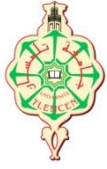


République Algérienne, Démocratique et Populaire

*Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche
scientifique*



UNIVERSITÉ ABOU-BEKR BELKAÏD – TLEMCEM

Faculté des Lettres et des langues

Département des langues étrangères

Français L.M.D

Option : Sciences des textes littéraires

Thèse de Doctorat

Thème :

**Des premiers textes romanesques algériens de langue française à la
production littéraire contemporaine en Algérie :**

Diversité énonciative, mutations discursives et quête identitaire.

Réalisée par :

M. BENEDDRA Mohammed Rachid

Les membres du jury :

M. BENMOUSSAT *Boumedienne* – Professeur – UABT – Président

M^{me} BENMANSOUR *Sabiha* – Professeur – UABT – Rapporteur

M^{me} BRAHMI *Fatima* – MCA – UABT – Examinatrice

M^{me} TABET *Zoulikha* – MCA – Université d'Oran – Examinatrice

M^{me} MAICHE *Hazar* – MCA – Université Badji Mokhtar Annaba – Examinatrice

Année universitaire 2017-2018

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de thèse Madame *Sabiha* BENMANSOUR. Je lui exprime toute ma gratitude pour son accompagnement dans la réalisation de mes études.

Je tiens également à remercier tous ceux qui m'ont soutenu tout au long de mon parcours.



Dédicaces

À mes parents.

Table des matières

Introduction	5
CHAPITRE I :	12
Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité	
1.1 La notion de Texte :	13
1.2 La littérature algérienne d'expression française : les textes fondateurs.....	28
1.3 La situation de communication :.....	44
1.4 La situation d'énonciation :.....	54
CHAPITRE II	66
Contemporanéité et le monde littéraire en Algérie	
2.1 Diversité énonciative : Postindépendance et contemporanéité dans la littérature algérienne : 67	
2.2 La production littéraire contemporaine en Algérie :	102
2.3 La prolifération discursive dans le texte littéraire algérien :.....	119
CHAPITRE III	141
Analyse : Textes à l'appui	
3.1 La quête du sens dans le roman de Mohammed DIB, <i>La Grande Maison</i> , 1952.	143
3.2 Être et vouloir être dans le roman de Mourad Djebel, <i>Les Sens Interdits</i> , 2001.	156
3.3 La <i>quête de la paix dans le roman de Malika Mokeddem, Des Rêves et Des Assassins</i> :174	
3.4 La quête de la vérité dans le roman de Salim Bachi, <i>Tuez-les Tous</i> , 2006.	188
3.5 Raison et déraison dans le roman de Maïssa Bey : <i>Puisque mon cœur est mort</i> :.....	205
3.6 La <i>notion du bien et du mal dans le recueil de nouvelles de Yasmina Khadra, Les Chants Cannibales</i> , 2012.	216
3.7 Le jeu du « je » dans le roman de Amin Zaoui : <i>Festin de Mensonges</i> , 2007.	231
Conclusion	249
Bibliographie	257
Sitographie	265
Annexes	266

Introduction

À l'entame de cette recherche, il convient de constater que la production littéraire contemporaine en langue française prend de l'ampleur en Algérie. Il est donc question de nouvelles générations d'écrivains algériens qui continuent à écrire en langue française à l'instar des pères fondateurs de la littérature algérienne d'expression française, notamment Mohammed Dib, Mouloud Mammeri, Mouloud Feraoun ou encore Kateb Yacine. Si nous désignons ces écrivains comme fondateurs de la littérature algérienne, c'est qu'ils ont mis en valeur leur *algérianité* dès leurs premiers romans : *La Grande Maison*, *La Colline Oubliée*, *La Terre Et Le Sang*, et *Nedjma*.

S'il s'agit d'une continuité dans la production littéraire entre les deux générations, il en va autrement pour ce qui est du discours émanant de leurs œuvres littéraires. Cela est dû aux différentes mutations sociales, politiques et culturelles ; c'est pourquoi nous avons pris l'initiative de constituer un exemplier pour en faire notre corpus d'analyse. À cet effet, nous proposons une analyse du discours dans le roman de Malika Mokaddem, *Des Rêves Et Des Assassins*, celui de Maïssa Bey, *Puisque mon cœur est mort*, celui de Mourad Djebel, *Les Sens Interdits*, celui de Salim Bachi, *Tuez-les Tous*, celui d'Amin Zaoui, *Festin De Mensonges*, et une nouvelle de Yasmina Khadra, extraite *Des Chants Cannibales*, intitulée, *La longue nuit d'un repentir*. À la lecture de ces textes, nous remarquons une diversité énonciative construite à partir des différents contextes de leur production. Ce changement contextuel a eu un impact considérable non seulement sur cette nouvelle génération d'écrivains algériens, mais également sur la production de discours dans leurs textes littéraires.

Par conséquent, il est question de nouvelles préoccupations chez les auteurs algériens contemporains par rapport aux pères fondateurs ayant construit leurs romans dans une sphère coloniale. Il est vrai que l'écriture romanesque a pris de nouvelles perspectives si nous la comparons aux premiers textes algériens d'expression française. D'ores et déjà, nous sommes amené à poser un questionnement sur les caractéristiques de l'écriture romanesque contemporaine d'expression française en Algérie.

Précisons que le contexte de production des œuvres romanesques contemporaines représentant notre corpus, se situe dans un espace-temps assez particulier (1995-2012). D'une part, nous tenterons, tout d'abord, de mettre en avant les particularités de cette période, et de démontrer à quel point apparaît une continuité au niveau du discours romanesque algérien. D'autre part, nous devons mettre en évidence la discontinuité due à la différence de contexte des productions romanesques en Algérie. Pour ce faire, nous mettrons en valeur les mutations dans différents domaines, ainsi que leur impact sur les textes de notre corpus. À cet effet, nous nous posons donc les principales questions qui vont orienter notre réflexion :

- 1- Quelles sont les caractéristiques des textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française ?

Les textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française ont des caractéristiques que nous tâcherons de mettre en évidence. Ainsi, nous devons repérer dans ces textes, des éléments linguistiques mettant en relief la notion de l'*algérianité* chez les pères fondateurs.

Nous posons l'hypothèse que les écrivains que nous considérons comme fondateurs de la littérature algérienne, le sont parce qu'ils ont dépassé le mimétisme, et sont réellement créateurs d'une littérature algérienne d'expression française. Nous citons Mohammed Dib, Mouloud Mammeri, Mouloud Feraoun et Kateb Yacine.

- 2- Comment pourrions-nous considérer qu'il y a une continuité ou une discontinuité dans le discours au niveau de la littérature algérienne d'expression française ?

Les écrivains contemporains auraient pris leurs aînés pour des modèles à partir desquels ils auraient construit leurs romans dans une sphère contemporaine. Si nous partons du constat que beaucoup de romanciers contemporains continuent à écrire en français ; ceci mettrait en avant une continuité dans l'écriture romanesque algérienne de langue française.

3- Y a-t-il une nouvelle configuration discursive dans la littérature algérienne d'expression française ?

Nous considérons que l'écriture romanesque en Algérie est passée par différentes périodes historiques qui ont façonné la réalité contemporaine. N'est-ce pas là une caractéristique révélatrice de nouvelles formations discursives ?

4- Quelles sont les convergences ou encore les divergences entre les deux générations d'écrivains algériens ?

Nous admettons que les écrivains contemporains prennent les textes fondateurs comme un symbole *d'algérianité* dans le monde littéraire. Dès lors, ils produisent leurs romans à partir d'un nouveau contexte en Algérie de manière à faire apparaître de nouveaux discours. Ajoutons également qu'il serait question d'une nouvelle façon de dire l'Algérie.

Par voie de conséquence, nous sommes amené, à partir d'une lecture croisée, à opter pour une démarche énonciative après avoir mis en évidence quelques notions de la transtextualité reliant les textes de notre corpus afin de répondre à la problématique suivante :

- Comment se construit la diversité énonciative à partir des productions littéraires algériennes de langue française ?
- Quelles sont les différences qu'apportent les mutations sociopolitiques et culturelles au discours émanant de la production littéraire contemporaine en Algérie ?
- Comment se manifeste la quête identitaire chez les écrivains algériens contemporains ?

Dès lors, nous sommes amené à mettre en évidence une dynamique entre les trois notions représentant la quintessence de notre travail de recherche : *la diversité énonciative, les mutations discursives et la quête*

identitaire. Pour ce faire, nous devons mettre au point une grille d'analyse qui nous permettra de poser un regard, sous différents angles, sur les textes de notre corpus. Ainsi, le but du travail conduit est d'opérer une jonction entre différents types d'approches analytiques. Autrement dit, comme l'objet de notre analyse est le texte littéraire, la mise en avant de la notion du texte est de mise, ce qui nous permettra de faire apparaître les liens textuels au sein de notre corpus. Pour mettre en valeur des mutations discursives, nous devons procéder à une analyse du discours à partir de l'énoncé, ce que Michel Foucault (1969 : 107) appelle « *l'Atome du discours* ».

À première vue, il est vrai que les textes de notre corpus sont produits dans différents contextes, ce qui fait d'eux des représentations symboliques différentes du monde réel en Algérie puisque [...] *l'œuvre dit son temps* [...] pour reprendre la définition de Dominique Maingueneau. Ainsi, nous avons estimé indispensable de proposer une analyse énonciative en faisant recours à la sociocritique, à l'analyse textuelle ainsi qu'à l'analyse stylistique. Autrement dit, pour repérer les changements dans les procédés d'écriture romanesque algérienne, nous devons prendre en compte les facteurs ayant conduit la production littéraire algérienne vers un nouveau mode d'écriture. D'ores et déjà, partons du constat que l'Algérie demeure toujours la source principale de problématiques traitées par les romanciers algériens avec différents regards et différentes approches.

Le parcours suivi s'articule en trois étapes. La première consiste à la fois en un état des lieux et en une rétrospective sur les textes fondateurs de la littérature algérienne. Celle-ci a été fondée à partir de formations discursives particulières qui ont fait que "le" texte littéraire algérien représente l'emblème de revendications identitaires face à un *Autre*, à savoir le colonialisme français. À cet égard, la mise en avant des situations d'énonciation dans les textes fondateurs est indispensable dans la mesure où ils nous serviront de repères par rapport aux textes de la nouvelle génération d'écrivains algériens. Ainsi, une rétrospective demeure nécessaire pour mettre en avant les caractéristiques des premiers textes littéraires algériens. Citons à titre d'exemple quelques-unes :

- il s'agit d'une étape fondatrice de la littérature algérienne de « langue française ».
- l'écriture romanesque des pères fondateurs était une forme de remise en cause de la politique coloniale et de l'aliénation humaine. Ce dernier aspect a permis à cette littérature d'atteindre un rang universel très important parce que la plupart des pays du tiers-monde étaient sous le joug du colonialisme. De plus, les colons ont, à leur tour, connu cette aliénation dans la deuxième guerre mondiale, ou encore dans la guerre d'Indochine, comme c'est le cas pour les colons français.
- Les productions littéraires algériennes ont paru dans un contexte mondial particulier, notamment la lutte des classes sociopolitiques. Cette guerre froide à caractère idéologique (1945-1991) apparaît de manière explicite dans la littérature algérienne, notamment dans la trilogie Algérie de Mohammed Dib. Celle-ci tend, entre autres, à mettre en valeur le droit à l'existence du peuple algérien pendant la colonisation française.

Ces trois aspects principaux nous amènent, essentiellement, à mettre en valeur les formations discursives ayant contribué à la production des textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française. À cet effet, le parcours récapitulatif qui occupe les trois chapitres de notre mémoire de thèse, commence par la mise en évidence des aspects méthodologiques et théoriques. Cela nous permettra le faire le point, et de nous situer par rapport à notre questionnement, et à l'approche que nous utiliserons pour arriver à répondre à notre problématique. Ainsi, nous devons, tout d'abord, mettre en évidence les caractéristiques des textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française.

Dans le deuxième chapitre, nous nous proposons de faire un état des lieux sur l'avènement de l'écriture romanesque algérienne de langue française après l'indépendance de l'Algérie. Dès lors, nous soulèverons la question d'autres types de changements que l'Algérie a vécus au lendemain de l'indépendance. Ce nouveau cheminement dans la quête identitaire nous conduira à nous questionner sur le devenir de l'écriture romanesque en Algérie indépendante. À cet égard, nous serons amenés à mettre en valeur la notion de *contemporanéité*, et la nouvelle configuration discursive dans la littérature algérienne. C'est dans cette optique que nous mettrons en exergue la diversité énonciative dans la littérature algérienne d'expression française.

Le troisième chapitre sera consacré à l'analyse du discours avec des textes à l'appui nous permettant de démontrer et d'évaluer la dynamique entre les trois éléments constituant l'intitulé de notre thèse. Pour ce faire, nous devons concentrer notre analyse sur la quête du sens à partir de l'un des textes fondateurs de la littérature algérienne, notamment un texte extrait de *La Grande Maison* de Mohammed Dib. Cette quête du sens est omniprésente chez la nouvelle génération d'écrivains algériens. Néanmoins, cette quête a pris de nouvelles formes dues aux nouvelles situations de communication caractérisant l'élément contextuel de l'Algérie. De ce fait, les écrivains algériens s'interrogent souvent sur la situation sociopolitique de l'Algérie ; c'est pourquoi ils font apparaître de nouveaux discours en fonction de nouveaux contextes puisqu'aucun texte n'est écrit *ex nihilo*. À cet effet, notre lecture analytique aboutira *sine qua non* à de nouveaux dialogues que nous sommes amené à mettre en avant.

CHAPITRE I :

*Cadre théorique et méthodologique :
De la textualité à la discursivité*

Dans sa relation avec l'espace dans lequel il a été produit, le texte littéraire algérien de langue française tient ses particularités de différents facteurs sociohistoriques et sociopolitiques relatifs aux contextes qui l'ont déterminée. À partir de ce point, nous sommes amenés à aborder notre thèse avec une démarche énonciative. Ainsi, nous devons mettre en évidence différentes situations de communication ayant contribué à la production du discours émanant de la production littéraire algérienne. De ce fait, nous avons opté pour un choix diversifié de notre corpus. Nous pourrions dès lors relever une diversité énonciative à partir de divers textes symbolisant différentes étapes que la société algérienne a franchies, notamment la période coloniale, la période postcoloniale, la décennie noire et *a fortiori* la période la plus contemporaine. Partant de là, nous allons tout d'abord, proposer les fondements théoriques et méthodologiques à partir desquels nous procéderons à notre analyse pour mener à bien nos travaux de recherche.

1.1 La notion de Texte :

Tout acte de communication est fondé sur une relation entre interlocuteurs, interactants, plus communément appelés, destinataire et destinataire. Cet échange peut se faire verbalement ou par écrit, avec un support texte. Régi par des normes lexicales et grammaticales, le texte est toujours en relation avec d'autres textes dont nous devons préciser le type et relever les cinq composantes *transtextuelles* selon Gérard Genette. Ces composantes ne peuvent être repérées qu'après analyse de la structure du texte et de sa relation avec d'autres textes. Quant à l'analyse du discours, préciser le contexte de production d'un texte, c'est rentrer dans le texte, et pour ainsi dire produire du sens.

En ce qui concerne la notion de texte, nous nous référons à l'acception *Hjelmslevienne* (1991 : 131) qui définit le texte comme étant [...] *la totalité d'une chaîne linguistique soumise ainsi à l'analyse ... la présence*

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

dans la chaîne de l'une est la condition nécessaire de la présence de l'autre [...]. Cette définition nous amène à concevoir le Texte comme une toile à travers laquelle nous percevons des entrecroisements de textes pour former finalement une entité à part entière.

Par conséquent, l'ensemble des textes littéraires algériens qualifié d'acte langagier sous forme d'une entité linguistique propre, constitue le texte littéraire algérien de langue française. Or, si nous analysons cet ensemble de textes produits dans différentes circonstances, nous constatons à partir de cette homogénéité une hétérogénéité et une diversité énonciative.

Quant à la formation discursive en tant qu'ensembles socio-discursifs, c'est en associant la diversité textuelle à différents contextes de production qu'il y a production de discours, d'où la formulation de Jean-François Jeandillou (1997 : 190): « (Discours = Texte + Contexte / Texte = Discours - Contexte) ». Ceci nous permet de faire la différence entre le texte en tant que masse linguistique et le discours en tant que production de sens selon la situation de communication et d'énonciation. Ainsi, nous pourrions mettre en évidence les ensembles socio-discursifs dominants au niveau des textes qui constituent notre corpus.

Plus précisément, la situation de communication est un élément extralinguistique, représentant les circonstances où l'acte d'écriture a eu lieu. Si on prend un texte intrinsèquement, il ne peut y avoir de production de discours ni même de sens. À cet effet, il est nécessaire de prendre en compte tous les éléments périphériques du texte, notamment le paratexte. Cette notion figure dans la terminologie de Gérard Genette qu'il a développée en détails dans une œuvre intitulée *Seuils*, 1987. Or, la notion de paratexte fait partie de l'ensemble des composantes complémentaires de la *transtextualité*, qui se traduisent selon les notions suivantes :

- L'intertexte :

Selon l'approche de Julia Kristeva elle-même empruntée à celle de Mikhaïl Bakhtine au niveau même du dialogisme, nous partons du principe que « *Tout texte est intertexte* »¹. Ceci étant, l'on peut trouver plusieurs textes au sein d'un seul texte, sous forme de citations. Or, la notion d'intertextualité est omniprésente dans tout genre de texte; ce qui nous amène à relever plusieurs voix se faisant écho, d'où le concept de polyphonie.

En somme, sur cette base, il y a l'interdiscours lorsque l'on relie le texte à ses différents contextes. Finalement ce processus représente une partie de notre analyse nous permettant de mettre en corrélation l'ensemble des textes littéraires de notre corpus.

- Le métatexte :

Parmi les différentes pratiques textuelles que Gérard Genette appelle la *transtextualité*, le métatexte comprend tout commentaire sur un texte, que ce soit par l'auteur lui-même ou bien des critiques littéraires, ou encore d'autres écrivains ayant écrit sur un même thème. C'est une notion où les relations textuelles ont pour point de liaison un seul texte ; ce que Gérard Genette (1982 : 10) précise dans le passage suivant :

« Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, est la relation, on dit plus couramment 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. »

Selon cette définition, la notion de *métatextualité* nous permet de repérer des relations de textes non pas au niveau du texte lui-même mais au

¹ Concept de Julia Kristeva et de Roland Barthes, in *Théorie du texte*. Encyclopédie Universalis. Vol. 17, 1985.

niveau des commentaires dont il fait objet. Ces derniers peuvent se manifester sous forme de critiques mettant un texte en relation avec différents textes. Ainsi nous considérons ce type de relations textuelles comme élément révélateur de sens dans la perspective de la production du discours. Par ailleurs, la notion de *transtextualité* comprend également d'autres types de relations textuelles *peu ou prou* abstraites, comme c'est le cas de *l'architextualité* définie ci-dessous.

- **L'architexte :**

Il s'agit dans ce cas de la manifestation d'un seul texte sous forme de discours, ou bien sous différents genres littéraires, comme Gérard Genette le détaille dans son livre, *Introduction à l'architexte*, 1979, suite de son travail de recherche de son œuvre précédente, *Palimpseste, La littérature au second degré*, 1982. C'est à travers ces différentes recherches que Gérard Genette démontre l'importance de la textualité construite sous forme d'ensembles de dynamiques textuelles en relation permanente. De ce fait, nous sommes amenés à repérer ce genre de relations textuelles au niveau de l'ensemble de textes littéraires constitutifs de notre corpus.

- **L'hypertexte :**

La notion de l'hypertextualité se comprend par un texte dérivé d'un texte antérieur appelé *hypotexte*. Ceci prend la forme d'imitation de genres de productions littéraires en relation avec le même texte, comme le pastiche, la parodie...etc. Ainsi un texte se construit à partir de différentes données textuelles dans un contexte précis contribuant à la prolifération de sens au niveau de la production du discours.

Cet ensemble de transpositions textuelles nous amène vers une diversité textuelle permettant à un texte de prendre divers aspects à travers différents champs possibles par différentes voix. Dès lors, nous nous

intéressons à l'ensemble d'outils théoriques afin de pouvoir déceler plusieurs types de relations textuelles qui pourraient se manifester entre les textes fondateurs de la littérature algérienne et la production littéraire algérienne contemporaine. Finalement, ces pratiques textuelles ne sont révélatrices de sens que si nous les contextualisons, permettant ainsi de produire du sens.

- **Le paratexte :**

Parmi l'une des composantes de la *transtextualité* citées *supra*, le paratexte se compose, à son tour, de deux éléments : le péri-texte et l'épi-texte. Le péri-texte renvoie à toute composante présente dans une œuvre littéraire, comme le titre, les sous-titres, la préface et la couverture. Quant à l'épi-texte, c'est un élément relatif à toute critique sur l'œuvre en question ainsi que tout ce qui est relatif à l'auteur.

À partir de ces relations textuelles, nous considérons le Texte comme point d'entrelacement entre plusieurs pratiques textuelles en relation permanente. Nous considérons ces constructions textuelles comme étant des réseaux à travers lesquels plusieurs données textuelles se font écho. Ceci est considéré comme un point essentiel relevant des différentes pratiques textuelles qui tiennent leur dynamique à partir d'un lieu et d'un temps, ce que l'on appelle communément l'espace-temps.

La situation d'énonciation quant à elle, se construit en même temps que le texte lui-même, c'est-à-dire au fur et à mesure de la narration. Autrement dit, c'est pendant la consommation d'un produit littéraire que le co-énonciateur, ou le lecteur, met en œuvre le processus d'énonciation. Ceci étant, le temps narratif n'est autre que le temps de la situation d'énonciation, en tant qu'élément interne au texte. Quant au temps du discours, il est relatif au contexte de production, et à sa réactualisation sous forme d'acte d'énonciation, et à celui de l'interprétation.

Somme toute, c'est en mettant en relation la situation de communication et la situation d'énonciation que l'on peut parler d'acte

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

d'énonciation. Ainsi, du point de vue de la narratologie, le temps du récit est un élément textuel qui, par le biais de la narration de l'histoire, nous permet de saisir le sens du texte. Quant à la situation de communication, c'est à partir des caractéristiques sociétales que l'on peut produire du discours dans la mesure où nous établissons une relation étroite entre le texte et le monde réel.

