatre premiers califes*, Traduit par Hermann Zotenberg, Editions Sindbad, Paris, 1981.

VION. R., *La communication verbale, analyse des interactions*; Hachette; Paris; 1992.

- *Les sujets et leurs discours, énonciation et interaction*, PUP, Paris, 1998.

WEINRICH H., *Le Temps*, Editions du Seuil, Paris, 1973.

Sites internet :

<http://www.communication.org/litterature/index.html>,

<http://www.fabula.org>,

<http://www.refer.org>,

<http://www.republiqueinternationaledeleslettres>,

<http://www.swarthmore.edu/Humanities/clicnet>,

<http://limag.lvnet-fr.com>

http://maghreb.net/writers_maghreb

Dictionnaire :

- Le petit Larousse 1992.

- Dictionnaire des Symboles, site Internet, <http://perso.club-internet.fr/rambourg/Ap15.htm>

CD consultés.

- Dictionnaire Hachette Encyclopédique, 2000.

- BEAUMARCHAIS. J.P et COUTY. D. Dictionnaire électronique des œuvres littéraires de langue française.

Encyclopédie Encarta de luxe, 2000

- Encyclopédia Universalis, 2000.(en 5 volumes).

- Le Littré.

Revue, articles de journaux et actes de colloques.

- « Actes », Congrès mondial des littératures de langue française, Padoue, 23-27 Mai, 1983. (partie réservée à l'Algérie).
 - APS, « Décès de l'écrivain Mouloud Mammeri », *El Moudjahid* du 27 février 1989.
 - Beradi Mehdi, « La littérature n'est pas un métier », *La Tribune* du jeudi, 29 février 1996.
 - « Communications », *colloque national sur la littérature et la poésie algériennes*, OPU, Alger, 1982.
- DOUADI. B., et ABDI. N. *Un berbère est mort*, Libération du 28 février 1989.
- KHADDA. N., « Hommage à Mohamed Dib », *Liberté* du 4 mai 2003.
 - « Horizons Maghreb », in *Le français dans le monde*, Hachette/Larousse, Paris, nov-déc. 1984.
 - MOATASSIME. A., (sous la direction de), *Langue française et pluralité au Maghreb*, in « Französisch heute », Verlag Moritz DIESTERWEG, Frankfurt, R. F. A., juin 1984

Manuels d'enseignements.

- CHELARD-MANDROUX I. et TAUVERON. A. M. *Enseigner la lecture de l'œuvre littéraire au lycée*, Armand Collin, Paris, 1998.
- LAGARDE. A et MICHARD. L. XX[°]S., Bordas, Paris, 1973.

Texte coranique.

- Hamidullah. Muhammad, *Le Saint Coran*, édition Mu'sassat 'Rissala, Beyrouth, 1981, 11[°] édition
- Kechrid. Salah ed-Dine , *Saint Coran*, édition The Rihani House Est, Beyrouth, Liban, 1985, 3[°] édition.

Références bibliographiques arabes.

, << >> , -
 , , -
 , -
 -
 , , -
 .

Table des matières.

	Page
Avant-propos	3
Introduction	5
Chapitre préliminaire. Biobibliographie	18
Les Auteurs et leurs Œuvres.....	19
A / Combat pour une meilleure condition de la femme.....	19
B / Combat pour une Algérie plus libre, démocratique et non bureaucratique.....	29
Chapitre I/ Premier niveau de communication :	
Dialogue entre Interlocuteurs.....	37
Performativité et discours des interlocuteurs.....	38
A / Considération théorique.....	40
B / Rôle du dialogue et statut des allocutaires.....	49
1 /Le discours dialogique.....	50
• Dans <i>Loin de Médine</i>	50
• Dans <i>La Traversée</i>	58
2 / Le discours monologique.....	80
• Dans <i>Loin de Médine</i>	82
• Dans <i>La Traversée</i>	86
Chapitre II : Deuxième niveau de communication :	
Dialogue de texte à texte.....	97
I. Dialogue de texte à texte : polyphonie et intertextualité comme acte de langage.....	98
1. Rappel historique.....	99
2. La transtextualité.....	103
2. 1. L'architextualité.....	104
2.2. L'intertextualité.....	114
2.3 L'intertextualité et la métatextualité.....	134