Or, nous pouvons délimiter le contexte de production d'une œuvre littéraire à travers d'autres éléments révélateurs. Julia Kristeva a relevé ce phénomène lorsqu'elle évoque dans l'un de ses articles les deux notions complémentaires : le phéno-texte et le géno-texte les définissant ainsi :

Le phéno-texte, c'est " le phénomène verbal tel qu'il se présente dans la structure de l'énoncé concret " ... Le géno-texte, lui, " pose les opérations logiques propres à la constitution du sujet de l'énonciation " ; c'est " le lieu de structuration du phéno-texte".²

Le phéno-texte représente le texte dans sa matérialité en tant que masse linguistique, quant au géno-texte, c'est l'espace et le temps où le texte se régénère. C'est à travers cette dynamique que le texte prend forme dans toute situation de communication.

Selon Jean-Michel Adam (2004 : 125), la notion de contexte demande plus de précisions au niveau de l'interprétation. Ainsi il distingue deux types de contextes qu'il qualifie d'accessible lorsqu'il cite Kleiber :

« Le contexte spécifique l'emporte toujours sur le contexte général "On ne recourt au contexte général que par défaut que s'il n'y a pas de contexte plus spécifique d'accessible "».

Le contexte spécifique est plus précis par rapport au contexte général. Ceci étant, la notion de contexte général vient au second plan en tant

² *Op.cit.p, 15.*

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

qu'élément périphérique du texte. C'est en nous appuyant sur ces deux plans contextuels que nous pourrions lier le texte littéraire algérien de langue française à des éléments contextuels ayant contribué à sa construction. Nous devons par conséquent préciser ce point essentiel au niveau de la mise au point de la situation de communication et la situation d'énonciation.

Par ailleurs, on conviendra que le texte littéraire algérien de langue française est un réseau à travers lequel nous relèverons des trames textuelles en relation avec leur cotexte, c'est-à-dire avec d'autres textes appartenant à un même écrivain. Cette notion de cotexte joue un rôle indispensable quant au repérage de la continuité / discontinuité sur le plan de la narration propre à un auteur. Ainsi le texte prend différentes formes discursives vu la diversité des productions littéraires et leurs interprétations suite à plusieurs lectures dans différentes sphères idéologiques.

Nous considérons les écrivains algériens contemporains comme des lecteurs des textes fondateurs de la littérature algérienne, d'où la particularité de leur différentes lectures littéraires. En tenant compte de cet aspect, nous estimons que le texte littéraire contemporain en Algérie a pris de nouvelles dimensions discursives, mais c'est à partir d'un modèle littéraire algérien que cela s'est produit, comme nous avons à titre d'exemple, une citation de Kateb Yacine dans le roman de Mourad Djebel, *Les sens interdits*. C'est dans cette perspective que la nouvelle vague d'écrivains algériens a pu produire de nouvelles œuvres littéraires dans un contexte contemporain.

Par conséquent, le texte littéraire est toujours pris dans un ensemble de réseaux en permanente dynamique grâce à la notion d'espace-temps. C'est cette dernière qui permet au texte de s'enchevêtrer avec d'autres textes; et dans le cas de notre recherche, cette même notion met en relation tous les textes littéraires qui constituent notre corpus.

Nous tenterons à travers notre analyse de mettre en évidence différents types de relation entre les différents textes de notre corpus; autrement dit, nous tenterons de mettre en évidence le concept de *transtextualité* à travers l'ensemble des textes soumis à notre étude. Ce

concept nous permettra de mettre l'accent sur le palimpseste discursif. Pour ce faire, nous devons dans ce cas, préciser la notion de texte romanesque afin de pouvoir faire la différence entre différents types de textes.

1.1.2 Le texte romanesque :

Il existe certes, plusieurs types de textes (poésie, prose, article, ...etc.), ce qui définit d'ailleurs le procès d'écriture. De ce fait, lorsque Roland Barthes s'est intéressé plus précisément à l'écriture du texte romanesque, il a attribué au Roman la définition suivante :

« Le Roman est une Mort; Il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, de la durée un temps dirigé et significatif. Mais cette transformation ne peut s'accomplir qu'aux yeux de la société. »³

À partir de cette acception du Roman, nous considérons que le discours produit dans un texte est un travail esthétique dans lequel le romancier tisse une toile où on peut lire la société avec toutes ses différentes caractéristiques. Par conséquent, nous pouvons considérer le Roman comme un symbole sociétal, mais également une production artistique destinée à être consommée par des acteurs sociaux.

De fait, nous qualifions le roman comme une forme de témoignage sur la société à travers un discours social, ayant relation avec d'autres discours, historiques, politiques, religieux ...etc. De ce fait eu égard au développement des relations humaines sur le plan communicatif et idéologique, la société connaît des transformations influant sur tous les domaines, notamment au niveau de l'écriture romanesque. C'est ce qui conduit les écrivains à réfléchir

³ Roland Barthes - *Le degré zéro de l'écriture*, Édition du Seuil, 1953 et 1972. P. 33.

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discoursivité

sur des phénomènes sociaux relatifs à une époque donnée, en faisant en sorte de théâtraliser la société. De ce fait, Julia Kristeva (1974 : 371) a déjà mis l'accent sur ces pratiques textuelles, lorsqu'elle se penche sur la révolution du langage poétique, en affirmant :

« Le Texte est une pratique dans laquelle, comme d'autres pratiques, se constitue et se détruit « une formation économique et sociale »... Que ce sujet et cette disposition du procès en texte ne soient pas un reflet inerte d'une réalité externe, mais qu'ils œuvrent dans le creuset même de la production et de la mise à mort de cette réalité, signifie une mutation du statut même de la littérature. »

En considérant cette citation, nous nous rendons compte de l'impact de la configuration sociétale sur la littérature en elle-même. Autrement dit, l'espace social contribue à la mise en forme d'un texte, notamment le texte littéraire. En d'autres termes, dès qu'il est question de mutation sociale, il est évident que cela est susceptible de se traduire au niveau même de la création littéraire. Cette mutation se manifeste sur le plan de la langue dans la mesure où la relation entre le *signifiant* et le *signifié* n'est pas constante ; c'est-à-dire qu'il peut y avoir des changements au niveau du sens lorsqu'il est question de changement de contexte. C'est dans ce sens que nous tenterons d'analyser l'ensemble des textes constituant notre corpus pour relever les transformations opérées dans différents contextes de production.

D'autre part, la relation entre la phrase et l'énoncé est considérée comme celle de la langue à la parole ; c'est-à-dire que contrairement à la phrase, l'énoncé est pris dans un environnement social. À cet effet, c'est en mettant en corrélation le texte romanesque en tant qu'ensemble d'énoncés contextualisés, que l'on produit du discours. C'est dans cette perspective que la mise en fonction du discours dépend toujours des circonstances de sa production.

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

De plus, le roman n'est autre qu'une représentation symbolique de réalités qui touchent à des domaines divers. Or, c'est ainsi que Tzvetan Todorov (1978 : 19), lors son questionnement sur la « Littérature » d'une manière approfondie, a défini le roman à travers le passage suivant :

« Le roman ? Loin de nous l'idée qu'il n'est qu'une « tranche de vie » dépourvue de conventions – et donc de système ; mais ce système ne rend pas le langage romanesque « opaque ». Bien au contraire, ce dernier sert (dans le roman ...) à représenter des objets, des événements, des personnages. On ne peut pas dire non plus que la finalité du roman réside non dans le langage mais dans le mécanisme romanesque : ce qui est opaque, dans ce cas, est le monde représenté [...]

Selon cette citation, nous convenons que la notion de « roman » en tant que genre littéraire permet à son auteur de dire les choses ; et c'est tout d'abord un témoignage suite à ses propres représentations de la société. Celle-ci est en changement permanent vue l'évolution des relations humaines et d'éventuelles régressions, si l'on prend en considération des situations conflictuelles d'une société comme dans le cas d'une guerre.

Ainsi, nous considérons la production romanesque, et littéraire par extension, comme objet toujours sujet à des transformations de sa formation. De ce fait, c'est au niveau de l'acte de production qu'il faut analyser les éléments constitutifs du discours émanant d'une production littéraire d'une époque donnée. Néanmoins, nous devons, tout d'abord, nous intéresser à la première étape de la production de sens, l'acte d'écriture.

1.1.3 Le procès d'écriture :

L'acte d'écriture est toujours prédestiné à l'acte de lecture, cette interrelation relie un ensemble de procédés contribuant à la production de sens, notamment le rapport entre le signifiant et le signifié. Cette relation se fait toujours en fonction du contexte de production de sens au niveau de l'écriture et de la lecture. Néanmoins, notre étude consiste à mettre davantage l'accent sur l'acte de production. À cet effet, notre analyse va se concentrer sur cette perspective en relevant les caractéristiques des textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française.

La production de sens est non seulement plurivoque, mais elle peut être également perçue comme une production infinie si l'on prend en considération l'évolution de la production littéraire au sens général. À cet effet, Roland Barthes et Julia Kristeva appellent ce processus : la *signifiance*⁴ ; et ils le définissent à travers le passage suivant :

[...] lorsque le texte est lu (ou écrit) comme un jeu mobile de signifiants, sans référence possible à un ou à des signifiés fixes, il devient nécessaire de bien distinguer la signification, qui appartient au plan du produit, de l'énoncé...et le travail signifiant...appartient au plan de la production de l'énonciation, de la symbolisation : c'est...la signifiance. La signifiance est un procès, au cours duquel le « sujet » du texte, échappant à la logique de l'ego-cogito et s'engageant dans d'autres logiques...c'est si l'on veut « le sans-fin des opérations possibles dans un champ donné de langue ».

À partir de là, nous considérons la production de sens comme le résultat d'une relation permanente entre le signifiant et le signifié chez l'écrivain et chez le lecteur. De plus, la production de sens à partir d'une symbolisation du monde réel peut être différente si nous comparons la visée

⁴*Op.cit p, 15.*

de l'auteur et son interprétation par le lecteur. C'est grâce à ce phénomène que l'on peut avoir diverses productions de sens qui se construisent et se déconstruisent selon les conjonctures du procès d'écriture et celles de la lecture.

À première vue, en associant le concept de la *signifiance* à l'ensemble des textes de notre corpus, nous remarquons que le texte fondateur de la littérature algérienne prend une nouvelle dimension discursive lorsqu'il est cité dans quelques productions littéraires contemporaines en Algérie. Nous avons l'exemple de l'épilogue extrait du texte katébien *Le polygone étoilé* dans *Les sens interdits* de Mourad Djebel, paru en 2001. Notons que ce passage repris de l'un des textes fondateurs de la littérature algérienne peut-être mis en évidence au niveau de la partie analytique. Ceci nous permettra de démontrer le type de relation entre des textes littéraires algériens produits dans différentes époques. Cependant, nous devons tout d'abord définir la notion de contexte de production qui nous permettra de circonscrire les différentes situations dans lesquelles le texte littéraire algérien s'est construit et reconstruit au fur et à mesure du temps.

1.1.4 Le contexte de production :

Il est vrai que chaque production littéraire se caractérise par tout élément relatif à son contexte de production ; c'est dans cette perspective que nous considérons la notion de contexte de production en tant qu'élément révélateur de sens. En d'autres termes, il ne peut y avoir de sens sans que l'on prenne en considération des éléments sociohistoriques qui contribuent à la création d'une œuvre littéraire.

Le contexte de production est à la base même d'un acte de communication. Ceci représente le support de tout acte de langage. Ainsi lors de notre analyse, la contextualisation d'un texte littéraire est incontournable et ce, surtout par référence à plusieurs époques de production littéraire en

Algérie. Dans cette perspective, nous sommes amenés à mettre l'accent sur le contexte de production d'un acte de langage au sens général, et plus particulièrement d'un texte littéraire.

À partir d'une perspective sociocritique, nous mettrons l'accent sur le travail textuel. Nous devons par conséquent mettre le texte en relation avec un contexte sociohistorique ; c'est-à-dire mettre le texte en relation avec l'espace social dans lequel il s'inscrit. D'ailleurs Dominique Maingueneau (2004 : 29) relève cette notion lorsqu'il affirme que « *L'œuvre dit son temps dans la mesure où le « travail textuel » tantôt joue des pièges sur du déjà-dit et des idées reçues* ». En outre, il est nécessaire de prendre en compte même le *hors-texte* (tout élément en dehors du texte, contribuant à sa construction) considéré comme élément indispensable en termes de perspective sociocritique⁵.

Selon Julia Kristeva⁶, il existe une dynamique permanente entre la notion du *phénotexte* et celle du *génotexte*. D'une part, le *phénotexte* est un ensemble d'énoncés en tant qu'acte de langage. D'autre part, le *génotexte* est la manifestation d'un acte d'énonciation ; c'est-à-dire le lieu où se régénère l'acte de langage. Cette relation se fait à la base de la prise en compte du sujet énonciateur et les marqueurs énonciatifs ainsi que le contexte de production des énoncés. Voilà pourquoi il ne peut y avoir de sens qu'en mettant en corrélation les deux notions. Cette relation se réalise dans un procès, la *signifiance* qui, fait d'un texte un lieu de travail infini de production de sens. Cette dynamique se construit et se déconstruit chez l'écrivain dans la mesure où la relation entre le signifiant et le signifié « *se perd* » selon Julia Kristeva, le sens devient alors plurivoque. C'est dans cette perspective que nous considérons la construction du Texte; et par extension le Texte littéraire.

Quant au texte littéraire algérien d'expression française, nous savons bel et bien qu'il s'est construit à travers différents contextes, le contexte colonial et postcolonial. De ce fait, nous considérons que l'indépendance de

⁵<http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/overview.html> « Page web personnelle de Dominique Maingueneau (page web consultée le 01/04/2012)

⁶ *op.cit p, 15.*

l'Algérie a permis au peuple algérien d'obtenir son autodétermination et sa liberté afin de s'affirmer dans une sphère universelle.

Toutefois, après une longue période de remous, lors de la décennie noire il y a eu un bouleversement à tous les niveaux. Ceci a suscité un éclatement dans la société algérienne provoquant un impact important sur la production littéraire algérienne poussant un nombre considérable d'écrivains algériens d'expression française à faire de la situation algérienne un élément constructeur de leur production littéraire. De ce fait, notre corpus se bâtit sur des œuvres littéraires à travers lesquelles l'on relève les caractéristiques sociétales d'une Algérie dans une situation conflictuelle. Cet état de fait nous permettra de mettre en évidence les mutations discursives au fur et à mesure de la construction du discours émanant du texte littéraire algérien d'expression française.

De plus, après l'indépendance de l'Algérie, la société algérienne a pris une nouvelle configuration, permettant aux écrivains algériens de langue française de se projeter vers de nouvelles perspectives de leurs créations littéraires. Ceci représente un aspect révélateur de l'évolution de la société algérienne se manifestant à travers différentes productions littéraires de notre corpus que nous mettrons en lumière dans notre analyse.

Par conséquent, il y a de facto mise en relation entre différents contextes de la construction de l'œuvre littéraire algérienne. Ainsi nous mettrons l'accent sur la production littéraire contemporaine en Algérie afin de relever les changements opérés. Ceci nous permettra d'aboutir à la mise en valeur de la quête identitaire chez les écrivains algériens depuis l'époque coloniale jusqu'à nos jours.

1.1.5 La temporalité dans l'énonciation :

Il est vrai que la notion de temporalité est complexe, ce qui a suscité des recherches approfondies, notamment celles d'Antoine Culioli avec sa

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

théorie des opérations énonciatives. Celles-ci sont réparties en trois catégories : « *les opérations de représentations* », « *les opérations de référénciation* » et « *les opérations de régulation* ». C'est en joignant ces trois « *opérations énonciatives* » que l'acte d'énonciation en lui-même s'avère accompli car la transmission des énoncés est établie.

Or, ce sont ces opérations de représentations que nous appliquerons à notre analyse. Elles sont fondées sur la notion de temporalité qui joue un rôle incontestable sur les représentations. Dès lors, nous allons prendre en compte trois *ordres de représentation* : la *succession*, la *coupure* et enfin la *consécution*, la *concomitance* et l'*emboîtement*. Cependant, nous allons accorder plus d'importance à la notion de *coupure* qu'Antoine Culioli (1999 : 165-166) définit comme suit :

« Définissons la coupure: soit la représentation linguistique d'un certain état de choses auquel un sujet veut référer. Pour construire un tel marqueur...un ensemble de points (chaque point représente un état instantané), qui délimite un intervalle...Lorsque la coupure sépare deux zones qualitativement différenciées, on a affaire à une discontinuité sans dimension. Mais si l'on construit une transition entre deux états, on obtiendra une frontière et non plus une coupure... Grâce à la coupure, à la transition et à la succession ordonnée des instants, on ramène la représentation des états de choses auxquels on réfère, à la construction d'intervalles munis de propriétés topologiques... »

La notion de temporalité dans « *les opérations énonciatives* », peut s'avérer utile pour relever des représentations à partir de différentes situations de communication d'où le texte littéraire algérien d'expression française se construit et se déconstruit. C'est en fonction du changement de contexte que l'on parle de continuité ou de rupture, de transition ou de succession sur la base d'un espace donné, ce que Culioli appelle *propriété topologique*.

La référence à l'espace de Culioli, nous sera utile lors de la mise au point de la construction du texte littéraire algérien de langue française à différentes époques. Par conséquent, en partant de la notion de *topos*, lieu de la production littéraire, nous aboutirons à la mise en évidence de différentes situations temporelles. Cette notion de topologie est soumise à des changements d'un moment à un autre.

1.2 La littérature algérienne d'expression française : les textes fondateurs

Au regard de tout ce que nous avons cherché à formuler, nous constatons que la littérature algérienne d'expression française est passée par les différents contextes sociohistoriques. Dans les textes littéraires de la première génération d'écrivains, nous retrouvons une image particulière de la société algérienne, notamment ceux de Mohammed Dib, de Mouloud Mammeri, de Mouloud Feraoun et de Kateb Yacine. Ces écrivains qualifiés de pères fondateurs de la littérature algérienne, ont ouvert des perspectives diverses au niveau de la production littéraire de langue française en Algérie. Autrement dit, c'est dans les premiers romans de ces écrivains que nous retrouvons les fondements de la littérature algérienne d'expression française.

La littérature algérienne d'expression française a connu son apogée, avec la parution de *la grande maison* de Mohammed Dib et *la colline oubliée* de Mouloud Mammeri, en 1952. Cette année-là, l'histoire nous révèle plusieurs facteurs sociohistoriques qui représentent le socle des premières productions littéraires d'expression française en Algérie. En d'autres termes, nous allons préciser les caractéristiques d'une société algérienne sous le joug du colonialisme où nous décèlerons le discours littéraire qui en est le produit.

À l'aube de la révolution que l'élite algérienne s'est vouée à une écriture romanesque révélatrice de plusieurs vérités sur le peuple algérien soumis au régime colonial. Néanmoins, ceci n'apparaît qu'en filigrane au

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

niveau des textes cités en amont. Ces textes littéraires reflétaient une affirmation d'existence de la part des écrivains algériens tout en exposant la réalité sociale de l'époque.

De plus, nous retrouvons peu ou prou la même symbolique chez Mouloud Feraoun, dans *La terre et le sang*, paru en 1953, son deuxième roman après *Le fils du pauvre*. Cette production romanesque produit un discours à plusieurs facettes. L'auteur donne deux interprétations de la société algérienne dans son époque. D'une part, il y a un discours sur la revendication des droits de propriétés des terres algériennes quand le personnage principal Amer va racheter le dernier champ que son père avait vendu. Ceci nous amène à dire que la revendication du terroir se manifeste à travers le choix du personnage principal « Amer » de reprendre la propriété de son père. Ceci peut signifier une revendication de la patrie ; c'est-à-dire la terre des ancêtres. D'autre part, il y a un discours sur la présence de l'occupant français en Algérie à travers le personnage mystérieux et représentatif de Marie ; ce que nous allons préciser avec l'évocation des caractéristiques des textes fondateurs de la littérature algérienne de langue française.

La parution du roman de Kateb Yacine, *Nejdma*, en 1956, représente un grand tournant de la littérature algérienne d'expression française. Deux ans après le déclenchement de la révolution algérienne, un aspect contextuel qui différencie le texte katébien des autres textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française produits à l'aube de la révolution. Autrement dit, les conditions dans lesquelles la littérature algérienne a évolué, sont relatives à la situation dans laquelle le peuple algérien vivait pendant l'époque coloniale. Ceci nous amène à dire que la visée des écrivains algériens, de cette époque, sous-tend un discours d'une affirmation de soi, de révolte, de contestation des droits de l'homme dans une sphère universelle.

Finalement, c'est une quête identitaire qui se manifeste au niveau du texte katébien. Cette quête se résume en plusieurs dimensions, notamment la revendication de droits à la liberté qui leur a été promise durant la deuxième

guerre mondiale quand les Algériens ont contribué à la libération de la France. Néanmoins, ceci a fini par les massacres du 8 Mai 1945. D'ailleurs, cette date fait partie des éléments énonciatifs des plus récurrents dans le texte katébien. Ceci nous amène à mettre en évidence d'autres caractéristiques du texte littéraire algérien d'expression française.

1.2.1.1 Les caractéristiques des textes fondateurs :

Les caractéristiques du texte littéraire algérien d'expression française sont en relation avec les conditions dans lesquelles la vision des écrivains algériens a évolué à travers le temps. Or, les premières parutions littéraires algériennes de langue française furent un appel à la reconnaissance d'un peuple dont les droits et la culture lui étaient spoliés. C'est à partir de cet état de fait que les écrivains algériens se sont donnés comme tâche, la revendication de l'identité de leur peuple. C'est à travers leurs productions littéraires que l'on relève plusieurs dimensions sous forme de discours d'une quête identitaire, notamment au niveau de l'apport de la langue, de la religion et de l'appartenance ethnique.

1.2.1.2 La langue comme élément identitaire :

Du point de vue de la création littéraire, plusieurs facteurs contribuent au procès de l'écriture, d'où la notion de « *paratopie* ». Ces facteurs sont relatifs à l'écrivain, dans la mesure où l'on retrouve sa posture par rapport à une *altérité* dans une sphère sociale temporelle ou spatiale. Plus précisément, Dominique Maingueneau (2004 : 90-91) définit la notion en question comme suit :

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

« Ainsi la paratopie n'est-elle moteur d'une création que si elle implique la figure singulière de l'intenable qui rend nécessaire cette création. L'énonciation littéraire est moins la triomphante manifestation d'un moi souverain que la négociation de cet intenable. Présent et absent de ce monde, condamné à perdre pour gagner, victime et bourreau, l'écrivain n'a pas d'autre issue que la fuite en avant. C'est pour écrire qu'il préserve sa paratopie et c'est en écrivant qu'il peut se racheter de cette faute. »

Cette définition met en valeur le rôle de l'écrivain ainsi que les différentes positions qu'il est sensé défendre, ainsi que sa mission dans le monde de la création littéraire. La prise de position d'un écrivain, dans sa production littéraire, est une forme de revendication de plusieurs aspects, notamment l'aspect identitaire. C'est dans cette perspective que l'écrivain veille à ce que son *moi* soit mis en avant ; ceci fait partie des *paratopies* créatrices que Dominique Maingueneau appelle « *la paratopie d'identité* ».

Quant à « *la paratopie spatiale* », et « *la paratopie temporelle* », elles sont considérées comme éléments contextuels. À cet effet, ces trois éléments complémentaires foisonnent comme autant de composantes d'une œuvre littéraire. Dès lors, nous jugeons indispensable d'appliquer ces différentes notions sur l'ensemble des textes constituant notre corpus. Nous devons tout d'abord mettre l'accent sur l'un des éléments constituant une identité, à savoir la langue.

Pour les textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française, la langue a toujours fait partie des différentes problématiques soulevées par les écrivains algériens. Il est vrai que la langue française représente un moyen de production littéraire chez les écrivains que nous avons cités. Toujours est-il qu'elle a toujours été influencée par les dialectes algériens et le berbère. Ceci se manifeste à travers les marques énonciatives ; c'est-à-dire par le biais des déictiques personnels et spatiaux, comme les noms de personnages et les noms de lieux.

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

Il y a également la transcription des expressions propres à la langue maternelle ; c'est-à-dire l'arabe algérien et du berbère qui est de plus en plus fréquente chez Mohammed Dib, Mouloud Mammeri comme ou encore Mouloud Feraoun et chez Kateb Yacine.

Chez Mohammed Dib, nous pouvons constater un véritable processus relatif à un phénomène linguistique, l'introduction du dialecte algérien dans la langue française au niveau de son premier roman *La grande maison*. Ceci fait la particularité de l'écriture romanesque de Mohammed Dib, distinguant parmi les autres écrivains algériens.

Pour ce qui est du berbère, c'est au niveau de *La colline oubliée* de Mouloud Mammeri que l'on retrouve tout un glossaire destiné à la traduction des mots berbères. De plus, nous retrouvons également cette même langue au niveau du roman de Mouloud Feraoun, *La terre et le sang*. Quant au roman de Kateb Yacine, *Nedjma*, l'apport identitaire est soulevé sous forme d'une représentation mythique. En d'autres termes, nous relevons cet aspect à travers la récurrence de l'histoire de la tribu de Keblout ; en voici un extrait représentatif :

« Keblout avait une telle progéniture que d'autres jeunes mâles qui avaient grandi dans la terreur et le désarroi commencèrent à quitter secrètement le Nadhor pour s'établir incognito en d'autres points de province ; la tribu décimée rassembla ses liens, renforça la pratique de mariage consanguin, prit d'autres noms pour échapper aux représailles, tout en laissant une poignée de vieillards, de veuves et d'orphelins dans le patrimoine profané, qui devait pour le moins garder la trace, le souvenir de la tribu défunte. »
Nedjma, P. 136-137.

Dans ce passage, nous sommes en présence d'une représentation symbolique de l'identité algérienne avec toutes ses caractéristiques ; cette donnée patrimoniale a été profanée pendant toute la période coloniale. Ceci nous amène à un discours où tout élément identitaire est pris en compte. De

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

ce fait, nous qualifions le texte katébien de théâtralisation de la réalité du peuple algérien, et nord-africain par extension. Par ailleurs il nous faut garder à l'esprit que le peuple algérien a été confronté à plusieurs contraintes dont l'utilisation de la langue française en tant que langue officielle.

Nous devons également prendre en compte le texte katébien comme première représentation totalement symbolique si nous le comparons aux autres textes dits fondateurs de la littérature algérienne d'expression française. À cet effet, l'écriture katébienne fait figure de prémices de la mise en valeur de la réalité que vivait le peuple algérien. Ceci a également amené Charles Bonn (1990 : 19-20) à donner sa conception sur le sujet en question:

« Nedjma et l'émergence d'un courant romanesque de langue française dans l'Algérie colonisée. Lorsque Kateb écrit Nedjma, la littérature algérienne de langue française en est à ses débuts bien timides. La prise de conscience littéraire de ce phénomène culturel nouveau commence à se faire à partir de 1950, autour de trois écrivains chez qui des lecteurs majoritairement français cherchent surtout la description d'une société différente : Mouloud Feraoun (Le fils du pauvre, 1950; La terre et le sang, 1954), Mouloud Mammeri (La colline oubliée, 1952; Le sommeil du juste, 1955) et Mohammed Dib (La grande maison, 1952; L'incendie, 1954). »

Ce type d'insertion de langue dans une production littéraire algérienne d'expression française apparaît comme une revendication identitaire dans l'Algérie française de l'époque. De ce point de vue, la langue représente un élément important tant sur le plan de la production littéraire que sur le plan de la revendication identitaire. Nous retrouvons cet aspect essentiellement au niveau de la production littéraire algérienne de langue française puisque les pères fondateurs de la littérature algérienne d'expression française étaient contraints d'écrire dans la langue de l'*Autre*. Toutefois, la langue maternelle demeure toujours mêlée à la langue d'écriture chez l'ensemble de ces écrivains.

La dimension religieuse joue un rôle déterminant dans la production dans les textes fondateurs de la littérature algérienne. On peut le constater

dans les traductions d'expressions courantes dans le dialecte algérien se manifestant à travers ces textes.

1.2.1.3 La dimension religieuse et identitaire :

Il est vrai que le texte littéraire algérien d'expression française foisonne d'un ensemble d'aspects culturels et culturels qui font sa particularité. Or, cette dernière est relative à la mise en valeur du patrimoine algérien dans tout ce qui touche les principes fondateurs de l'identité algérienne, notamment la religion de l'Islam. Ceci se manifeste à travers la notion de l'interdiscursivité avec le texte sacré « le Coran », ou alors à travers les traditions islamiques. Ces rites religieux se manifestent sous plusieurs formes, et nous avons à titre d'exemple l'évocation de la fête de l'Aïd-kébir et l'Aïd-Seghir dans *la grande maison* de Mohammed Dib, et les rites religieux chrétiens comme la fête de Noël (p, 21).

«Omar venait de surprendre un mensonge. Patrie ou pas patrie, la France n'était pas sa mère. Il apprenait des mensonges pour éviter la fameuse baguette d'olivier. C'était ça, les études. Les rédactions : décrivez une veillée au coin du feu ... Monsieur Hassan leur faisait des lectures ...L'air est pur, quel bonheur de respirer à pleins poumons ! Ainsi Noël. L'arbre de Noël qu'on plante chez soi, les fils d'or et d'argent, les boules multicolores, les jouets qu'on découvre dans ses chaussures. Ainsi, les gâteaux de l'Aïd-Seghir, le mouton qu'on égorge à l'Aïd-Kébir... Ainsi la vie. Les élèves entre eux disaient : celui qui sait le mieux mentir, le mieux arranger son mensonge, est le meilleur de la classe».

Dans un contexte colonial, ce que les élèves apprennent en classe ne reflétait pas la réalité. Du point de vue culturel, les élèves algériens, dits indigènes, ne vivaient pas dans le confort comme il est décrit par Monsieur

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

Hassan, leur instituteur. C'est ce qui amène le personnage principal Omar à reconnaître le mensonge que l'école française leur enseignait. Du point de vue culturel, la fête de Noël n'était pas réellement fêtée à Dar Sbitar ; ce qui n'a aucun rapport avec l'Aïd-Seghir et l'Aïd-Kébir en tant que rites pratiqués à la grande maison, et dans tous les foyers algériens.

À travers cette mise en corrélation entre deux mondes différents, nous noterons une réflexion d'Omar, le personnage principal. Il constate qu'il y a un paradoxe entre sa culture et la culture française. De plus, il pose un questionnement sur sa réalité quotidienne si misérable. Il s'interroge sur ce que Monsieur Hassan laisse entendre dans sa description de la maison de campagne confortable et joyeuse. Il y a une différence de contexte entre la classe et Dar Sbitar, ceci met en avant dans le texte d'ailleurs un questionnement sur l'identité algérienne entre les élèves et l'instituteur algérien.

Finalement dans le passage suivant, nous constatons par la suite tout cela n'est que mensonge dans le passage suivant « *Les élèves entre eux disent : celui qui sait mieux mentir, le mieux arranger son mensonge, est le meilleur de la classe* ». Nous constatons ce fait comme une déformation d'une vérité, sous forme d'une contrainte imposée aux élèves indigènes. À cet égard, nous observons que la notion de patrie est mise en valeur à travers le cours de Monsieur Hassan et la réaction de ses élèves face aux mensonges enseignés à l'école pendant la période coloniale. De ce fait, nous remarquons que l'un des éléments identitaires est mis en avant dans une école d'indigènes, à savoir la notion de la France étant la mère patrie et que l'Algérie en fait partie.

Quant au roman de Mouloud Mammeri *la colline oubliée*, nous nous rendons compte de la récurrence du discours religieux. À la page 33-34, le narrateur parle de la miséricorde et la clémence de Dieu, et la loi du prophète). En outre, dans un autre passage (p, 70), le narrateur évoque la position du cheikh à la mosquée, symbole de la religion. Dans un autre passage (p, 77), le narrateur évoque l'apport religieux du mariage musulman.

Or, nous relevons également un autre discours religieux lorsque le narrateur attribue le rôle de prophète au Marabout Abderrahman (p, 94). Nous arrivons au dernier passage où le narrateur met l'accent sur le pouvoir divin de [...] *pourvoir la vie de ses créatures* [...] p, 210.

Nous retrouvons également l'émergence de la donne religieuse dans le discours produit dans le roman *Nedjma* de Kateb Yacine, et plus précisément sur le pèlerinage des musulmans (Si Mokhtar et Rachid : p, 126). Pour ce qui est de l'image d'un musulman, elle était bafouée à cette époque, c'est-à-dire dans les années cinquante, fait que nous constatons dans le passage suivant :

On sait bien qu'un musulman incorporé dans l'aviation balaie les mégots des pilotes, et s'il est officier, même sorti de Polytechnique, il n'atteint au grade de colonel que pour fichier ses compatriotes au bureau de recrutement [...] p, 237.

Plusieurs recherches ont été conduites en ce sens. Nous citons notamment Carine Bourget⁷ mettant l'accent sur l'impact du discours religieux sur la production littéraire maghrébine d'expression française. Carine Bourget a introduit son analyse avec la citation suivante d'Ibn Arabi: « *Toute chose existante trouve dans le Coran ce qu'elle désire* ». De plus, quelques chapitres de l'analyse de Carine Bourget ont été publiés chez quatre auteurs pour la première fois sous différents titres⁸ chez quatre auteurs. À partir de ces références, nous nous rendons compte des relations discursives que détient le texte coranique avec tout un réseau de textes, notamment les textes littéraires.

⁷ Carine Bourget, *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*. Édition Karthala. 2002.

⁸ **1** « *L'islam dans Loin de Médine d'Assia Djébar* », in J. Cauville et M. Zupancic (dir.), *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Amsterdam, Rodopi, 1997, pp. 83-93. **2** « *L'islam syncrétique de Driss Chraïfi* », *L'Esprit Créateur* XXXVIII : 1 (printemps 1998), pp. 57-68. **3** « *L'Intertexte islamique de L'Enfant de sable et La Nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun* », *The French Review* 72. 4 (mars 1999), pp. 730-741. **4** « *Politique et éthique islamique chez Fatima Mernissi et Assia Djébar* », *Études Francophones* XIV. 1 (printemps 1999), pp. 27-42.

Nous allons procéder à notre analyse en nous focalisant sur les textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française. Pour ce faire, nous devons nous référer à l'identité discursive, l'une des notions de paratopies créatrices de Dominique Maingueneau. Celle-ci se traduit essentiellement par le biais de la notion de l'éthos qui représente toute caractéristique relative au sujet parlant. En d'autres termes, dans le domaine de la littérature, c'est en fonction du texte que l'on produit un discours littéraire propre à un écrivain.

Finalement, chaque écrivain se distingue par rapport à un autre, en fonction de son appartenance ethnique, ses caractéristiques culturelles, sa croyance religieuse, ou encore ses crédos; ce qui donne son originalité à la production littéraire. Nous devons mettre en évidence le concept de l'éthos afin de mettre au point un support à notre analyse.

1.2.1.4 L'éthos discursif :

L'originalité d'une production littéraire se manifeste par des attitudes discursives, des postures par rapport à différents raisonnements dans une même sphère sociale ainsi qu'au niveau universel. Du point de vue linguistique, Dominique Maingueneau définit la notion de l'éthos discursif comme suit :

« L'éthos est crucialement lié à l'acte d'énonciation, mais on ne peut ignorer que le public se construit aussi des représentations de l'éthos de l'énonciateur avant même qu'il ne parle. Il semble donc nécessaire d'établir une distinction entre ethos discursif et ethos prédiscursif. Seul le premier...correspond à la définition d'Aristote...il existe des types de discours ou des circonstances pour lesquels le destinataire n'est pas censé

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

disposer de représentations préalables de l'éthos du locuteur : ainsi lorsqu'on ouvre un roman.»⁹

À partir de cette définition, nous considérons que la notion de l'éthos est élémentaire dans la production du discours. D'une part, il est question de l'éthos chez l'énonciateur ; et d'autre part, il est également nécessaire de prendre en considération la notion de l'éthos au niveau de la représentation chez le co-énonciateur. À partir de cette représentation, il y a construction d'éthos discursif. Ceci se résume sur la rhétorique du discours de l'orateur, c'est-à-dire les caractéristiques discursives par lesquelles se manifeste l'image de *soi*. De plus, la notion de l'éthos renvoie à la fois l'énonciateur et au co-énonciateur; d'où l'importance de la notion de réception si tant est qu'elle soit plurielle.

La notion de l'éthos et de la subjectivité sont deux caractéristiques importantes dans une production littéraire ; c'est pourquoi nous devons les mettre en avant à partir des textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française. Ceci se manifeste dans l'appareillage énonciatif puisqu'un acte d'énonciation est toujours soumis à une typologie discursive qui consiste à prendre en considération le sujet parlant, en somme, son identité.

L'apport de la subjectivité a été le soubassement de la problématique soulevée dans l'œuvre de Catherine Kebrat Orecchioni. Elle arrive à la conclusion que l'apport de la subjectivité doit être pris en considération au niveau de tout acte de communication.

Somme toute, l'appareil énonciatif exige de nous la prise en compte de chaque élément ayant contribué à sa mise en fonction étant donné que la subjectivité est « *omniprésente dans le langage* ». Citons la problématique de l'énonciation que Catherine Kebrat Orecchioni (2009 : 36) a traitée :

⁹http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/intro_company.html Page web personnelle de Dominique Maingueneau, in *L'éthos, de la rhétorique à l'analyse du discours*. Page web consultée le 15/05/2013.

«C'est la recherche des procédés linguistiques (*shifters, modalisateurs, termes évaluatifs, etc.*) par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message (*implicitement ou explicitement*) et se situe par rapport à lui (*problème de la "distance énonciative"*)».

Pour ce qui est des textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française, comme nous avons pu relever à partir de *La Grande Maison* de Mohammed Dib, un discours sur les pratiques religieuses, nous considérons qu'il y a une part d'une dimension religieuse dans sa relation à la notion de subjectivité. La présence de ces pratiques discursives concernant les rites religieux, se manifeste à travers des expressions (l'Aïd-Seghir et l'Aïd-Kébir). Pour ce qui est du plan social, il y a également la vie en communauté de plusieurs familles en partageant leur misère à Dar-Sbitar qui était une caractéristique proprement algérienne à l'époque coloniale. À cet égard, nous relevons un énoncé mettant en avant la situation des indigènes quand la faim tenaillait les entrailles d'Omar, demandant du pain à l'oncle Keddour :

« *Oncle Keddour, Allah te protège ! Viens me donner mon pain. Le bon Dieu t'accordera une fortune. Qu'il te conduise à la Mecque* ». p 187-188.

Nous constatons à travers la prière d'Omar envers Keddour, la misère des gens à Dar-Sbitar avec la foi chez un petit garçon innocent malgré tout ce qu'il a pu endurer à l'école comme chez lui avec Aïni sa mère et ses sœurs. Un garçon de bonne foi implorant l'oncle Keddour, tout en lui souhaitant la protection d'Allah et un pèlerinage à la Mecque. Cette dimension à la fois sociale et spirituelle met en valeur un aspect identitaire dans le texte dibien dans la mesure où nous relevons des déictiques personnels « me et mon » renvoyant à l'énonciateur Omar dans un discours rapporté.

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

Nous pouvons également relever la manifestation de la notion de subjectivité à travers la production du discours social lorsqu'il s'agit de décrire le contexte d'énonciation où se construit la narration dans le texte dibien. À cet effet, ces différentes manifestations du discours religieux est l'une des caractéristiques de la production romanesque algérienne qualifiée de fondatrice de la littérature algérienne d'expression française.

Nous avons également l'exemple dans le roman de *La Colline Oubliée* de Mouloud Mammeri dans lequel le discours religieux est de plus en plus prégnant. Ceci apparaît au niveau de la construction narrative du texte mammerien qui commence par le mot « printemps » et qui se termine par le mot « prière ». Nous relevons également un énoncé qui met en valeur l'omniprésence de l'aspect religieux en tant qu'embrasseur de chaque discours prononcé par les personnages du roman mammerien : [...] *Que la prière se fasse en ton nom, prophète de Dieu. C'était la formule rituelle par où débute tout discours soutenu [...] p, 77.*

À cet égard, nous remarquons une grande importance que Mouloud Mammeri a donnée à l'aspect religieux dans sa première production littéraire. En reprenant la synthèse que Hend Sadi¹⁰ a faite sur l'une des recherches de Mostafa Lacheraf¹¹, lors de son intervention dans un colloque à Paris, nous retenons l'idée suivante :

«Selon Lacheraf, les Berbères, en général, sortent grandis de leur participation à la propagation de l'islam et de la culture arabe et les Kabyles, en particulier, peuvent s'enorgueillir de compter parmi eux des hommes qui excellent dans la récitation du Coran, des maîtres qui apprennent la pureté de la langue arabe aux descendants mêmes des tribus des Béni Hillal. De sorte que le Berbère ne perde pas sa personnalité en s'arabisant ; au contraire, il prend place dans l'histoire en mettant son génie propre au service de l'expansion de l'arabo-islamisme. Selon cette

¹⁰ Le 21 avril 2012, et en hommage à Mouloud Mammeri, l'ACB - Association de Culture Berbère - organisait à Paris un colloque intitulé : « *La colline oubliée* », roman de Mouloud Mammeri. À l'occasion du 50ème anniversaire de l'indépendance de l'Algérie du soixantième de la parution de « *La colline oubliée* », roman de Mouloud Mammeri. Hend Sadi a fait référence aux Oulémas algériens dans le roman de Mouloud Mammeri. Page web à consulter : 2012

<http://www.socialgerie.net/spip.php?article924>

¹¹ Mostefa Lacheraf, *Des noms et des lieux*, Casbah éditions, Alger, 2006.

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

genèse, la langue et la culture berbères, vouées à l'extinction, ne peuvent prétendre jouer un autre rôle que celui d'ornement en donnant une couleur locale à la culture arabo-islamique de la nation algérienne en construction».

À partir des particularités des textes fondateurs sous forme d'éléments identitaires que nous avons mis en évidence, nous devons également mettre l'accent sur ce qui fait l'originalité de ces textes. En fonction des spécificités du texte littéraire algérien, nous allons démontrer en quoi l'apport de l'algérianité nous a permis de qualifier le texte littéraire algérien comme tant fondateur de la littérature algérienne de langue française.

1.2.1.5 Algérianité : nouveaux regards, nouvelle écriture :

L'Algérie a connu un nombre considérable d'écrivains, ce qui a permis au champ littéraire algérien de connaître une évolution remarquable à travers le temps. C'est à partir des années cinquante que nous nous rendons compte que la symbolique ainsi que la vision du monde a beaucoup changé dans la littérature algérienne de langue française. Ceci est en effet remarquable au niveau de *La Grande Maison* de Mohammed Dib et *La Colline Oubliée* de Mouloud Mammeri ainsi que *la terre et le sang* de Mouloud Feraoun, et *Nedjma* de Kateb Yacine.

Ce changement apparaît dans la mesure où ces écrivains ont fait en sorte de mettre en valeur la situation dans laquelle vivait le peuple algérien. Ces productions littéraires ont eu pour rôle d'affirmer l'existence d'un peuple longtemps bafoué par le régime colonial où la société algérienne était en pleine crise. Ce fut comme un éveil, une renaissance ainsi qu'un questionnement sur soi qui se sont traduits dans ces productions littéraires à partir d'une lecture de la situation sociale du peuple colonisé. Nous relevons

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

cette revendication identitaire dans l'ensemble des productions littéraires qualifiées de fondatrices de la littérature algérienne d'expression française.

Observons ces productions littéraires du point de vue des nouvelles perspectives qui les définissent. Nous devons tout d'abord mettre en évidence toutes les conditions dans lesquelles les écrivains algériens ont produit leurs œuvres littéraires. C'est à ce niveau-là qu'apparaissent de nouvelles visées chez les écrivains algériens sous forme de nouveaux regards, ce qui a permis à la littérature algérienne d'expression française un changement considérable au niveau de la pensée comme au niveau des représentations.