2.4 La paratextualité.....	156
2.4.1 Edition.....	158
2.4.2. Nom de l'auteur.....	159
2.4.3. Le titre.....	161
2.4.3.1. Approche titrologique de l'œuvre de Assia Djébar.....	162
2.4.3.2. Approche titrologique de l'œuvre de Mammeri.....	167
2.4.4. Sous-titre.....	170
2.4.5. L'épigraphe.....	172
2.4.6. Les intertitres.....	177
2.4.6.1 L'absence totale d'intertitres dans l'œuvre de Mammeri.....	177
2.4.6.2 Présence d'intertitres dans l'œuvre d'Assia Djébar.....	178
• Le sous-intertitre "un".....	184
• Le chiffre "deux".....	185
• Le chiffre "trois".....	186
• Le chiffre "quatre".....	186
• Le chiffre "sept".....	187
2.4.7. Listes des principaux personnages.(autres indices inscrivant l'auteur et le lecteur).....	188
II La fiction littéraire comme acte de langage.....	190
Conclusion.....	197
Bibliographie.....	206

Résumé.

Le thème de notre travail de recherche porte comme titre « **Pour une pragmatique des indices d'énonciation dans *Loin de Médine* d'Assia Djébar et dans *La Traversée de Mammeri*** ». Il nous a été inspiré par les méthodes pragmatique et énonciatives applicables aux textes littéraires. Le point de départ d'une analyse sont les indices d'énonciation.

Les deux définitions du concept « *indice* » qui ont été prises en considération dans ce travail sont celles de Peirce et de Eco. La première définition est synonyme du concept de déictique. Les déictiques sont des traces repérables sur la feuille d'imprimerie renvoyant au locuteur et à son allocutaire. La seconde est suggérée par la présence d'un élément indiquant la manifestation du sujet parlant et de son destinataire (lecteur). Toutefois, il faut savoir que la communication entre ces instances se fait deux à deux.

La communication entre le locuteur et son allocutaire ou encore entre le sujet parlant et son destinataire ne se fait pas uniquement dans le but d'informer mais leur langage fonctionne comme acte.

Pour mener à terme ce travail de recherche, la critique de la théorie austinienne des actes de langage, nous sert de base et de toile de fond pour repérer ces actes entre locuteur et allocutaire dans notre corpus. La transtextualité de G. Genette nous permet de détecter le deuxième niveau de communication littéraire en tant qu'acte entre un auteur et son lecteur.

Après avoir analysé les deux romans appartenant à la littérature maghrébine d'expression française, nous sommes parvenus à montrer que quel que soit le roman que l'on lit ou que l'on aborde, nous percevons les deux niveaux de communication littéraire : celui qui unit le locuteur et l'allocutaire ; celui qui unit l'auteur et le lecteur. Ces deux derniers sont inscrits dans les romans surtout par des indices paratextuels. Toutefois comme dans l'œuvre de Mammeri, les indices paratextuels ne sont pas assez abondants que dans l'œuvre de Assia Djébar, seulement leur absence véhicule une signification toute aussi sensée que dans cette dernière.

Les actes de langage qui dominent dans les deux œuvres sont : la subversion pour Assia Djébar et la dénonciation dans le cas de Mammeri. En revanche, d'autres micro-actes jalonnent les deux œuvres.

The summary

The present research paper has as a title « For a pragmatic approach of utterance clues in *Far from Médine* of Assia Djébar and *the crossing of Mammeri* ». It is inspired from the pragmatic and utterance methods, that were applied to literary texts. The first step of the analysis is the utterance clues.

Thus, the two definitions of the concept that are taken into account in our work are those of *Peirce* and *Eco*. The first definition refers to *Shifter's* synonymous. The *Shifter* designs traces that can be spotted on the on the shiftpaper, and that refers to the speaker and the listener. The second one is suggested by the presence of an element indicating the existence of the speaker and his addressee. However, the communication between the two instances must be done in pairs.

The communication between the speaker and the listener is not only supposed to inform but also to function as an act.

To complete this work successfully, the Austrian theory's criticism about language acts has served as a basis to spot these acts between the speaker and the listener in our corpus. the transtextuality of *G. Genette* allows us to detect the second level of literary communication as an act between the author and the reader.

Analysing the two stories that belong to the literature of Maghreb of French expression, we have achieved to show the fact that whatever the story we read or we tackle, we detect two levels of literary communication: the one which joins the speaker and the listener, and the one which joins the author and the reader. These are noticed in novels mainly by some paratextual clues. These clues exist more plentifully in the work of *Assia Djébar* than of *Mammeri*. But this absence conveys a signification as sensible as in this latter.

Language acts that are dominating in the two works are on one hand: the subversion for *Assia Djébar* and denonciation in the case of *Mammeri*. On the other hand, other micro-acts mark out the two works.

الخلاصة

»

«

»

«

»

.(

)

(

)

(transtextualité)

Paratexte