En considérant la production littéraire en fonction de son impact culturel, nous observons qu'il y a eu différents phénomènes linguistiques. Parmi eux, l'expression des écrivains algériens en langue française qui introduit des expressions à partir de leur propre langue. Bien plus encore, les écrivains algériens ont mêlé leur propre langue avec la langue de l'Autre ; ce qui les a amenés à s'approprier la langue française afin de transposer la réalité des Algériens sous le joug du colonialisme. Cet aspect représente un vecteur important chez les écrivains algériens de l'époque coloniale qui leur a permis, essentiellement, de mettre en valeur le peuple colonisé.

Nous constatons également que le texte littéraire algérien est différent du modèle littéraire français comme c'était le cas dans les années vingt chez Jean Amrouche, par exemple, qu'on qualifiait de *mimétique*. À partir de cette particularité que la production littéraire algérienne d'expression française a revêtu de nouvelles caractéristiques identitaires.

Au niveau de la production du discours, nous observons que l'écrivain algérien est toujours dans une confrontation de pensées, de principes ainsi que de convictions personnelles. Nous avons constaté cela au niveau de la représentation de la mère patrie chez Monsieur Hassan et ses élèves dans le roman de Mohammed Dib, *La grande maison*, comme d'autres passages que nous développerons subséquemment.

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

Après avoir mis en évidence quelques textes littéraires algériens, nous constatons que la plupart des écrivains algériens d'expression française de la période coloniale, ont décidé de faire face aux actes de la colonisation française dans tous les domaines, ce qui leur a permis de se consacrer à une revendication identitaire à travers leur production littéraire.

La protestation des intellectuels algériens face à l'injustice coloniale dans toutes ses formes, s'est traduite symboliquement à travers leurs productions littéraires. Nous voyons également qu'il y a une remise en question ainsi qu'une dénonciation du régime colonial à partir du moment où les écrivains algériens ont commencé à revendiquer leur identité à travers leur questionnement sur leurs origines, sur leur propre langue, sur leur religion, et sur leurs relations et pratiques sociales.

Nous retrouvons ce questionnement dans l'ensemble des textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française. Nous nous rendons mieux compte des transformations opérées au niveau de la littérature algérienne d'expression française dite coloniale si nous prenons en considération les productions littéraires éditées pendant la révolution algérienne, celle de la période postcoloniale ainsi que la littérature contemporaine.

On peut dès lors considérer qu'il y a une sorte de stratification au niveau de tous les domaines durant les différentes époques par lesquelles l'Algérie est passée. Ce changement est dû à de nouvelles configurations selon les caractéristiques sociétales ; ce qui a amené l'intellectuel algérien à mener des réflexions sur les constructions ainsi que sur les reconstructions sociétales. Finalement, à partir de la situation de communication et la situation d'énonciation, nous devons repérer les principales causes qui ont suscité ces différentes mutations.

1.3 La situation de communication :

Dans un processus énonciatif, la production littéraire se construit au niveau de la situation de communication ; nous devons donc nous référer à la situation sociale pour traduire une pensée chez un écrivain. Autrement dit, dans une création littéraire, nous devons nous référer à la société avec toutes ses caractéristiques afin de pouvoir produire du sens.

Or, si nous faisons une rétrospective, nous dirons que c'est sous le joug du régime colonial que s'est affirmée la situation la littérature algérienne d'expression française. Une situation où la question identitaire est toujours mise en valeur chez l'écrivain algérien. À travers la création littéraire, nous nous rendons compte d'un questionnement relatif à la culture algérienne qui revient dans la plupart des productions littéraires algériennes d'expression française, notamment au niveau de celles citées *supra*.

La Grande Maison de Mohammed Dib et *La Colline Oubliée* de Mouloud Mammeri sont les deux premiers romans qui ont marqué les débuts de la littérature algérienne d'expression française. Parus dans des circonstances particulières en Algérie comme au niveau international, les deux romans sont considérés comme des représentations symboliques d'une Algérie française pendant la deuxième guerre mondiale.

Toutefois, pendant la guerre froide¹², le monde a connu plusieurs mutations sociales, économiques et politiques. Cette particularité représente un modèle sociétal, véritable socle à partir duquel se construit le contexte d'autres productions littéraires, notamment le roman de Mouloud Feraoun, *La Terre et le Sang* en 1953, et *Nedjma* de Kateb Yacine en 1956.

Ces quatre productions littéraires se caractérisent par une mise en évidence du vécu du peuple algérien et de ses préoccupations dans un questionnement sans fin sur le devenir de l'Algérie. En partant du contexte

¹² La guerre idéologique entre le capitalisme et le socialisme qui s'est déclenchée en 1945, et s'est achevée en 1991 suite à la chute du mur de Berlin.

de production de ces textes littéraires fondateurs de la littérature algérienne d'expression française, nous pouvons délimiter leur situation de communication. Nous situons ainsi les débuts de la littérature algérienne de langue française, dans la mesure où les points de vue idéologiques sont mis en valeur. En d'autres termes, c'est précisément après la fin de la deuxième guerre mondiale que le monde a connu des remous dans différents domaines, notamment au niveau économique.

Par conséquent, le monde était devenu « bipolaire », dans la mesure où il était question d'une guerre entre deux grands courants de pensée que sont le socialisme¹³, et le capitalisme. Ceci rejoint tout un ensemble d'institutions, à la fois philosophique, économique, sociale, et politique qui représentent les corps fondamentaux de la République, d'un état, et d'une nation par extension.

1.3.1 La relation texte / discours :

À partir des quatre textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française que nous avons choisis, nous relevons un discours à multiples facettes qui se manifeste de différentes manières vu la diversité des énonciateurs et la temporalité dans les actes d'énonciation. De cette diversité, nous devons prendre en compte la relation d'un texte avec le discours qui en résulte. Ceci nous amènera à une réflexion sur la situation d'énonciation qui représente, fondement de la production du discours.

En mettant en corrélation le texte d'ibrahim al-khatib avec sa situation d'énonciation, le personnage principal Omar de *La Grande Maison*, nous nous rendons compte de son questionnement à l'endroit de tout le peuple algérien. Interrogations sur la relation paradoxale entre la France et l'Algérie ainsi que la notion de liberté et de la patrie. À travers ce personnage, nous

¹³ Un courant de pensée fondé par Karl Marx qui, se résume sur la lutte des classes sociales pour l'égalité et l'émancipation des travailleurs.

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

considérons qu'il s'agit d'une représentation qui consiste à faire valoir l'existence d'un peuple. Ce dernier cherchait désespérément à s'affirmer en remettant en cause toute notion relative aux droits de l'homme, notamment la liberté. De ce fait, nous relevons, des énoncés à diverses visées discursives sur la notion de la liberté à partir du roman dibien, et plus précisément, à travers la description du personnage principal Omar:

«Omar avait fini par confondre Dar-Sbitar avec une prison. Mais qu'avait-il besoin d'aller chercher si loin? La liberté n'était-elle pas dans chacun de ses actes? Il refusait de recevoir de la main des voisins l'aumône d'un morceau de pain, il était libre. Il chantait s'il voulait, insultait telle femme qu'il détestait, il était libre. Il acceptait de porter le pain au four pour telle autre, il était libre.» P.115.

A partir de cet extrait, nous repérons à partir de cet extrait un énoncé récurrent « il était libre » ; mais à travers la définition de la notion de liberté, nous considérons qu'il y a une contradiction par rapport au terme « prison ». Nous constatons également, au niveau de cet ensemble d'énoncés, une remise en question du vrai sens de la liberté dans les représentations collectives. En réalité, la liberté ne s'arrête pas seulement aux actes que le narrateur évoque, mais bien plus que cela, la liberté est un droit universel.

En ce qui concerne la situation de communication du texte cité, nous la considérons comme étant un reflet d'une réalité qui était vécue non seulement en Algérie, mais également à travers le monde durant la guerre froide, dite guerre des idéologies, entre libéralisme et socialisme (1945-1991). De ce fait, le texte dibien est pris dans une double visée discursive, celle des représentations sur l'Algérie française, et de la configuration idéologique au niveau international. Celle-ci représentant un libéralisme ne prenant pas compte des peuples défavorisés et colonisés qui revendiquent leurs droits comme il est dicté dans le régime socialiste qui défend les droits des travailleurs.

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

D'une part, nous savons bel et bien que le peuple algérien était divisé entre les indigènes et les français d'Algérie. D'autre part, il est vrai que la guerre idéologique séparait tous les pays du monde selon deux courants politiques et économiques. En d'autres termes, certains pays vivaient sous le régime capitaliste américain alors que d'autres pays étaient sous un régime socialiste appliqué par l'union soviétique russe. Ce dernier se manifeste à travers la revendication des droits des fellahs (cultivateurs) et des ouvriers à travers le discours embrayé par le personnage *Hamid Saraj* (p. 119 – p.123).

Du point de vue idéologique, c'est précisément à travers ce passage du texte romanesque dibien que nous percevons un discours, celui de l'internationale : « *Les travailleurs unis sauront arracher cette victoire aux colons et au Gouvernement Général. Ils sont prêts pour la lutte* » (p. 120). Cet énoncé, discours rapporté au style direct, met en évidence la notion de marxisme et la lutte des classes sociales. Toutefois, dans ce cas précis, il est question d'une autorité coloniale à laquelle le peuple algérien était soumis, ce qui met en évidence la relation conflictuelle entre le *Même* et *l'Autre*. Cette mise en valeur d'une identité algérienne par rapport à une altérité désormais française, nous permet de mettre en lumière la posture de l'écrivain algérien face au pouvoir français.

Il est à noter incidemment que la même situation de communication que l'on retrouve dans *La Grande Maison* de Mohammed Dib a été produite dans *La Colline Oubliée* de Mouloud Mammeri. De ce fait, le texte mammerien ouvre des perspectives reflétant la société algérienne dotées d'une visée propre à l'auteur en question. Si dans le texte dibien *La Grande Maison*, sous l'aspect d'une *prison*, symbolise l'Algérie colonisée, dans le texte mammerien, *La Colline Oubliée* symbolise l'Algérie dont le peuple est oublié et dont les droits sont bafoués. De ce fait, la guerre dont il est question pour Ibrahim dans le texte mammerien, n'était pas un devoir des Algériens, mais une contrainte dictée par le régime d'une Algérie française. À cet effet, nous relevons cette ambiguïté à partir de la prière d'Ibrahim devant la tombe de Mokrane avant de partir en guerre :

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

«*Je m'en vais, Mokrane, mon petit camarade. Je ne reviendrai jamais sur cette colline oubliée où je ne te retrouverai plus. En souvenir de ce que nous avons eu de commun, je crois avoir arrangé pour le mieux tout ce que tu as laissé ici-bas de cher.*» P. 219.

La question de vie et de mort dans le texte mammerien est problématique dans la mesure où elle est liée aux conjonctures qui définissent le dénouement de l'histoire de chacun des personnages. D'une part, une mort naturelle et une mort dans un champ de bataille sont deux situations distinctes. Par ailleurs, mourir au nom de son pays et mourir au nom d'un autre pays sont deux situations différentes. En d'autres termes, si Ibrahim partait en guerre, il s'agissait de la deuxième guerre mondiale, et non pas la guerre de libération algérienne qui n'était pas encore de circonstance. Autrement dit, c'est la situation de communication qui nous permet de produire un tel discours ; et c'est en liant le texte à son contexte que nous avons pu traduire l'ensemble des énoncés émis par Ibrahim.

En ce qui concerne la symbolique de *La Colline Oubliée*, il est question d'une déculturation dans le sens où Mammeri fait la liaison entre l'Algérie et l'Algérie française. C'est à partir de cette forme d'appellation que le titre du roman fait allusion à une symbolique ; c'est-à-dire que l'on a oublié l'Algérie en tant que telle. Elle n'est pas seulement l'Algérie, mais une Algérie française. Finalement, c'est à partir du texte mammerien et le discours qui en découle que nous relevons la notion de patrie et la misère que vit son peuple, marginalisé dans des régions montagneuses reculées de l'Algérie.

Comme nous avons pu voir dans les deux textes précédents, la question de territoire revient chez chacun des écrivains. Le texte feraounien, *La Terre et le Sang* relève également d'une problématique sur le vocable. Cependant, la pensée des trois écrivains n'est pas pour autant similaire ; et c'est en nous référant au texte de chacun des écrivains que nous relevons un discours relatif au terroir, mais avec différentes particularités. Celles-ci se résument aux caractéristiques sociales de chacun des écrivains ainsi que leur

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

manière de traiter la question identitaire. En ce qui concerne Mouloud Feraoun, il traite également la problématique de l'exil dans son roman *La terre et le sang*.

En s'appuyant sur les personnages principaux Amer-ou-Kaci et Marie, Mouloud Feraoun a dressé deux portraits représentatifs des interprétations de l'exil. Or, nous repérons deux types d'émigration, la première concerne l'exil d'Amer en France, et la deuxième, son retour avec Marie en Algérie. Dans un premier temps, Amer est en exil dans un premier temps ; par la suite, Marie est considérée en exil en Algérie.

Manifestement, dans le texte feraounien, nous sommes en présence d'un discours à double facettes sur la notion de l'exil. Effectivement, à travers l'époque coloniale, il y avait deux peuples menant une vie entre l'Algérie et la France dans une Algérie française ; ces deux peuples connaissent l'exil une fois loin de leur pays natal.

Il y a également le phénomène de l'émigration qui consiste à ce que certains Algériens, étant dans le besoin en menant la vie dure, quittaient leur pays en quête d'un emploi à l'autre rive de la Méditerranée, notamment en France où il y avait un déficit en main-d'œuvre. Ceci est dû à la paupérisation des populations autochtones soumises au régime colonial français. C'est dans cette perspective que Mouloud Feraoun construit son texte à travers le personnage principal Amer sous forme d'une métaphore représentant les émigrés algériens à cette époque. Autrement dit en France, aux yeux des siens, Amer était considéré comme algérien exilé en France dans le but d'une vie meilleure. Quant à Marie, aux yeux de sa belle-famille qui l'appelait Madame elle se sentait étrangère, -menant une nouvelle vie en Algérie. Ceci nous permet de dire que Marie vit une sorte d'exil suite à son mariage avec Amer et leur nouvelle vie de couple en Algérie.

Néanmoins, nous pourrions éventuellement considérer que ce mariage est consanguin si nous nous référons à l'énoncé suivant : « *Certains prétendaient que la petite Marie était la fille de Rabah.* » P. 51. Ce lien de

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

sang qui liait Amer à Marie la fille d'Yvonne, dû à Rabah le cousin germain de Kamouma, la mère d'Amer-ou-Kaci.

Deux situations contraignantes pour les deux protagonistes ; ce qui nous amène vers un discours à différentes perspectives. La première relève du fait qu'Amer-ou-Kaci porte en lui les caractéristiques d'un Algérien en exil ; et la deuxième est relative à la situation de Marie en tant que française vue par les Algériens, et plus précisément, la communauté kabyle. Finalement, le titre du roman *La Terre et le Sang* symbolise la diversité et la complexité du lien de sang entre Amer-ou-Kaci et Marie dans leur terre d'origine Ighil-Nezman, comme il est question d'une métaphore de la société algérienne à l'époque coloniale. Pour ce qui est d'Amer, il s'agit de sa terre natale et de ses ancêtres. Pour Marie, Ighil-Nezman serait la terre natale de son père biologique Rabah, l'oncle d'Amer-ou-kaci.

Après avoir mis en lumière les situations du narrateur dans les différents textes d'où émane une production d'un discours à multiples facettes, nous nous attarderons sur le texte katébien, *Nedjma*. Paru en 1956, le roman katébien est considéré comme l'un des textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française. Le centre d'intérêt est la liaison qui le met en relation avec les autres textes que nous avons déjà mis en évidence.

La dimension identitaire à travers le personnage principal éponyme du roman. *Nedjma* est à la fois un personnage féminin et métaphorique qui, suscite des convoitises de Lakhdar, de Mourad, de Moustapha ainsi que celle de Rachid et ce, nonobstant son union avec Kamel.

Or, si nous prenons en compte la symbolique de l'Algérie à travers le personnage de *Nedjma*, nous convenons également que l'Algérie a attisé les convoitises de plusieurs peuples, notamment le peuple français. Cette symbolique est l'essence même du roman katébien ; nous relevons un tel discours en nous référant à la relation entre le texte katébien et la situation de communication dans laquelle il a été produit.

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

Néanmoins, au niveau diégétique, nous relevons le portrait le du personnage de Nedjma, mais au fur et à mesure de la narration, le personnage se déconstruit dans le roman pour devenir un personnage mythique et symbolique. C'est à travers cette complexité que nous considérons que le texte katébien est un récit inachevé comportant un nombre d'ellipses considérable.

Or ce qui caractérise le roman katébien, ce sont les références aux événements historiques, notamment le 8 Mai 1945 auquel Kateb Yacine a assisté à l'âge de seize ans, et durant lequel il fut incarcéré par les autorités françaises. C'est après onze années que Kateb Yacine publie son roman, rempli d'émotions ainsi que d'un passé historique à la fois douloureux et riche sur le plan culturel lorsqu'il évoque les stratifications des civilisations en Algérie.

Le personnage principal, Nedjma se rend compte de sa situation à travers un monologue intérieur, ce qui nous amène à relever un discours sur la notion de terroir. Il s'agit d'une mise en valeur de la notion de liberté que Kateb Yacine met en valeur à travers les énoncés du personnage principal Nedjma :

« ...Tout recommencer... Sans se confier à un homme, mais pas seule comme je le suis ... Ils m'ont isolée pour mieux me vaincre, isolée en me mariant... Puisqu'ils m'aiment, je les garde dans ma prison... À la longue, c'est la prisonnière qui décide... » P. 74.

À partir de ce passage, nous relevons un discours en relation avec celui du premier texte de Mohammed Dib (*La grande maison*, p, 115) où nous avons mis en évidence la remise en cause de la liberté. Celle-ci revêt différents aspects dans chacun des quatre textes ; ce qui nous amène à mettre en relation le texte avec un discours dominant. Cette récurrence nous incite à réfléchir aux dimensions sociohistoriques ayant contribué à la construction des quatre textes.

C'est aux formations discursives que nous devons nous référer pour mettre en avant le socle sur lequel se sont construits les textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française. Autrement dit, à partir de la diversité des énoncés de plusieurs textes, nous tenterons de mettre en évidence des relations sémantiques sur le fond comme sur la forme dans chaque production de discours.

1.3.2 Le texte littéraire algérien et ses formations discursives :

A partir des éléments mis en évidence dans les textes littéraires algériens, il est important de souligner la question identitaire au regard de tout élément fondateur du discours qui en découle. Or, pour relever le tracé identitaire commun à chacun des écrivains algériens évoqués, nous pourrions rappeler les conditions de production du discours dans chacun des quatre textes. Nous nous référerons alors à la notion foucauldienne pour étayer notre analyse des formations discursives que Michel Foucault (1966 : 53) définit dans le passage suivant :

« ...on pourrait définir une régularité (un ordre, des corrélations, des positions et des fonctionnements, des transformations), on dira, par convention, qu'on a affaire à une formation discursive,- évitant ainsi des mots trop lourds... inadéquats d'ailleurs pour désigner une pareille dispersion...On appellera règles de formation des conditions auxquelles sont soumis les éléments de cette répartition (objets, modalité d'énonciation, concepts, choix thématiques). Les règles de formation sont des conditions d'existence (mais aussi de coexistence, de maintien, de modification et de disparition) dans une répartition discursive donnée. »

D'après cette définition, Les formations discursives se sont faites à partir d'un ensemble de connaissances entre lesquelles il y a eu *des ruptures*,

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

des seuils et des transformations. En d'autres termes, aucun discours n'est produit *ex nihilo*, il existe toujours une rotation discursive autour de disciplines distinctes. D'ailleurs, nonobstant la diversité des énoncés, il y a des relations sémantiques sur le fond comme sur la forme du discours. Cette forme est en relation permanente avec d'autres formes de discours qui renvoient à d'autres disciplines ou à d'autres sciences.

La notion de formation discursive relève l'ensemble du dispositif d'une production discursive, à savoir toutes les conjonctures dans lesquelles le discours se régénère. Un discours est produit par un énonciateur dans un contexte bien précis, ce qui permet de situer son intention communicative, le genre et le type de son discours ainsi que le type de son co-énonciateur (lecteur ou interlocuteur concerné).

Il peut s'agir en effet de corrélations au niveau du discours dans des époques différentes, tout comme de transformations à partir de différents dispositifs d'énonciation. De ce fait, la construction du discours repose essentiellement sur un ensemble de composantes, notamment la situation sociohistorique ainsi que les caractéristiques de l'énonciateur. Il est vrai par conséquent que le discours est une représentation singulière chez un romancier, mais toujours est-il qu'un même discours peut être reproduit en fonction des conditions de sa production comme au niveau de sa consommation.

Finalement, nous considérons les quatre textes que nous avons qualifiés de fondateurs de la littérature algérienne d'expression française, en tant qu'un seul texte à différents énonciateurs. Ceci nous amène à réfléchir non seulement sur la situation de communication comme sur la scène d'énonciation ainsi que sur la notion d'éthos que partage l'ensemble des pères fondateurs de la littérature algérienne. En outre, ce point de liaison se manifeste au niveau des différents textes en question ; et c'est ce que nous tenterons de déceler au niveau de notre analyse.

1.4 La situation d'énonciation :

Produits dans un contexte colonial, les textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française nous ramènent, nous lecteurs, vers diverses situations d'énonciation. Celles-ci sont toujours relatives aux événements historiques, comme par exemple la deuxième guerre mondiale, ou encore la guerre froide. De ce fait, nous retrouvons essentiellement un discours de dénonciation, une prise de conscience de la situation du peuple algérien dans une société française. C'est à partir de cet état de fait que la narration focalise sur des personnages qui représentent l'emblème de l'Algérien dont l'identité était bafouée.

Par voie de conséquence, on peut considérer qu'à travers la transposition de la réalité dans la première création littéraire dibienne, *La Grande Maison*, nous voyons poindre les caractéristiques de la société algérienne de l'époque coloniale. Ceci nous amène à considérer Mohammed Dib parmi les premiers à mettre en valeur la notion de l'algérianité au niveau de la littérature algérienne d'expression française. À cet effet, nous nous focalisons *a priori* sur la situation d'énonciation dans le premier roman dibien, à savoir *La Grande Maison*.

Au niveau de la narration, on peut souligner le passage du récit au dialogue ainsi qu'à des extraits versifiés. Trois perspectives narratologiques s'ouvrent à nous [(récit → dialogue → vers poétiques) → écriture romanesque] à travers lesquels se construit la situation d'énonciation dans le texte dibien. À première vue, ces différents genres narratifs sont révélateurs de discours à partir de vers poétiques imbriqués dans l'écriture romanesque. Ces différents genres narratifs nous conduisent vers une réflexion sur un discours questionnant le contexte colonial de l'Algérie depuis 1830. Cette remise en question relève de l'ordre de la *Justice* ; un terme qui n'a de sens que pour le peuple français, comme l'a défini le vieux ben Sari au niveau du texte dibien :

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

« ... *Je ne veux pas me soumettre à la Justice, clamait-il. Ce qu'ils appellent la justice n'est que leur justice. Elle est faite uniquement pour les protéger, pour garantir leur pouvoir sur nous, pour nous réduire et nous mater. Aux yeux d'une telle justice, je suis toujours coupable. Elle m'a condamné avant même que je sois né. Elle nous condamne sans avoir besoin de notre culpabilité. Cette justice est faite contre nous, parce qu'elle n'est pas celle de tous les hommes. Je ne veux pas être soumis à elle ...* » P. 52.

LGM

Ces énoncés mettent en perspective une mise en valeur de la notion de justice car le peuple algérien revendique, en vain, l'obtention de ses droits. Nous pouvons, dès lors, circonscrire la situation d'énonciation sous-jacente à travers l'énoncé suivant : « *Aux yeux d'une telle justice, je suis toujours coupable. Elle m'a condamné avant même que je sois né* ». Nous pouvons interpréter cette affirmation en la mettant en relation avec l'injustice du régime colonial vis-à-vis des Algériens dits indigènes. Il y est fait part d'un discours sur les relations franco-algériennes, notamment sur le sens des droits de l'homme.

Ces droits universels reviennent, en principe, à tout homme ; mais en réalité ne s'appliquaient qu'aux seuls français, comme semble l'indiquer le texte dibien. Force est de constater qu'il y a un paradoxe entre la notion des droits de l'homme instaurée par l'état français en 1789 dans la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, et l'absence de droits fondamentaux chez les peuples colonisés, en l'occurrence, le peuple algérien.

Cette contradiction nous interpelle dans la représentation romanesque d'une société franco-algérienne. Autrement dit, cette représentation peut être perçue comme une sorte de dénonciation du régime colonial français, où le peuple arabe, dit aussi indigène, n'était finalement pas pris en considération, ou tout simplement oublié.

Nous pourrions pousser plus en avant notre réflexion en nous appuyant sur le roman de Mouloud Mammeri, *La Colline Oubliée*, paru en

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

1952. C'est à partir de ce titre, élément paratextuel, nous pouvons étayer notre interprétation mettant le peuple algérien à l'écart durant la période coloniale. D'une part, nous y voyons les caractéristiques sociétales du peuple algérien dans une Algérie française ; et d'autre part, nous nous rendons compte de la posture de l'écrivain vis-à-vis de la situation coloniale.

Or, le récit se déroule pendant la deuxième guerre mondiale ; mettant en valeur le contexte de production assez particulier du texte de Mouloud Mammeri. En d'autres termes, la situation de communication et la situation d'énonciation des deux romans en question, sont pratiquement les mêmes ; caractérisant ainsi les deux textes littéraires et leur contexte de production. Ceci met en évidence non seulement l'impact de la deuxième guerre mondiale sur la société algérienne, mais également l'appartenance des deux écrivains à une sphère universelle. Ils ont pris en considération les conditions de vie dans lesquelles vivaient les Algériens sous le joug de la colonie française à l'époque du nazisme. De fait, on peut mettre en exergue la complexité de la situation géopolitique internationale pendant la deuxième guerre mondiale, où le colonisateur français était en même temps "colonisé" par les allemands.

Le nazisme a eu également un impact considérable sur le peuple algérien déjà colonisé par les français. De plus, les Algériens dits indigènes étaient contraints de participer à la guerre dans les rangs des alliés (français, américains et anglais) contre le nazisme allemand et le fascisme italien et japonais. En raison de leur contribution à la deuxième guerre mondiale, les Algériens s'attendaient à retrouver leur liberté et l'autodétermination promise par les français à la fin de la guerre. Cependant, le pacte franco-algérien ne fut pas respecté, entraînant la contestation des Algériens lors les manifestations du 8 Mai 1945 qui finirent dans un bain de sang.

Au niveau narratologique dans le texte mammerien, nous pouvons repérer les éléments spatiotemporels qui construisent le récit ; ce qui nous permet de mettre en valeur la situation d'énonciation dans le texte de Mouloud Mammeri, qui se traduit comme suit :

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

«Les nouvelles de la guerre rompaient à peine cette atmosphère d'angoisse... peu avant l'Aïd, ou Vlaïd, le maquignon, avait juré que si l'homme à la moustache (Bouchlaghem, comme il appelait Staline) n'était pas entré à Berlin le jour de la fête. » P. 108.

Si l'on se fonde sur la situation sociohistorique, la référence systématique aux personnalités historiques permet de situer la situation d'énonciation. Ainsi nous nous référons au déictique personnel « Staline » sans pour autant nous référer à une date en tant qu'élément temporel pour préciser la temporalité au niveau de la narration. En d'autres termes, c'est en nous référant à l'Histoire que nous interprétons les faits romanesques au niveau du texte de Mouloud Mammeri.

Ce que nous avons également qualifié de texte fondateur de la littérature algérienne d'expression française, *La Terre et le Sang* de Mouloud Feraoun, paru en 1953, d'une double problématique. D'une part, nous considérons le personnage principal Amer-ou-Kaci comme étant une symbolique du peuple algérien et de ses caractéristiques à l'époque coloniale, et précisément, pendant la deuxième guerre mondiale. D'autre part, c'est le personnage de Marie qui représente une symbolique concernant la vision sur le peuple algérien en Algérie si nous la considérons comme la fille naturelle et illégitime de Rabah, l'oncle d'Amer-ou-Kaci.

Nous pourrions également considérer Marie comme étant un personnage métaphorique représentant à la fois de la présence des français en Algérie et un trait d'union entre la culture française et la culture algérienne puisqu'elle est la fille biologique de Rabah l'oncle d'Amer-Ou-Kaci. Nous pourrions également considérer le mariage mixte d'Amer-Ou-Kaci et Marie en tant qu'allégorie de la rencontre des français et des Algériens suite au colonialisme, en dépit de leurs différences culturelles et de leurs appartenances religieuses.

Après la mort d'Amer-Ou-Kaci, Marie a jeté sa ceinture, ce qui signifiait qu'elle était enceinte. Ceci nous fait penser à une éventuelle suite

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

d'événements qui reste en suspens, et à nous poser des questionnements sur l'avenir de l'enfant issu d'un mariage mixte. Nous pourrions interpréter ce fait comme symbole de la naissance d'un avenir commun entre les deux peuples à travers le nouveau-né qui représente le personnage principal dans un autre roman, *Les Chemins qui Montent*, 1957. Finalement, à travers la complexité du personnage de Marie se tisse un entrelacement des relations franco-algériennes sur tous les plans.

Toutefois, malgré ses deux cultures, Marie n'a jamais été la bienvenue en Kabylie, ni même acceptée en tant que bru par la mère d'Amer-ou-Kaci, ne pouvant partager ni leurs biens ni leur terre. En dépeignant ainsi les conflits familiaux, Mouloud Feraoun a mis en valeur un aspect sociétal important dans la culture algérienne de son époque, s'il en est. Or, la mise en relation la situation des deux protagonistes et celle de l'Algérie et de la France, fait apparaître une relation d'une complexité inextricable. Ceci implique tacitement que le peuple algérien n'a jamais accepté la présence du peuple français en Algérie.

Sur le plan énonciatif, nous repérons l'élément temporel de la situation d'énonciation dans le roman feraounien. Cet élément se construit au fur et à mesure du déroulement des péripéties de l'histoire qui a commencé en France et qui s'est achevée en Algérie à Ighil-Nezman. C'est en effet grâce aux déictiques temporels que nous délimitons le temps de l'acte d'énonciation dans le texte feraounien qui se manifeste comme suit :

« Après l'accident, Amer vécut bien des aventures ... Maintes fois, il revit la mort de près ... Dès le début de Septembre, les Allemands, qui avaient envahi la France, le trouvèrent à Douai. Il fut capturé avec quelques jeunes compatriotes et expédié en Allemagne. » P.59.

Dans ce passage, nous relevons plusieurs indices qui nous permettent de circonscrire l'élément temporel. Il est vrai qu'aucune date n'est précisée, mais c'est grâce à la situation sociohistorique entre la France et l'Allemagne, que nous pouvons mettre en évidence la situation d'énonciation dans le texte

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

feraounien. De ce fait, le texte feraounien peut être envisagé comme un socle pourvu de perspectives culturelles et sociohistoriques du peuple algérien pris en étau entre le colonialisme français et le nazisme allemand.

Toujours dans un contexte colonial, *Nedjma* de Kateb Yacine est un roman dans lequel le récit se construit sur la base historique du 8 Mai 1945. Cet élément temporel est récurrent tout au long du roman katébien, on compte jusqu'à dix itérances. Ceci peut aisément se comprendre du fait que Kateb Yacine était présent pendant les massacres du 8 Mai 1945, il fut incarcéré par l'état français, à l'âge de vingt ans. Ceci fait partie des éléments qui ont poussé Kateb Yacine à produire un texte dénonçant l'injustice en évoquant les moments douloureux qu'il a vécus durant la période coloniale.

Par conséquent, le texte katébien pourrait être un témoignage sur l'histoire de l'Algérie sous forme de représentation symbolique. Ses écrits révèlent un discours sur l'injustice dans toutes ses formes, et plus précisément la question identitaire. Nous noterons la situation d'énonciation, mais également la mise en évidence des éléments propices à la création de l'œuvre romanesque de Kateb Yacine.

L'ensemble des quatre textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française, montre qu'il s'agit d'un discours à voix multiples. Celles-ci se font écho entre elles puisque chacun de ces écrivains a les mêmes préoccupations ainsi que les mêmes revendications que ses pairs ; en termes de créations littéraires.

Pour ce qui est de l'élément spatial de l'acte d'énonciation dans chaque roman, nous constatons que chaque écrivain a construit son texte en mettant en valeur une symbolique de l'Algérie, comme chez Mohammed Dib par exemple. Chez Mouloud Mammeri et Mouloud Feraoun la notion de terroir est omniprésente car ils mettent en évidence de petits villages de la Kabylie.

Kateb Yacine, lui, prend en considération tout le nord-africain, de la Tunisie au Maroc. De ce fait, cet apport est relatif à la question identitaire si

nous nous référons à la notion de *paratopie* créatrice de Dominique Maingueneau¹⁴, la *paratopie* spatiale, que nous avons déjà évoquée plus haut. En d'autres termes, la dimension spatiale représente un élément important chez chacun des écrivains mentionnés ; elle contribue à la fois à la création littéraire, et à la mise en valeur la notion de terroir comme aspect fondamental de l'identité algérienne. Ceci nous permet de mettre en valeur l'apport identitaire dans le texte littéraire algérien d'expression française. Ainsi nous avons recours à la *paratopie* spatiale dans la mesure où nous décelons un discours relevant d'une quête identitaire en permanente évolution tout au long du texte algérien d'expression française.

Pour ce faire, nous relevons à partir des quatre textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française des aspects relatifs à l'espace, tant sur le plan narratif que discursif. En d'autres termes, la problématique du terroir prend la forme d'un élément identitaire commun aux quatre écrivains algériens ; véritable socle de leurs créations littéraires. Autrement dit, en dépit de la diversité des thèmes traités dans chacun des quatre textes littéraires, nous constatons un entrelacement des différentes perspectives, et surtout de leur quête identitaire.

Néanmoins, chacun des textes reflète une réalité sociale selon la vision de l'auteur en question, ce qui fait l'originalité de chaque œuvre littéraire. Finalement, si nous avons pris en considération la situation d'énonciation de ces textes, nous devons également mettre en valeur la scène d'énonciation qui nous permettra d'approfondir notre analyse énonciative.

1.4.1 La scène d'énonciation :

Nous entendons par *scène d'énonciation*, le lieu de rencontre entre l'énonciateur et l'énonciataire ou le co-énonciateur (lecteur) ; elle se construit à partir d'un ensemble de données *Seuils*, selon Gérard Genette

¹⁴ *Ibid*, p, 31.

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

dans son essai éponyme ; c'est-à-dire tout élément lié à la production d'une œuvre littéraire. En d'autres termes, pour interpréter un texte littéraire, nous devons nous référer au vécu de l'auteur et sur le contexte de sa production. Selon Pierre Bourdieu (1982 : 165), dans sa définition de la science du discours, il affirme l'idée suivante :

« les propriétés formelles des œuvres ne livrent leur sens que si on les rapporte d'une part aux conditions sociales de leur production – c'est-à-dire aux positions qu'occupent leurs auteurs dans le champ de production ... au marché pour lequel elles ont été produites (et qui peut n'être autre que le champ de production lui-même) et aussi, le cas échéant, aux marchés successifs sur lesquels elles ont été reçues. »

Cette construction sur un plan sociologique, contribue à son tour à la production de discours si on prend en compte tout élément relatif à la parution d'une œuvre littéraire. C'est à partir de ce principe que nous comprenons la contextualisation de l'œuvre littéraire ainsi que la production du sens. Pour ce qui est de l'appareillage énonciatif, la contextualisation est l'essence même des trois notions de *scènes* régissant la scène d'énonciation.

Selon Dominique Maingueneau, il s'agit en premier lieu, de la *scène englobante* qui renvoie au type de discours (culturel, religieux, politique ...etc.). En d'autres termes, cette notion nous permet de savoir à partir de quelle scène faut-il se situer pour une interprétation, et sous forme de quel titre un discours interpelle un locuteur. Nous avons à titre d'exemple, une énonciation politique renvoie à un citoyen s'adressant à des citoyens ; ceci définit le type des interlocuteurs. Ainsi, on peut dire d'une scène d'énonciation d'un énoncé politique que c'est une scène *englobante* politique. Ceci nous permet de nous situer afin de pouvoir déterminer à quel type de discours nous avons affaire ; c'est-à-dire la scène *englobante* nous avertit avant même le processus de la lecture. Cette notion nous permet de mettre en valeur la diversité des discours produits dans l'ensemble de notre corpus afin de repérer des mutations discursives dans la production littéraire contemporaine en Algérie.

Quant à la deuxième scène qui régit la *scène d'énonciation*, la *scène générique* renvoie au genre du discours, ce qui complète la fonction de la scène *englobante*. Dans l'ensemble de notre corpus, il s'agit d'un discours romanesque, à partir duquel plusieurs discours se manifestent en filigrane. Somme toute, la *scène englobante* et la *scène générique*, sont au centre même des réseaux textuels, des conditions de leur production, de leur réception ainsi que des interprétations qui les relient. En partant de ce principe, nous nous rendons compte au niveau des textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française d'un discours sous-jacent dénonçant les injustices du régime colonial. Néanmoins, pour produire du sens, il faut tout d'abord prendre en compte le rôle de la scénographie dans l'acte d'énonciation.

À partir des textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française, nous ne focalisons que sur le discours dominant décelé au niveau de la situation d'énonciation, l'aspect paradoxal de la notion de la justice et la question identitaire. Le texte littéraire algérien d'expression française a connu son apogée à partir de situations conflictuelles, au niveau national et international. Selon cette perspective, le discours produit est toujours relatif à des principes identitaires et humanitaires au niveau des quatre textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française. En d'autres termes, les écrivains algériens ont fait de la production littéraire un moyen pour revendiquer leur identité ainsi que leurs droits. Pour mettre en évidence le cadre scénique de cette revendication sous forme de productions littéraire et produire du sens, il faut tout d'abord prendre en compte le rôle de la *scénographie* au niveau d'un acte d'énonciation.

1.4.2 La scénographie et la production de sens :

Après la production du sens à partir des indices relevés dans le texte et le paratexte, on établit une relation entre la réalité et la fiction dans le texte littéraire afin d'aboutir à nos propres interprétations. Autrement dit,

nous produisons du sens selon une mise en scène que l'on se fait d'un texte en tant qu'énonciateur et co-énonciateur, d'où l'intermédiarité entre la réalité et sa représentation à travers la production littéraire. À partir de ce sens, Dominique Maingueneau est arrivé à déceler la troisième scène d'énonciation, la notion de *scénographie* :

«Une scénographie s'identifie à partir d'indices variés repérables dans le texte ou paratexte, mais elle n'est pas tenue de se désigner : elle se montre, par définition en excès de toute scène de parole qui serait dite dans le texte. À la théâtralisation de la "scène", le terme de "scénographie" ajoute la dimension de graphie... C'est la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qu'en retour il doit valider à travers son énonciation même.»¹⁵

La scénographie est une mise en scène que l'on fait d'un texte à partir de ses éléments périphériques et des marquages énonciatifs. Cette mise en scène permet à chaque lecteur de repérer divers éléments contribuant à la production du discours suite à une lecture approfondie d'un texte littéraire, le marquage énonciatif sous la forme de déictiques spatiotemporels favorisant le repérage de la situation d'énonciation. Les déictiques sont considérés comme les paramètres principaux ayant pour fonction de signaler le contexte contribuant à la compréhension d'une chaîne d'énoncés. Autrement dit, un texte dépeint une scène générique romanesque peut être énoncé en une scénographie d'un poème ou d'une correspondance.

Le processus de l'énonciation comme acte de communication et mise en pratique de la langue, se construit à partir d'un ensemble d'éléments favorisant la production de discours. L'acte d'énonciation est tout d'abord un échange d'informations fait d'affirmations, d'interrogations ou d'injonctions. Cet acte de langage comprend un énonciateur agissant sur un énonciataire

¹⁵ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, 2004, p.192.

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

dans le but de le convaincre, de l'influencer, ou de le dissuader et ce, dans cadre spatio-temporel donné.

Émile Benveniste (1966 : 242) définit l'énonciation, en considérant les deux types de déictiques personnels ou bien embrayeurs de discours, c'est-à-dire les deux pronoms personnels sujets « *je* » et « *tu* », en affirmant l'idée suivante :

« ... toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer sur l'autre... c'est d'abord la diversité des discours oraux de toute nature et de tout niveau ...la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en emprunte le tour et les fins... tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'annonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne ... »

Nous relevons non seulement le sens général de l'acte d'énonciation, mais également la diversité des discours qu'ils engendrent. Cette diversité est liée au passage de l'oralité à la trace écrite ; et l'acte d'écriture vient toujours après l'acte de production orale d'un discours. De ce fait, le texte littéraire est le produit d'un comportement sociétal transposé par un écrivain par le biais de l'acte d'écriture. De plus, nous constatons que cette définition est aussi complémentaire de la définition foucauldienne du discours que nous avons évoqué plus haut.

Toutefois, la définition de Benveniste concerne plutôt l'ensemble de l'acte d'énonciation, alors que Michel Foucault la définit. C'est cette complémentarité qui nous amène à mettre en évidence toutes les composantes de l'énonciation.

Pour Dominique Maingueneau, l'acte d'énonciation n'est réalisable que lorsque tous ses éléments sont réunis. La *scène d'énonciation* est le lieu de rencontre entre l'énonciateur et l'énonciataire ou le co-énonciateur (lecteur) ; elle se construit à partir d'un ensemble de données (*seuils selon Genette*) liées à la production d'une œuvre littéraire (informations sur : l'auteur, support, date et lieu de publication).

CHAPITRE I

Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité

La scène d'énonciation se présente sous forme d'un processus où les trois scènes sont complémentaires. Celles-ci ne peuvent également être validées qu'en relation avec des indices extraits du texte ; à savoir les déictiques. Ceux-ci opèrent comme des paramètres principaux ayant pour fonction de repérer le contexte nécessaire à la compréhension d'une chaîne d'énoncés.

Nous devons mettre en évidence la production littéraire contemporaine en Algérie en focalisant essentiellement sur notre corpus. Ceci nous permettra de mettre en lumière la diversité énonciative qui régit le texte littéraire algérien d'expression française à l'époque contemporaine. Nous ferons par ailleurs, une rétrospective sur la production littéraire depuis l'époque postindépendance. Ceci nous conduira une réflexion sur la notion de continuité/discontinuité dans le texte littéraire algérien dans différents contextes. Enfin nous mettrons en avant l'évolution du texte algérien selon les mutations sociétales engendrées par des changements dans les relations humaines dans une société décolonisée.

CHAPITRE II

Contemporanéité et le monde littéraire en Algérie

Après l'indépendance de l'Algérie, la société algérienne a connu une nouvelle configuration dans différents domaines, permettant au monde culturel algérien de s'ouvrir à de nouvelles perspectives. La littérature dite postcoloniale, connut un prolongement au niveau de la production. Nous pensons en particulier aux pères fondateurs de la littérature algérienne déjà mis en évidence comme Mohammed Dib, Mouloud Mammeri, et Kateb Yacine. En d'autres termes, ces mêmes écrivains continuent à produire et ils appartiennent donc à deux époques, l'époque coloniale et l'époque postcoloniale. Ceci a influé non seulement sur leurs productions littéraires, mais également sur la progression de leur quête identitaire qui a évolué en relation avec de nouvelles préoccupations.

Il est vrai que chaque écrivain algérien a sa propre écriture et ses motivations particulières, mais on retrouve chez la plupart d'entre eux des thématiques communes. Ceux-ci reviennent, notamment sur la dénonciation des régimes colonialistes, mais aussi sur le soutien des citoyens algériens, victimes du racisme en France. Ils abordent par ailleurs des aspects économiques à des fins politiques, notamment la confrontation du socialisme avec le capitalisme, et leurs retombées sur la société algérienne. Finalement, les écrivains algériens militent pour la revendication de leur identité culturelle à travers leurs productions littéraires.

2.1 Diversité énonciative : Postindépendance et contemporanéité dans la littérature algérienne :

Toujours en quête identitaire mais dans de nouvelles conjonctures, les écrivains algériens d'expression française soulèvent de nouvelles problématiques relatives à la société contemporaine en Algérie. En voie de transformation dans différents domaines à partir de la période postcoloniale, la société algérienne a connu des transformations au niveau des

structurations politiques, économiques, et surtout culturelles. Ceci se manifeste chez la plupart des écrivains algériens durant les premières années qui ont suivi l'indépendance de l'Algérie. C'est une forme de mise en valeur du passé de l'Algérie dans un nouveau contexte de production, en pleine émergence d'une nouvelle Algérie indépendante.

Et pour ne citer que les productions romanesques les plus importantes, nous avons à titre d'exemple le roman de Mohammed Dib *Qui se souvient de la mer* paru en 1962, celui de Mouloud Mammeri *L'Opium et le bâton* paru en 1965, et *Le polygone étoilé* de Kateb Yacine paru en 1966. Ces trois classiques de la littérature algérienne d'expression française, représentent une symbolique des nouvelles préoccupations de la société algérienne ainsi que de l'Histoire de l'Algérie.

Parmi les caractéristiques des différents changements au niveau de la production littéraire en Algérie, l'utilisation de la langue française fut idéologiquement considérée comme un acte pro-colonial. Dans une telle situation oppressante autant sur le plan de la création littéraire que politique, beaucoup d'écrivains algériens se sont installés au-delà des frontières algériennes, comme ce fut le cas de Mohammed Dib ainsi que d'autres icônes de la littérature algérienne d'expression française.

Quelques années plus tard, d'autres écrivains ont utilisé l'arabe dialectal dans leurs productions artistiques. Evoquons, à ce titre, Kateb Yacine avec ses pièces théâtrales dont *Les Ancêtres redoublent de férocité*, présentée à Paris en arabe dialectal en 1967. Mouloud Mammeri, pour ce qui le concerne, s'est consacré entièrement à ses recherches anthropologiques.

Quant à Malek Haddad, il s'est finalement confiné dans son mutisme vu les conjonctures sociopolitiques en Algérie indépendante. Ceci étant, il n'en reste pas moins vrai que d'autres textes des quatre écrivains algériens préalablement cités, représentent la nouvelle société algérienne, étant donné leur nouveau contexte de production. Par conséquent, nous tenterons de repérer les nouvelles formations discursives selon la définition de Dominique Maingueneau (1996 : 42) :

«L'emploi de formation discursive est donc très peu contraint : pour une conjoncture historique donnée on parle de formations discursives pour le discours communiste, pour l'ensemble des discours tenus par une administration, pour les énoncés relevant d'une science donnée, pour le discours des patrons, des paysans, etc.».

Dans cette optique, nous mettrons l'accent sur quelques autres textes des pères fondateurs de la littérature algérienne comme *Nedjma* de Kateb Yacine, 1956 ; et *La Colline Oubliée* de Mouloud Mammeri, paru en 1952. Cette approche sera révélatrice d'éléments producteurs de sens lors de la mise en corrélation du parcours de chaque écrivain avec les changements de la société algérienne après l'indépendance de l'Algérie.

Outre les pères fondateurs de la littérature algérienne, de nouveaux noms ont fait surface sur la scène littéraire algérienne de langue française, comme Mourad Bourboune avec son roman *Le Muézin*, 1968. Une année plus tard, c'est avec le roman de Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, 1969, que la production littéraire d'expression française a trouvé un nouveau souffle. On note en particulier l'apparition d'une nouvelle plume algérienne, avec en fer de lance Nabil Farès qui publie *Yahia, pas de chance*, 1970, pour ne citer que les plus connus à cette époque.

Il s'agira pour nous de relever les changements dans l'écriture romanesque chez les écrivains algériens, pour mettre en valeur leurs nouvelles préoccupations de la création littéraire. Après l'indépendance, les écrivains algériens se sont ouverts à de nouvelles perspectives narratives, sur le plan spatio-temporel. Ces éléments créateurs dans un texte littéraire représentent une nouvelle société algérienne libre et indépendante. De ce fait, la naissance d'une Algérie nouvelle a permis aux intellectuels algériens de poser un questionnement sur les changements au niveau de leur société.

Au-delà du changement du statut de la langue française après l'indépendance avec l'avènement de l'arabisation dans les années 1970, la question identitaire demeure omniprésente chez les écrivains algériens. Celle-ci se traduit également au travers de la quête de sens puisque le contexte de production est passé d'un régime colonial à un régime républicain algérien nouveau.

Le sens de la liberté était l'autodétermination selon le peuple algérien. Ceci dit, le rêve des Algériens était centré sur la libération de leur pays afin d'avoir un pouvoir sur le choix de leur destin à tous les niveaux. Ceci faisait partie des principes fondamentaux des écrivains algériens à l'époque coloniale ; ce qui met en relation les productions littéraires des pères fondateurs de la littérature algérienne d'expression française. Ces principes représentaient un socle où reposait l'univers discursif dans la plupart des œuvres littéraires de la période coloniale.

À l'époque postindépendance, le sens de la liberté a pris une nouvelle forme. Il s'agissait plutôt d'une liberté d'expression, celle du droit de vote, entre autres, et de la participation au développement de l'Algérie dans tous les domaines. Cet aspect fait partie des paramètres ayant contribué à différents changements des représentations dans le texte littéraire algérien. Ceci a permis à la littérature algérienne d'expression française de se concentrer sur d'autres problématiques que nous tenterons de mettre en avant ultérieurement.

2.1.1 Texte, textes et contextes :

Le texte littéraire algérien d'expression française s'est construit dans différentes situations de communication, ce qui nous amène à délimiter plusieurs contextes de production. Nous avons déjà mis en évidence les principaux textes fondateurs de la littérature algérienne, que l'on va articuler avec d'autres textes de la période postcoloniale.

Ancré dans un nouveau contexte de production, le texte algérien d'expression française relève explicitement de la question du régime colonial ainsi que de son impact sur la société algérienne. Le roman de Mouloud Mammeri, *L'Opium et le bâton*, paru en 1965, est un exemple pertinent, avec la mise en valeur de la révolution algérienne sous le joug du régime colonial. Cette écriture a mis l'accent sur la présence coloniale incitant les écrivains algériens à mettre en valeur tous les non-dits pendant l'époque coloniale, comme l'injustice entre les français d'Algérie et les Algériens dits indigènes.

Chacun des écrivains de la période postindépendance s'est focalisé sur une problématique particulière touchant la société algérienne ; ce qui a mis en lumière des différences entre les productions littéraires algériennes d'expression française. De ce fait, cette littérature a connu une diversité au niveau des situations énonciatives dans chacun des textes algériens postcoloniaux.

Par conséquent, en reprenant *L'Opium et le bâton* de Mouloud Mammeri, nous sommes en présence d'un discours sur l'Algérie sous l'occupation française, mais avec de nouvelles préoccupations par rapport à celles des premiers textes fondateurs (de la littérature algérienne d'expression française). Ce nouvel angle d'approche consiste à pointer du doigt les caractéristiques du régime colonial, en remettant en cause l'injustice infligée au peuple algérien. Ceci représente également une sorte de glorification du combat des héros de la révolution algérienne, et tout le sacrifice du peuple algérien afin de mettre fin à une guerre dite «sans nom». Ce nouvel élément contextuel caractérisant les textes de quelques écrivains algériens, constitue l'une des caractéristiques du texte algérien de langue française de la période postcoloniale.

Nous pourrions considérer que l'ensemble des textes de la littérature algérienne d'expression française est une entité constituant un seul texte emblématique d'une Algérie indépendante ; mais cette entité est rendue possible à partir des situations d'énonciations et de questionnements différents que nous mettrons en évidence subséquentement. Cette

différenciation a contribué à la mise en avant d'une diversité d'énonciateurs aux différents actes énonciatifs que nous développerons par la suite.

Le texte littéraire algérien se construit à partir de plusieurs textes car les écrivains algériens portent la voix de leur peuple en valorisant l'identité algérienne sur la scène internationale. Une voix algérienne sensée être perçue et reconnue dans une sphère internationale avec d'autres peuples et dans d'autres horizons. Ces voix pourraient dialoguer sur des événements concernant tous les peuples du monde comme la guerre froide.

Concernant notre analyse, nous aborderons le texte algérien d'expression française dans une nouvelle sphère sociohistorique, celle de la période postcoloniale. Dès lors, il nous faut relever des spécificités à partir des premiers textes romanesques algériens d'expression française pour mettre en valeur des mutations discursives d'un contexte à l'autre. Ainsi nous pourrions suivre le cheminement de l'écriture chez les écrivains algériens francophones ainsi que la mise en valeur de leur quête identitaire à travers leurs productions littéraires.

À l'époque postcoloniale, l'écriture dibienne par exemple, s'est focalisée sur de nouvelles problématiques. Elles se sont développées dans le monde littéraire algérien dans une nouvelle phase de production. Ceci apparaît au fur et à mesure du parcours d'écriture chez l'écrivain algérien Mohammed Dib. Son roman *Qui se souvient de la mer*, 1962 est le texte représentatif de ce changement sur le plan littéraire. C'est finalement la situation de communication de ce texte romanesque qui sert de référence pour dégager les nouvelles caractéristiques d'une littérature algérienne d'expression française en pleine émergence.

Cette production littéraire parut dans une situation de communication assez particulière qui coïncide avec la fin de la révolution algérienne. Or, ce texte romanesque est considéré comme une nouvelle représentation symbolique du peuple algérien pendant l'époque coloniale, sous la forme d'une nouvelle approche de l'écriture, dans un état d'esprit différent. Cela se

manifeste dans le roman de Mohammed Dib, *Qui se souvient de la Mer*, 1962 à travers la description des personnages mythologiques comme le minotaure :

«Un minotaure gris se découpa devant la porte, lance-flammes en avant, passa dans un sifflement, puis un deuxième minotaure, exactement à la même place, qui disparut dans un sifflement identique. Puis un troisième ...», p, 23, QSM.

À partir de cet énoncé, nous constatons qu'il y a un changement dans la représentation littéraire chez l'écrivain algérien. Pour ce qui est de la construction énonciative, l'énonciateur décrit les soldats français comme des minotaures qui relèvent de la mythologie grecque. Un monstre ayant un corps humain avec la tête d'un taureau ; né de l'amour de Pasiphaé (l'épouse de Minos) et d'un taureau blanc envoyé par Poséidon (Dieu des mers et des océans). Il fut enfermé par le roi Minos (fils de Zeus et d'Europe) dans un labyrinthe que Dédale (un inventeur athénien très astucieux, descendant des Cécrops) a construit en Crète.

La métaphore de l'auteur traduit la situation des Algériens comme s'ils étaient dans un labyrinthe conçu par les colonisateurs prétendant être civilisés et civilisateurs. Le colonisateur est représenté par Poséidon (Dieu des mers), privant les colonisés de leurs droits à la liberté. Comme celle-ci fut oubliée par les Algériens dont l'auteur se proclame la voix à travers ce que Mourad Djebel appelle «*Chant de l'œuvre dans la préface*». Ce chant [...] *de la mer restera enfermé dans la pierre* [...] p, 80, finit par un autre énoncé éponyme du roman, «*et je songe, et je me souviens de la mer*». De plus, comme l'auteur a dédié ce roman à sa femme¹⁶, le chant dibien a également mis en évidence le rôle de la femme dans la vie d'un homme. Nous observons cela dans l'énoncé suivant :

¹⁶ À *ma femme* : dédicace de Mohammed Dib à sa femme apparaît au début du roman.

«Sans la mer, sans les femmes, nous serions restés définitivement des orphelins ; elles nous couvrirent du sel de leur langue et cela, heureusement, préserva maints d'entre nous !» p, 33.

Dans ce récit à la fois métaphorique et fantastique, l'auteur insère de nouveaux termes comme les spyrovirs ou encore les iriaces, êtres cauchemardesques si on considère ces apparitions comme oniriques. Nous pourrions également fonder notre interprétation sur les hélicoptères ou encore les avions de chasse français survolant le sol algérien en passant au peigne fin les hauteurs de la ville. Cela s'avère sous forme de symbolique dans le passage suivant :

«Ne te fais pas de bile. Souvent on prend un compère pour un autre. Les oiseaux guerriers, les oiseaux iriaces qui se gavent d'olives battaient de leurs vagues ricaneuses les falaises de Lalla Seti : Octobre. Ils savaient ce qu'il se passait entre les murs de la ville. Ils n'en avaient cure. Octobre...Les raisins dans les vignobles étaient mûrs. Octobre. Octobre.» p, 26.

L'Histoire est un ensemble de récits qui ne relèvent pas toujours d'une réalité en tant que telle, mais de certains événements suscitant des questionnements désormais sans une réponse précise. Il y a, en effet, toujours des éléments à remettre en question. Quant à la production littéraire, il est question d'inventer des événements fictifs reposant sur des réalités sociohistoriques. Dans cette optique, observons la récurrence du déictique temporel «Octobre» situant l'acte d'énonciation symbolisant la situation sociohistorique et le contexte de production du roman dibien, nous pourrions nous référer au discours de Charles De Gaulle sur le Plan de Constantine le 3 Octobre 1958. Un Plan de développement économique et social en Algérie ayant pour but l'affaiblissement de la révolution algérienne, en mettant en œuvre un programme d'industrialisation de l'Algérie. Ce programme

concernait surtout le littoral algérien comme il a été indiqué par le journaliste M. Rungis (1960 : 6-7) :

«Quatre «zones d'élection» ont été choisies par le gouvernement pour développer l'industrie algérienne: Bône, où une usine sidérurgique attirera, espère-t-on, la métallurgie; Alger, Oran (où sera installée une fabrique d'aluminium) et Arzew, port situé à 60 kms de l'est d'Oran (on y implantera des usines chimiques). Par la suite, d'autres pôles industriels seront développés, dans la grande banlieue d'Alger, Oran, Constantine, Bône, Arzew...Enfin, nous apprend le plan des, «zones décentralisées seront aménagées»; où cela? Encore sur la côte: Beni-Saf (port de Tlemcen) et Bougie, autre port, entre Alger et Bône. Seule la zone de Tizi-Ouzou fera exception; encore est-elle très proche (20 kms à vol d'oiseau) du littoral...c'est la même bande côtière, qui s'est déjà le plus développée depuis un siècle, au bénéfice de la population...la partie côtière industrialisée et urbanisée dans le cadre du plan de Constantine».

La nouvelle représentation symbolique du monde chez Mohammed Dib apparait comme une nouvelle caractéristique. Il s'agit d'une écriture romanesque du genre fantastique représentant une nouvelle vision du monde dans la littérature algérienne d'expression française. Quant au processus d'écriture, à partir de cette production littéraire, nous pouvons relever un changement considérable dans l'écriture dibienne par rapport à son premier roman, *La grande maison*. Cela a été souligné dans la préface de la réédition du roman dibien par Mourad Djebel, 2001, analysant à la fois le personnage principal et la quête identitaire de l'écrivain :

«Suivie de près, en 1959, par Un été africain...n'en était pas moins une préfiguration de la suite. Un de ses principaux personnages Djamel Terraz, figurant déjà dans une nouvelle, Les hommes sans vocations, publiée dans l'unique numéro de la revue Terrasses en 1953, ayant aussi fait une brève apparition dans La Grande Maison, pourrait bien être le héros narrateur de Qui se souvient de la mer...Les similitudes entre les deux ne manquent pas. N'en demeure pas moins, malgré ce fil conducteur qui prouve la contemporanéité de la trilogie et des germes de Qui se souvient de la mer,

que ce dernier texte fut un tournant décisif, radical même dans l'œuvre de l'auteur, révélant une nouvelle recherche esthétique en rupture avec tout dogme littéraire et/ou idéologique et une quête individuelle qui se poursuivit jusqu'à ce triste jour de mai 2003».

Après des années d'exil de Mohammed Dib, la notion de l'espace-temps dans son roman, *Qui se souvient de la Mer*, n'est pas située géographiquement. Cela se manifeste dans l'énoncé suivant [...] *les distances, dans cette mort de l'espace aussi bien que du temps, s'étaient indéfiniment allongées [...]* (page 120). En d'autres termes, le contexte de production n'est peut-être pas différent de celui de la trilogie Algérie, mais dans ce texte, nous nous rendons compte d'une nouvelle représentation de l'espace-temps chez Mohammed Dib.

Nous nous apercevons également que même la visée de l'auteur a changé puisque l'énonciateur se projette dans le futur. Autrement dit, un personnage dont la description physiologique correspond à celle d'une personne sage et âgée :

«Deux de nouvelles constructions explosèrent au même moment. Et ce fut ainsi que cela commença, ou plus exactement se termina. On se serait cru d'un bond, parvenu dans des temps futurs. Je garde une impression aigüe de cette mutation, confirmée sur-le-champ par les paroles qu'El Hadj prononça : ce qui compte, ce n'est pas ce qu'on fait aujourd'hui... La vie chante dans les siècles». p, 211.

À partir de cet énoncé, nous relevons une mise en valeur des nouvelles constructions décrites *supra* ayant été détruites par les révolutionnaires. Ceci met en avant un discours sur le combat des Algériens. De plus, nous relevons une coupure (Culioli)¹⁷ dans l'énoncé [...] *On se serait cru d'un bond,*

¹⁷ Une coupure définit une zone où s'effectue le passage d'un état stable P à un état stable non-P (où non-P s'interprète comme autre-que-P ou vide de- P) : on pourra ainsi marquer par une première coupure le passage de vraiment- P à pas-vraiment-P (début de l'altération de P).

parvenu dans des temps futurs [...] ; c'est-à-dire le passage d'un état à un autre état, d'un présent vécu par le peuple à un futur sous-entendu par les paroles d'El Hadj.

Dans la construction énonciative, il y a plusieurs énonciateurs dont le discours est introduit par un énonciateur dans le texte dibien en tant que narrateur. Force est par conséquent de constater que le discours d'El Hadj est introduit par l'énoncé suivant : [...] *Je garde une impression aigüe de cette mutation, confirmée sur-le-champ par les paroles qu'El Hadj prononça [...].* Cela s'agirait de nouvelles préoccupations chez l'énonciateur, notamment le sort du peuple algérien. Cela se manifeste à travers le discours rapporté dans l'énoncé suivant : [...] *ce qui compte, ce n'est pas ce qu'on fait aujourd'hui... La vie chante dans les siècles [...].* D'une part, cet énoncé résume la visée de l'auteur si nous prenons en compte à la fois la notion de subjectivité développée par Catherine Kebrat Orecchioni (2009 : 36). D'autre part, il s'agit d'une représentation relative au contexte de production, à savoir après le cessez le feu le 19 Mars 1962. Dans cette optique, nous nous référons à Mikhaïl Bakhtine (1977 : 161) :

«Le discours rapporté, c'est le discours dans le discours, l'énonciation dans l'énonciation, mais c'est, en même temps, un discours sur le discours, une énonciation sur l'énonciation».

Finalement, la situation d'énonciation est construite à base d'une *mutation* ; cela met en évidence le nouveau cheminement que prend l'écriture de Mohammed Dib à l'aube de l'indépendance. À partir de cet exemple, nous pourrions dire que c'est le début d'une nouvelle production romanesque en Algérie.

2.1.1.1 La production romanesque en Algérie à l'aube de l'indépendance :

En ce qui concerne les paramètres régissant le texte littéraire, il est vrai que l'élément paratextuel est révélateur de sens considéré comme l'un des éléments constitutifs du discours littéraire. Ainsi nous observons la situation sociohistorique dans laquelle l'œuvre dibienne a évolué, avec son lot de changements à différents égards. Et nous nous référons au paratexte introduisant l'œuvre en question, à savoir le point de vue de Mohammed Dib. À cet effet, nous nous référons au témoignage de Mohammed Dib sur son œuvre *Qui se souvient de la mer*, dans une interview en 1963 :

« Dans mon dernier roman, j'ai changé de ton, mais cette manière réaliste d'écrire, je l'avais expérimentée...il m'a semblé indispensable d'élargir, en somme, mon horizon littéraire...introduire une dimension poétique qui me semblait nécessaire, et que le cadre algérien favorise...je ne me sentais plus tenu de donner ... un témoignage...et j'ai fait preuve ... d'écrivain cette fois, de poète...Je dirais que mon dernier livre, c'est une sorte de chapitre de mille et une nuits, mais traduit, transposé en langage moderne...Nous ne pouvons pas faire abstraction de la génération qui nous a précédé ...ce n'est même pas une génération différente, Camus, Emmanuel Roblès, Jean Amrouche. Il y a une continuité, et pour nous...être autochtone ou d'origine européenne, ne crée pas, de ce point de vue, une coupure entre les différents écrivains algériens ... »¹⁸

Selon le témoignage de Mohammed Dib, le monde littéraire algérien est dans une continuité sans pour autant différencier les autochtones des colons. Cette continuité s'avère à travers la production littéraire en Algérie qui prend de l'ampleur. Mais toujours est-il qu'il y a des changements au

¹⁸ Mohammed DIB, interviewé par Georges Bortoli, sur son roman "*Qui se souvient de la mer*", (Date de première diffusion, 09/02/1963) ; Source, INA (FR).

niveau de la représentation chez chaque auteur en fonction du contexte de production. À cet égard, il est question de la notion de discontinuité dans la production littéraire algérienne d'expression française.

Après l'indépendance de l'Algérie, la langue arabe a commencé à prendre une place importante dans l'école algérienne. Ceci s'est concrétisé même chez différents écrivains algériens de langue française qui ont introduit des passages en graphie arabe, notamment chez Rachid Boudjedra, dans son roman *L'Insolation*, 1972. Dans ce roman, nous retrouvons la symbolique de la société algérienne après l'indépendance dans une description où l'énonciateur met en avant la situation d'énonciation où une couche sociale rejetée par la société :

« ...tous les déchets humains que la ville rejette impitoyablement (poètes sans le sou; vieilles prostituées mises à la porte des maisons closes; jeunes filles en ruptures de ban ; révolutionnaires embusqués derrière leurs lunettes noires que l'ascète pourchasse sans ménagement; vieux musiciens aveugles, débonnaires et folkloriques; charlatans tombés entre les mains de la police et devenus de pitoyables indicateurs; écrivains publics éliminés du circuit parce qu'ils sont à la traîne du progrès et qu'ils n'ont pas su s'adapter aux temps modernes en refusant d'utiliser des machines à écrire pour rédiger les lettres des analphabètes massés sur les escaliers de la grande poste; écrivains tout court». p, 106.

Dans cet extrait du roman de Rachid Boudjedra, l'énonciateur fait une énumération des « *déchets humains* » de la société algérienne, notamment les intellectuels. Si on considérait les [...] *écrivains publics éliminés du circuit parce qu'ils sont à la traîne du progrès... écrivains tout court* [...], cela met en évidence la situation sociohistorique en Algérie, où la production littéraire après l'indépendance connut une grande baisse. Ceci apparaît dans une étude de Charles Bonn (1997 : 185-210) sur le roman algérien au niveau d'un ouvrage collectif où il affirme :

«Il est vrai cependant que les années qui suivirent l'Indépendance de l'Algérie, après l'éphémère flambée de témoignages des deux premières, ont très vite été celles d'une inquiétante baisse de la production romanesque de ce pays. Les tableaux récapitulatifs proposés par Jean Déjeux (par exemple dans *Maghreb : Littératures de langue française*, 1993, p. 48) sont éloquents : Si 1962 voit paraître quatre romans, dont des textes aussi capitaux que *Qui se souvient de la mer* de Mohammed Dib ou *Les Enfants du Nouveau Monde* d'Assia Djebar, 1963 n'en produit plus que deux, relativement inconnus, et *L'Opium et le Bâton* de Mouloud Mammeri sera le seul roman de 1965. Par contre depuis 1969 cette production ne cesse d'augmenter, pour atteindre une quarantaine de titres par an dans les années 80, c'est-à-dire dix fois plus qu'avant l'Indépendance».

Dix ans après le témoignage de Mohammed Dib, c'est-à-dire à l'époque postcoloniale, l'écrivain algérien Rachid Boudjedra décide d'écrire en langue arabe. Dans *Le démantèlement* 1982, cet écrivain algérien met en valeur un brassage culturel par le biais de deux langues. Ceci a favorisé la rencontre entre deux mondes littéraires, et donc un regard élargi sur le monde. De même, à travers l'utilisation des deux langues, Rachid Boudjedra met en valeur la possibilité d'écrire dans deux langues avec le même état d'esprit. Il a exploré de nouvelles perspectives dans la littérature algérienne, et la création littéraire en langue française et en langue arabe dans un seul texte romanesque.

Parmi différentes problématiques soulevées chez les écrivains algériens d'expression française, la langue n'est qu'un élément identitaire, tout comme la notion du terroir. Deux éléments identitaires complémentaires représentant un symbole dans le reste des premiers textes littéraires algériens. Nous avons l'exemple du berbère dans la kabylie chez Mouloud Feraoun et chez Mouloud Mammeri. Quant à Kateb Yacine, il évoque l'ensemble de l'Afrique du Nord comme nous le constatons dans le passage suivant :

«Le père de Si Mokhtar était enterré à La Mecque ; aussi fut-il désigné d'office pour trôner parmi les dignitaires...devenait infailliblement le délégué suprême non seulement des quelques pèlerins qui l'entouraient déjà, mais de toute la ville et de tout le département de Constantine qui avait toujours passé, en raison de sa position devant la Tunisie et le Moyen-Orient, pour le berceau, le foyer de la foi musulmane en Algérie, — une Algérie que Si Mokhtar allait peut-être représenter tout entière, aux côtés des pachas marocains, des Ulémas tunisiens». p, 121.

À partir des déictiques personnels renvoyant aux trois peuples de l'Afrique du nord (Algérie, tunisiens, marocains), nous en relevons une revendication d'un berceau de civilisations ayant l'espace et la religion en commun. Ces éléments identitaires contribuent à la construction du texte littéraire algérien. Cela permet à l'écrivain algérien de mettre en valeur des lieux symboliques représentant la notion du terroir propre à l'identité algérienne.

Nombreux sont les écrivains algériens qui ont mis en valeur leurs éléments identitaires, à travers leurs productions littéraires. Kateb Yacine met les prémices de sa revendication de l'identité algérienne dans son roman *Nedjma*. Ce texte littéraire propose un questionnement sur la culture ancestrale, une revendication des origines du peuple algérien et sa diversité culturelle. Ceci se manifeste de façon sous-jacente par l'apport historique, sous forme d'une dimension mythique, sur laquelle l'auteur met l'accent quand il évoque la question sur la tribu de Keblout :

«dans sa cellule de déserteur, Rachid songea à autre chose qu'à son procès ; le tribunal qu'il redoutait n'était ni celui de Dieu ni celui des Français ; et le vieux Keblout légendaire apparut... avec des moustaches et des yeux de tigre, une trique à la main ; la tribu se rassembla peu à peu dans la cellule ; on se serra coude à coude...il semblait à ses descendants que lui seul avait réellement vécu leur existence ... il n'en mourut pas moins à la tête de sa tribu, sur la terre pour laquelle il avait probablement traversé l'Egypte et de Tripolitaine, comme le fit plus tard son descendant

Rachid qui lisait à présent sa propre histoire dans l'œil jaune et noir de Keblout...» P. 144.

Dans cet extrait onirique, sorte de rêve prémonitoire de Rachid, nous avons un aperçu de l'histoire du peuple algérien. Cet ensemble de symboles représente une théâtralisation du peuple algérien que Kateb Yacine met en valeur, tout en jetant un regard sur l'Histoire. L'auteur a construit son récit en mettant en relation le Mythe et l'Histoire. Ceci lui permet de mettre en avant la dimension culturelle à travers laquelle il pose un questionnement sur les origines des kabyles. La métaphore relevée supra, lorsque Rachid lisait dans l'œil de la créature mythique *Keblout*, fait resurgir toute l'histoire de ses ancêtres. Cet anthropomorphisme représente l'une des caractéristiques du texte katébien où l'auteur met en valeur toute l'Histoire de la tribu.

Le questionnement sur le mythe dans la production littéraire est significatif de la dimension identitaire. La production littéraire représente un support où l'auteur met en avant différentes dimensions, culturelles, historiques, mythiques. En partant de ce principe, nous revenons aux propos de Paul Ricœur (2010 : 273) lorsqu'il définit le mythe :

«Le mythe répond à la question du commencement absolu de quoi que ce soit qui importe dans la condition actuelle des humains dans le milieu d'une culture particulière. Mais ce commencement- ce point est essentiel - et les événements fondateurs qui s'y rattachent se situent dans un temps originel incoordonnable avec le temps des événements dont les historiens font récit et même avec celui des événements que les conteurs racontent. C'est ce double statut du mythe que je retiendrai : un récit sur les origines, qui, d'une part, a la forme d'un récit traditionnel, d'autre part, se déroule sur un autre plan que sur le temps de l'histoire et du conte ...».

Dans cet extrait, l'énonciateur soulève un questionnement sur les ancêtres et sur l'Histoire du peuple algérien. Par conséquent, l'énonciateur pose un regard sur la dimension culturelle du peuple algérien ainsi que sur ses origines sous forme d'une représentation mythologique. Ainsi se construit le texte romanesque où il y a un questionnement sur le passé de n'importe quelle culture. À cet effet, la visée de l'auteur soulève la question de temps au fil duquel se construit toute identité, notamment l'identité algérienne, comme nous l'observons dans le passage suivant :

«Il ne s'agit pas d'une parenté au sens où la comprennent les Français ; notre tribu...avait dû venir du Moyen-Orient, passer par l'Espagne et séjourner au Maroc, sous la conduite de Keblout...un nom turc: «corde cassée», Keblout. Prends le mot corde, et traduis: tu auras Hbel en Arabe. Il n'y a que le K au lieu du H initial...à supposer que ce soit bien un nom turc... Il n'est resté aucune trace de Keblout. Il fut le chef de notre tribu à une date reculée qui peut difficilement être fixée dans le déroulement des treize siècles qui suivent la mort du Prophète». Nedjma, p, 134.

Dans cet extrait, l'énonciateur met en avant un discours historique à travers une rétrospective de la tribu Keblout en remettant en cause la pensée des Français. L'énonciateur explique l'étymologie du terme turc Keblout qui veut dire « corde cassée ». Cette définition à la voix passive où le sujet n'est pas mentionné, sous-entendrait une force étrangère dévastatrice qui rompu les liens avec les membres de la tribu, à savoir la colonisation. Nous savons bel et bien qu'il s'agit d'un texte fictif ; mais toujours est-il que l'auteur met l'Histoire au service de son écriture romanesque pour mettre en valeur la problématique identitaire en Algérie.

La question identitaire est également soulevée par Mouloud Mammeri anthropologue, linguiste et écrivain algérien, dans son roman *L'Opium et le bâton*, 1965. Sous une forme poétique, l'auteur a introduit des poèmes

kabyles dans son texte romanesque. De plus, il a également publié un recueil de poèmes en 1980¹⁹.

Hormis les éléments identitaires relevés chez quelques écrivains algériens d'expression française, d'autres problématiques semblent être source de préoccupation dans leurs productions littéraires. Nous pensons par exemple à leur appartenance à la sphère universelle, avec leurs voix représentant leur présence dans l'ensemble des littératures dans le monde. De ce fait, ces écrivains tentent de transposer leur propre lecture de la société et du monde où ils ont évolué, en langage poétique. À partir de cette évolution, nous tenterons de mettre en évidence les différentes transformations dans la société algérienne.

2.1.1.2 De la révolution algérienne aux nouvelles réformes dans une Algérie indépendante :

À partir de l'indépendance de l'Algérie les écrivains algériens ont donné une nouvelle image à la littérature algérienne. Ceci est dû à de nouvelles réformes qui ont suscité des mutations au sein de la société algérienne. Les « trois révolutions »²⁰ ont marqué la situation sociohistorique de l'Algérie ainsi que le contexte de production des textes littéraires algériens à partir des années 1970 jusqu'à la fin des années 1980.

La révolution industrielle s'est développée à partir de l'année 1964. En Algérie elle a engendré des changements considérables avec l'instauration des usines textiles, mécaniques, agro-alimentaires, des scieries, avec pour objectif la transformation des matières premières en produits finis. Ces projets pour une Algérie nouvelle et autonome, avec de nouvelles structures constituaient le nouveau visage de l'état algérien.

¹⁹ Mouloud Mammeri, *Poèmes kabyles anciens*, texte berbères et français, Paris, Maspero, 1980.

²⁰ La constitution algérienne de 1976, dans le premier chapitre de la République, résume les principes des trois révolutions dans les articles suivants : Article 19 : La Révolution culturelle. Article 20 : La Révolution agraire. Article 21 : La Révolution industrielle.

Cette nouvelle autogestion industrielle de l'état algérien, a favorisé un développement dans les secteurs, politiques et économiques. On pense à l'industrie pétrolière grâce à laquelle l'économie algérienne a connu des perspectives sur le marché international. Ceci a favorisé la commercialisation des hydrocarbures, tout en renforçant la coopération avec des pays étrangers.

En 1963, de nouvelles lois ont été promulguées en matière de révolution agraire prônant la nationalisation et l'exploitation des terres abandonnées par les colons. Des propriétés appartenant à des colons français ont été nationalisées le 1^{er} Octobre 1963. Cela marqua le début de la révolution agricole selon la devise de « *La terre à celui qui la travaille* ». Cette révolution était sensée encourager les agriculteurs algériens, en instaurant un travail productif et organisé. À partir de l'année 1987, l'état algérien a jugé important de réformer le système en prenant en considération ses inconvénients. En d'autres termes, il fallait penser à l'implantation d'un système d'industrialisation afin que la situation économique se développe en Algérie.

La révolution culturelle s'est développée sous différentes formes après la révolution algérienne. D'abord, l'indépendance a permis au peuple algérien d'affirmer son identité en améliorant le niveau d'instruction et de compétences chez les algériens pour assurer un développement socioéconomique. Cela repose sur un style de vie en harmonie avec une morale religieuse, longtemps bafouée par le système colonial.

Force est de constater que l'état algérien a œuvré pour la préservation des dimensions symboliques de l'identité algérienne. À cet effet, les voix de la littérature algérienne se sont multipliées en transposant la nouvelle réalité sociétale en Algérie. Cela fait partie des caractéristiques de la littérature algérienne de la période postcoloniale auxquelles nous ajouterons d'autres éléments dans notre analyse. Pour ce faire, nous mettrons en évidence les situations d'énonciation dans les productions littéraires algériennes que nous citerons dans notre travail d'analyse. Ceci nous permettra de faire le lien entre les textes littéraires algériens d'expression française de la période coloniale et ceux de la période postcoloniale. Ainsi nous tenterons de mettre

en évidence la diversité énonciative dans l'ensemble des textes littéraires de notre corpus.

2.1.2 Situations d'énonciation :

Après avoir mis en évidence quelques éléments contextuels de la période postcoloniale de la production littéraire en Algérie, nous sommes amenés à analyser le rapport entre l'énoncé, en tant que phénomène verbal, et son contexte de production. Cela nous permettra de mettre en évidence la diversité énonciative à partir de quelques textes littéraires algériens d'expression française.

Les écrivains algériens ont produit leurs textes littéraires qui ont été marqués par différentes phases de la société algérienne. Celles-ci se sont manifestées à travers des situations sociopolitiques comme le passage de la révolution pour la libération de l'Algérie aux « trois révolutions » déjà définies en amont. Ainsi nous considérons le texte littéraire algérien d'expression française comme un ensemble de représentations sociétales. Nous les ferons apparaître à partir d'une stratification discursive construite au fil du temps.

Au premier abord, nous retrouvons dans quelques romans algériens cités *supra*, une mosaïque de genres littéraires, comme la poésie populaire dans *La Grande Maison* de Mohammed Dib ou encore *La Colline Oubliée* de Mouloud Mammeri. À cet égard, nous devons relever des dimensions socioculturelles propres à la culture algérienne à différentes époques. L'imbrication de genres littéraires, se manifeste par le biais de différentes langues (français, arabe). Elle tend vers un discours à multiples facettes que nous allons mettre en exergue. Par voie de conséquence, nous sommes amenés à circonscrire différentes situations d'énonciation à partir du texte littéraire algérien de langue française.

Nous constatons que l'écriture littéraire se nourrit d'expériences de l'écrivain qu'il s'emploie à les transposer dans son texte littéraire. Le passage du discours de Hamid Serraj dans *La grande maison* de Mohammed Dib²¹ par exemple, met en valeur un discours socialiste prônant les droits des travailleurs. Nous avons également un autre exemple²² précédemment relevé chez Mouloud Mammeri lorsqu'il évoque dans *La colline oubliée*, le fait qu'Ibrahim parte en guerre. En réalité, à ce moment là tout le peuple algérien était concerné par ces événements. Cette distanciation révèle un ensemble de faits vécus dans la période coloniale et transposés symboliquement au niveau du texte littéraire algérien.

Nous repérons cet aspect contextuel plus particulièrement dans le roman de Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, 1962, ce qui caractérise la situation de communication, à savoir l'indépendance de l'Algérie. Dans ce roman, la situation d'énonciation se construit à partir des événements produits à l'époque coloniale. Elle se prolonge dans une dimension symbolique où l'Histoire de l'Algérie se présente sous forme de support de narration à travers le roman fantastique, comme nous l'avons analysé *supra*.

2.1.2.1 De la peinture au texte littéraire algérien :

Après l'indépendance, l'acte d'écriture chez les écrivains algériens d'expression française se caractérise par un nouveau contexte dans une société algérienne en pleine mutation. Ce changement a permis de prendre en considération la situation dans laquelle la société algérienne évoluait. Ainsi, le texte littéraire algérien de langue française fonctionne comme un espace représentatif de réalités au sein de la société algérienne. Ces réalités mettent au grand jour différentes problématiques, notamment le statut de la femme

²¹ *Ibid*, p, 46.

²² *Ibid*, p, 48.

dans la société algérienne. Cet aspect a été évoqué en littérature, notamment dans le recueil de nouvelles d'Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1980.

C'est un texte représentatif du monde littéraire algérien. L'auteure a exploité le tableau d'Eugène Delacroix, peint en 1835, également revisité par Pablo Picasso en 1955. Cette représentation littéraire d'Assia Djébar a ouvert de nouvelles perspectives dans le monde littéraire algérien. Elle y a établi un dialogue entre le texte littéraire et l'image²³ sous forme de prologue à sa production romanesque.

Sous forme de production littéraire, nous retrouvons dans le texte djébarien, l'image symbolique de la femme algérienne. Notons que la toile d'Eugène Delacroix, à travers les femmes dans une scénographie orientale, représente l'exotisme et l'orientalisme aux yeux du monde occidental en 1834. Quant à la représentation d'Assia Djébar n'est pas dans la même optique, son écriture met en valeur les caractéristiques de la femme algérienne selon son vécu et un déjà-vu. À travers son roman, l'écrivaine a réactualisé la toile d'Eugène Delacroix dans la société algérienne de son temps, cela se manifeste dans l'énoncé suivant :

«Il n'y plus de harem, la porte en est grande ouverte et la lumière y entre ruisselante ; il n'y a même plus de servante espionne, seulement une autre femme espiègle et dansante». p, 167.

À partir d'un *Harem* comme l'indique la toile d'Eugène Delacroix, Assia Djébar transforme l'espace à l'époque postcoloniale, en pièces d'appartement, en salle d'opération d'hôpital, en bain public (hammam) avant même de finir sur l'image d'un *Harem*. Autrement dit, avant même que les trois femmes de la toile ne se rejoignent dans un *Harem*, elles pourraient

²³ Farah Aïcha Gharbi, « *Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar : une rencontre entre la peinture et l'écriture* », Études françaises, vol. 40, n° 1, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 63-80. À consulter à partir du lien suivant : <http://id.erudit.org/iderudit/008476ar>

être réunies dans différents espaces supposés être des lieux de rencontres de femmes algériennes.

Cette lecture particulière de l'écrivaine algérienne donne une nouvelle image au monde par rapport à celle qu'Eugène Delacroix a imaginée et qui l'a inspiré. L'acte d'énonciation dans les nouvelles de l'auteure algérienne est construit après plus d'un siècle de la parution de la toile du peintre français. Cela représente une réactualisation de l'œuvre artistique à travers une production littéraire dans un nouveau contexte. À partir de ces deux procédés énonciatifs (peinture → texte), la notion de *discontinuité* apparaît dans une nouvelle représentation symbolique car le peintre français et l'écrivaine algérienne ne partagent ni la même époque ni les mêmes préoccupations.

Après avoir mis en évidence quelques textes littéraires, nous constatons que dès l'aube de l'indépendance, la littérature algérienne d'expression française commence à dépeindre de nouvelles perspectives par rapport aux premiers textes romanesques algériens cités *supra*. Jean Déjeux relève dans l'un de ses articles, la première caractéristique qui sépare les différents écrivains maghrébins en affirmant :

«Les romanciers maghrébins ont dit "je" à partir des années 50, lors de l'apparition à cette époque de romans en français dignes d'attention sur le plan littéraire, par rapport à ceux qui étaient parus en Algérie depuis 1920. Ces romanciers, connaissant leur société de l'intérieur, avaient bien conscience qu'ils avaient à gagner à se personnaliser, à émerger du groupe et à s'imposer contre le conformisme des conduites traditionnelles qui les réduisaient à n'être que des individus noyés dans le social, vivant "par milliers confondus", pour reprendre l'expression de Kateb Yacine»²⁴.

²⁴ Jean Déjeux, *Condition particulières en contexte musulman maghrébin*, in *L'émergence du JE dans la littérature maghrébine de langue française*. <http://www.limag.refer.org/Textes/Iti13/Jean%20Dejeux.htm> page web consultée le 16/03/2014.

Si Jean Déjeux soulève la question sur la particularité des écrivains algériens des années cinquante en s'interrogeant sur leur revendication identitaire, nous sommes amenés, à notre tour, à réfléchir sur la particularité des écrivains algériens contemporains. Ainsi nous tenterons de mettre en évidence la contemporanéité dans les textes de notre corpus. Ceci nous permettra de mettre en avant les ruptures suite à des mutations contextuelles, sociohistoriques, et sociopolitiques en Algérie.

2.1.2.2 De l'indépendance à la décennie noire :

Les changements opérés dans la période de la postindépendance en Algérie, ont eu des répercussions sur le texte littéraire algérien d'expression française. Autrement dit, il y a une rupture au niveau de la littérature algérienne d'expression française sur le plan de l'espace-temps, dans la mesure où l'écrivain dit indigène autrefois, est devenu un écrivain algérien francophone. Autrement dit, après l'indépendance de l'Algérie, le rôle des intellectuels algériens ne relève plus des mêmes circonstances dans une nouvelle société algérienne, comme le soutient Jean Déjeux (1979 : 81-82-83) :

«Les années 1964-1966 font en quelque sorte charnière entre la littérature de la guerre d'indépendance et de nouvelles œuvres, ouvrant une période de refus et de remise en question (...). L'écriture est souvent nouvelle (...). Cette génération, en tout cas, sait faire œuvre de critique et elle est consciente du rôle social de l'écrivain dans la cité. Il ne s'agit plus d'affronter les autres, mais soi-même. Comme Kateb Yacine, en 1964 : Les Français étant repartis, nous n'avons plus d'excuse à chercher nos défauts en dehors de nous-mêmes.»

D'après le témoignage de Kateb Yacine, les préoccupations de l'écrivain algérien sont plutôt focalisées sur un Moi souverain. Dès lors, ces écrivains se sont penchés sur des problématiques relevant de la réalité algérienne et les questionnements sur le devenir d'une Algérie indépendante. Dès lors, ils se sont retrouvés face à des problèmes de publication de leurs textes en Algérie. Ce phénomène représente l'un des aspects de la production littéraire après l'indépendance de l'Algérie. À cet effet, citons l'étude de Benjamin Stora (1988 : 73) où nous retrouvons des chiffres indiquant le taux de la production littéraire dans les deux langues :

«En 1975, un impressionnant complexe industriel d'impression et d'arts graphiques est édifié à Reghaia, près d'Alger. Entré en service en 1978, il peut produire, en théorie, jusqu'à douze millions de volumes par an. Malgré la mise en place de cet édifice d'édition et de fabrication, la plupart des écrivains algériens, surtout francophones, publient à l'étranger, et plus particulièrement en France. Sur les 1800 ouvrages publiés entre 1962 et 1973 à propos de l'Algérie, la part de la SNED se monte seulement à 555 livres (dont 287 en arabe, et 268 en français). La censure et les interdits de tous ordres expliquent en grande partie la fuite des auteurs».

Selon les données recueillies par Benjamin Stora, nous constatons qu'un nombre considérable d'écrivains algériens publie de plus en plus en France depuis l'indépendance. Ceci est dû aux phénomènes de *la censure et les interdits de tous ordres* pour reprendre les propos de Benjamin Stora. Cette tendance est symptomatique du début d'un grand changement du contexte de production littéraire qui engendre des difficultés rencontrées par les écrivains algériens au moment de la publication de leurs textes.

Selon Benjamin Stora, le contexte de la période postindépendance ne favorisait pas une grande production littéraire francophone en Algérie. De ce fait, la plupart des écrivains algériens d'expression française étaient contraints d'éditer leurs textes en France. Ceci est dû, entre autres, aux stéréotypes visant les écrivains francophones considérés comme des profrançais avec l'avènement de l'arabisation en Algérie. Cette nouvelle

politique s'est répercutée sur la carrière des écrivains algériens de l'époque en ayant une nouvelle vision sur une nouvelle Algérie. Il y a ceux qui se sont tournés vers la recherche comme l'anthropologue Mouloud Mammeri. Il y en a d'autres qui ont cessé d'écrire comme c'est le cas de Malek Haddad qui a témoigné lors d'un colloque²⁵ en affirmant :

« Le silence n'est pas un suicide, un harakiri. Je crois aux positions extrêmes. J'ai décidé de me taire ; je n'éprouve aucun regret, ni aucune amertume à poser mon stylo. On ne décolonise pas avec des mots. Je demeure convaincu que l'Algérie aura un jour les écrivains qu'elle mérite, qu'elle attend et qu'elle fera ».

À partir de ces changements, nous nous rendons compte de différentes mutations sociopolitiques et culturelles au niveau du contexte de production de la littérature algérienne francophone de la postindépendance. Après différentes transformations dans tous les domaines en Algérie, la dimension du terroir (la terre algérienne aux Algériens), et la dimension linguistique sont les deux points de rupture principaux au niveau du monde littéraire algérien. Force est de reconnaître que la langue française est un butin de guerre. Cela a permis à la production littéraire d'expression française de connaître un essor considérable dans la période postindépendance. De ce fait, les écrivains francophones se sont focalisés sur de d'autres problématiques que le colonialisme français, notamment la problématique de l'exil, ou encore le questionnement sur la nouvelle Algérie. Autrement dit, après l'indépendance, il y a eu des mutations socio-politico-économiques en Algérie, ce qui caractérise le nouveau contexte de la production littéraire.

Somme toute, l'écrivain algérien a changé d'approche de la réalité de la nouvelle Algérie indépendante. Cette approche se manifeste dans les situations d'énonciation dans leurs romans dont nous allons mettre en évidence dans notre analyse. Autrement dit, si les fondateurs de la littérature algérienne furent en quête de la notion de la patrie sous le joug du

²⁵ CONFLUENT, *Revue du développement culturel et socio-économique du Maghreb et du dialogue avec la France*, JANVIER - FÉVRIER - MARS, 1965. p. 79.

colonialisme, les écrivains de l'époque postindépendance focalisent plutôt sur des phénomènes socioculturels (Les trois révolutions) en Algérie des années 70 et 80 cités *supra*²⁶.

Pour ce qui est du choix de la langue française dans l'écriture littéraire algérienne, il y a eu un choix assumé par de nombreux écrivains francophones en Algérie. À l'époque postcoloniale, la relation franco-algérienne s'est limitée en des rapports intergouvernementaux coopératifs, ce qui a permis aux deux pays de projeter des collaborations constructives. À cet égard, il existe une discontinuité au niveau de la relation du *Même* à l'*Autre*. Cette relation a changé du moment où l'écrivain algérien ex-colonisé est devenu libre dans sa production littéraire.

Le changement de contexte marque une rupture entre la situation coloniale et la situation postcoloniale puisque l'*Autre* représentait le colonisateur qui n'a, dès lors, aucun droit sur les Algériens. Ceux-ci furent contraints de suivre un régime colonial dans tous les domaines ; mais cela a changé à partir du moment où ils ont obtenu leur souveraineté après l'indépendance de l'Algérie. De ce fait, les intellectuels algériens ont mis en valeur la notion du *Même* à travers leurs productions littéraires, mais en utilisant la langue française comme outil de travail artistique. Ce fait permet aux intellectuels algériens de se faire entendre mondialement vu l'importance du lectorat francophone dans les quatre coins du monde. Ceci facilite la lecture de la société algérienne à travers les voix de ses intellectuels.

Etant donné que la langue française est considérée comme un butin de guerre exploité par les écrivains algériens, la production littéraire d'expression française a connu un essor considérable. Cela explique un intérêt culturel que portent ces écrivains pour la langue française, ce qui a éveillé leur curiosité jusqu'au point de se l'approprier. À cet égard, Claude Hagège (1985 : 394) donne une définition à cet aspect culturel :

«Les langues appartiennent aux sociétés qui les parlent, et entrent dans la définition de ces sociétés. Pour chaque culture, toute autre est source

²⁶ *Ibid*, p, 84.

d'étonnement, que son exotisme éveille l'intérêt ou qu'il suscite la méfiance. L'amoureux des langues est épris d'altérité. Celle des cultures à travers celle des langues».

La notion d'Altérité prend d'autres formes dans d'autres situations, notamment celle de l'exil. Cette problématique a été souvent traitée par les écrivains algériens à l'époque postcoloniale. Force est de constater que l'exemple le plus pertinent est celui de Mohammed Dib avec son roman *Les Terrasses D'Orsol*, 1985. Le deuxième roman après *Habel*, 1977, où l'auteur commence à traiter du thème de l'exil. Cela marque une *discontinuité* dans l'écriture de l'écrivain ; qui explique un nouveau cheminement dans sa quête du *Même*.

À partir des prémices de la quête identitaire de Mohammed Dib en exil à travers l'énonciateur «Ed» à la première personne du singulier «Je», la notion du «nom» représente un leitmotiv tout au long du roman qui s'ouvre avec l'énoncé *«Je suis revenu»*. Dès lors, nous relevons un soliloque de l'énonciateur dont le nom «Ed» représente le centre de questionnement, écrit en italique dans le roman :

«Sacré nom, je ne vais pas rester assis comme ça à me pose une question après l'autre... Il marche au bord des ténèbres du monde parce que la lumière a mis sa chair en feu, elle est sa malédiction et la malédiction de ses jours» p, 9-10.

Cet énoncé résume la situation du personnage principal «Ed» errant loin de son pays, en quête de son identité après avoir quitté le pays pour des fins professionnelles. Toujours en quête du «nom», nom de son destin, nom de son univers, l'énonciateur avoue qu'il [...] *lui faut se donner tout entier, et tout abandonner, quitter le terrain de sa vérité propre*[...] p, 11. Cela explique les tourments de l'énonciateur symbolisant la voix de ceux qui ont opté pour le choix de l'exil pour des raisons professionnelles, politiques,

sociales ...etc. Cette voix apparaît où l'énonciateur pose un regard éloigné sur ce phénomène :

«Je retournerai sur les lieux...j'ai dû accrocher mon attention dans cette ville pour moi nouvelle et parfaitement inconnue, et on verra : il serait étonnant que je ne réussisse pas à retrouver mon chemin, le chemin qui m'y a conduit». p, 12.

La notion de lieu mise en avant dans cet énoncé, représente l'un des éléments identitaires que l'autre met en relation avec la notion du «nom». Ce rapport explique le besoin de l'énonciateur de se reconstruire dans un nouveau monde étranger au sien. De ce fait, nous nous référons à la notion de *paratopie spatiale*²⁷ à laquelle Dominique Maingueneau donne de l'importance dans l'énonciation littéraire. À cet égard, il affirme que [...] *L'énonciation littéraire est moins la triomphante manifestation d'un moi souverain que la négociation de cet intenable [...]*²⁸. Ainsi, nous nous rendons compte d'une mise en évidence du phénomène de l'exil dans le roman dibien, ce qui apparaît d'une autre manière chez d'autres écrivains traitant du sujet en question. Citons Azouz Begag comme référence dans la défense des droits des émigrés en France qui a tant écrit sur le sujet tel que sa première publication de son essai en 1984, intitulé *L'Immigré et sa ville*.

Outre les problèmes que l'écrivain algérien rencontre dans la terre de l'exil, il en rencontre d'autres dans son pays. S'il n'est plus contraint à se soumettre au régime colonial au niveau de sa création littéraire, ou encore affronter un monde étranger en exil, c'est dans son pays qu'il rencontre des problèmes de publication vu le phénomène de la censure. Pire encore, certains écrivains francophones étaient considérés comme des traîtres, ce que Tristan Leperlier évoque dans l'un de ses articles dont nous relevons le passage suivant :

²⁷ *Ibid*, 31.

²⁸ *Ibid*, 30.

«certains écrivains francophones, s'estimant traîtres à la nation, voire « aliénés » (Kateb Yacine), tenter d'écrire dans une langue qu'ils n'avaient pas apprise (Assia Djebar), voire arrêter d'écrire (Malek Haddad). Rares sont en effet les expériences littéraires en langue maternelle (arabe dialectal ou tamazight) en dehors de celles de Kateb Yacine»²⁹.

Les mutations socioculturelles et politico-économiques se sont répercutées sur la quête identitaire chez les écrivains algériens d'expression française. Ceci se manifeste à travers un questionnement relatif aux créations littéraires telles que les contraintes des maisons d'édition en une nouvelle Algérie indépendante. Cela fait partie des causes qui ont poussé des écrivains algériens à opter pour l'exil, un fait qui a marqué le monde littéraire algérien.

Dans la trilogie nordique, *Les Terrasses d'Orsol* 1985; *Le Sommeil d'Ève*, 1989, et *Neiges de marbre*, 1990, Mohammed Dib entame un nouveau projet littéraire traitant des problématiques de l'errance et de l'exil. Cela représente une rupture au niveau de l'œuvre dibienne, ce qui contribue à une rupture au niveau du discours dans l'œuvre dibienne. Cela résume le cheminement dans la quête identitaire de l'auteur comme écrivain algérien et père fondateur de la littérature algérienne d'expression française à la fois.

Nous nous basons sur l'œuvre de Mohammed Dib puisqu'il a vécu toutes les étapes importantes de l'Histoire algérienne de la période coloniale jusqu'au monde contemporain. De ce fait, nous constatons différents changements dans son œuvre au fur et à mesure de son cheminement au fil du temps après son long voyage en pays scandinaves. Ceci représente un nouveau volet dans l'écriture dibienne, ce qui met en évidence une *discontinuité* dans les situations d'énonciation de ses textes précédents.

²⁹ Tristan Leperlier, « L'arabisation, un mythe ? Pouvoirs et langues dans l'Algérie indépendante », *La Vie des idées*, 28 mars 2012. ISSN: 2105-3030. URL : <http://www.laviedesidees.fr/L-arabisation-un-mythe.html> page web consultée le 15/11/2015.

2.1.2.3 La nouvelle configuration discursive dans le texte littéraire algérien :

De diverses mutations étaient de plus en plus considérables à la fin du XX^e siècle, notamment durant la période du terrorisme qui a bouleversé tous les Algériens à partir des événements du 5 octobre 1988 jusqu'à l'année 2000. C'est à cette époque qu'un nombre considérable d'écrivains algériens ont jugé qu'il y avait urgence à prendre en considération la situation conflictuelle en Algérie, comme Rachid Mimouni dans son essai, *De l'intégrisme en particulier et de la barbarie en général*, paru en 1992 ; Malika Mokaddem dans son roman *Des rêves et ses assassins*, paru en 1995. Parmi ces écrivains, certains ont même payé de leur vie comme Tahar Djaout qui a été assassiné le 2 Juin 1993 à Alger.

C'est à partir de ces années de sang qu'il y a eu un nouveau changement au niveau de la littérature algérienne. Nous retrouvons dans cette nouvelle littérature un changement radical dans la mesure où les écrivains algériens ont transposé les souffrances et la situation conflictuelle et sociopolitique en production littéraire. La décennie noire, ces années de sang, représente un contexte où il y a eu un essor considérable de productions littéraires sur la question algérienne. À cet effet, il y a eu des revendications du peuple algérien pour un renouvellement dans tous les domaines en Algérie, pour la liberté d'expression, pour l'égalité entre les citoyens, pour de nouvelles réformes. Ceci a engendré des conflits politico-économiques en Algérie suite à la naissance de nouveaux partis politiques prônant des crédos différents. Cela a fait exploser les années de sang en Algérie engendrant la perte de grands intellectuels algériens. À cet égard, nous nous référons au texte littéraire d'Assia Djebar qu'elle a publié en France, où elle a rendu hommage à tous les intellectuels algériens assassinés pendant la guerre de libération algérienne et dans la période sanguinaire, à savoir *Le Blanc de l'Algérie*, paru en 1995, la même année de la parution de son roman *Vaste est la prison*.

Le Blanc de l'Algérie d'Assia Djébar est un texte dans lequel l'auteure dialogue avec des morts comme s'ils étaient des revenants, comme par exemple son beau-frère, Abdelkader Alloula. À partir de ce texte littéraire, nous nous rendons compte d'un acte d'énonciation où l'énonciateur qui est dans ce cas, l'auteure en question, remet en cause la situation en Algérie :

«Aujourd'hui, en Algérie, à la suite de meurtres en série d'écrivains, de journalistes et d'intellectuels, auxquels répond une répression accrue – seule politique brandie contre un intégrisme religieux décidé à prendre le pouvoir coûte que coûte -, devant ces convulsions qui plongent mon pays dans une guerre qui ne dit pas son nom, qui à nouveau, est nommée « blanc » (le blanc de la poussière, de la lumière sans soleil, de la dilution...), et pourquoi le dire ici ?». p, 241.

Comme une représentation symbolique de la réalité algérienne, le texte djébarien est produit sous forme de soliloque à travers lequel nous relevons des questions sans réponse. L'écrivaine algérienne se demande pourquoi parler de la mort des intellectuels algériens dans une production littéraire, ce qui suppose la question suivante : Pourquoi ne pas remettre en cause la mort des intellectuels algériens des années 90 ? De la guerre de libération algérienne à la guerre civile en Algérie, Assia Djébar remet en cause le retour au chaos à partir de l'expression : *«une guerre qui ne dit pas son nom, qui à nouveau, est nommée "blanc"»*. De ce fait, ce texte représente un lieu de questionnement sur le devenir de l'Algérie à partir de la période coloniale jusqu'aux années 1990.

Nous retrouvons également une part du style d'écriture d'Assia Djébar dans la production littéraire de Maïssa Bey dans son roman *Puisque mon cœur est mort*, paru en 2010. Ce dernier se caractérise par un dialogue entre une mère Ayda et son fils Nadir assassiné pendant la décennie noire. Une mère qui représente toutes les mères algériennes ayant vécu le même drame. Nous faisons ce rapprochement entre les deux écrivaines algériennes à travers un dialogue intérieur établi entre l'énonciatrice et des personnes décédées, comme si elles étaient vivantes. De ce fait, nous tenterons de

mettre en évidence cette construction énonciative au niveau de notre analyse de quelques productions littéraires contemporaines en Algérie.

2.1.1.1 Revendication identitaire en plein bouleversement sociopolitique en Algérie :

À travers la production littéraire de Malika Mokaddem, *Des rêves et des assassins*, parue en 1995, nous nous rendons compte d'une nouvelle vision sur l'Algérie. Publié en France, le texte de Malika Mokaddem reflète une image d'une Algérie vue des deux rives de la Méditerranée. Autrement dit, l'auteure a dressé un panorama à travers lequel la question identitaire apparaît d'une manière explicite, voire même centrale vu le questionnement de l'énonciateur sur la réalité algérienne ainsi que celle des autres peuples. À cet égard, nous relevons un passage relatif à la question identitaire à partir du texte de Malika Mokaddem, *Des rêves et des assassins* :

« Je regarde la mer. Il y a quelques temps encore, je n'éprouvais aucun souci quant à sa rive nord. Aucune inquiétude quant à cette entité nommée Méditerranée. Vais-je devenir, bon gré, mal gré, une enfant de la rive nord moi aussi ? ... il n'y avait pas que des algériens. Loin s'en faut. Juifs du Maghreb, pieds-noirs, français de naissance ou de sang... tant de gens se sentaient concernés. Offraient de loger des exilés. Divers services. Un partage des peines. J'en étais bouleversée. » P. 221

À travers ces énoncés, nous relevons essentiellement un discours à partir duquel la question relative à l'exil est partagée par les Algériens, les juifs du Maghreb, les pieds-noirs, les français de naissance ou de sang ainsi que par d'autres peuples vivant la même situation. C'est de cet ensemble de peuples que les Algériens font partie avec leurs particularités culturelles et culturelles, d'où les richesses méditerranéennes. C'est à travers le personnage

principal *Kenza* que nous nous rendons compte d'un « *je* » pluriel ; il s'agit d'une prise de position dans une sphère qui ne se limite pas seulement aux réalités vécues en Algérie, mais également aux réalités endurées dans la terre de l'exil.

Selon la vision de Malika Mokeddem, l'identité algérienne existe par rapport à une altérité au pluriel. Néanmoins, il faut dire que cet entrelacement identitaire est dû aux situations conflictuelles que partageaient plusieurs peuples. De ce fait, la question identitaire est soulevée à travers une voix féminine en quête d'un monde meilleur et pacifique, loin des bains de sang, où il peut y avoir de la tolérance et l'acceptation de l'Autre.

Durant la décennie noire, dans le texte littéraire algérien d'expression française, l'algérien partait en quête d'une vie meilleure dans la rive nord de la méditerranée. Mais il se retrouve confronté à d'autres problèmes comme le racisme et l'intolérance. Ainsi nous comprenons qu'il y a un questionnement dans le texte littéraire algérien, comme nous le constatons au niveau du même texte de Malika Mokeddem :

«Je suis méditerranéenne. Tiens, c'est la première fois que je dis ça. D'où me vient cette soudaine revendication d'appartenance à une communauté si vaste? Avant je me disais oranaise, point...Est-ce d'avoir enjambé la Méditerranée? Est-ce par besoin de m'inclure dans un ensemble géographique débordant le cadre de l'Algérie, maintenant qu'une mutation fasciste du pays rejette les gens comme moi hors des frontières? Méditerranéenne uniquement par opportunisme? Ou bien est-ce parce que, malgré le luxe inhabituel et l'anonymat qui m'étourdissent, je ne parviens pas à me sentir totalement étrangère ici? Je ne peux pas répondre à ça pour l'instant. J'ai les pensées en perdition». p, 126.

Nous relevons dans cette situation d'énonciation une tentative de reconnaissance d'une identité algérienne loin de son pays. Parce que *Kenza* s'est retrouvée rejetée, ce qu'elle appelle « *une mutation fasciste* ». Toutefois, cette réunion lui a permis de rencontrer des gens de différentes

nationalités pour ne pas sentir étrangère. La rencontre représente une péripétie dans le l'écriture romanesque. Malika Mokeddem, étant elle-même en exil, elle introduit dans son roman une part de son expérience personnelle. Il ne s'agit pas d'une autobiographie certes, mais la vérité pourrait apparaître dans l'écriture littéraire puisque l'écriture n'intervient pas *ex nihilo*. De ce fait, il y a un discours sur la quête identitaire de Kenza. Une quête identitaire permettant à Kenza de rencontrer *l'Autre* partageant avec elle la même situation. Par conséquent, *l'Autre* multiple dans ce cas. Il ne s'agit pas seulement de *l'Autre* (le raciste), mais d'un *Autre* compatissant. Cette rencontre a permis à Kenza (*l'étrangère*) de s'identifier dans un pays étranger. Cela l'a amené à l'errance vers d'autres « *Ailleurs* ». Dans cette optique, référons-nous à la définition de Julia Kristeva (1988 : 21-22) de la notion de « l'étranger » :

« La rencontre équilibre l'errance. Croisement de deux altérités, elle accueille l'étranger sans le fixer, ouvrant l'hôte à son visiteur sans l'engager. Reconnaissance réciproque ».

Selon le questionnement du personnage principal Kenza, nous constatons une part de réalité au niveau de la production littéraire de Malika Mokeddem qui, elle-même, s'interroge sur sa propre identité à travers le personnage principal. Cette période de mutation que le personnage définit de « *fasciste* » représente une étape brumeuse et conflictuelle à travers laquelle de nombreux citoyens algériens se sentaient rejetés dans leur propre pays. Par conséquent, nous nous rendons compte d'un ensemble de caractéristiques relatives au contexte de production du roman en question. Il s'agit donc d'une période où la société algérienne a connu des changements qui ont conduit les écrivains algériens à traiter de nouvelles problématiques en relation avec les bouleversements des années de sang.

Après avoir causé des millions de victimes et de dégâts, le phénomène de terrorisme a pris de l'ampleur. Par conséquent, le monde entier se sentait concerné par le malheur qui a frappé l'Algérie pendant la décennie noire, et

d'autres pays à partir de l'année 2001 avec l'attentat au cœur de New York, le 11 Septembre, un autre à Toulouse le 21 Septembre, et celui de Madrid, le 11 Mars 2004. Ces événements représentent le socle de plusieurs textes littéraires algériens contemporains que nous allons mettre en évidence.

2.2 La production littéraire contemporaine en Algérie :

À l'aube du XXI^e siècle, l'Algérie a connu de nouvelles réformes sociopolitiques, notamment la réconciliation nationale adoptée le 8 Juillet 1999, et qui a marqué la fin de la décennie noire. Dès lors, beaucoup de changements ont eu lieu dans la société algérienne ; ceci représente un nouveau contexte ayant permis aux écrivains algériens de s'intéresser à d'autres problématiques. Celles-ci reposent sur des questionnements à propos de l'avenir des Algériens. Cette particularité est due à plusieurs facteurs caractérisant une nouvelle génération d'intellectuels algériens à l'ère de la mondialisation, comme Salim Bachi, Amin Zaoui, Maïssa Bey, Mourad Djebel. Des écrivains dont nous analyserons les productions littéraires.

La représentation littéraire des situations sociopolitiques à travers le texte littéraire algérien d'expression française demeure de plus en plus explicite, dans la mesure où des événements ont été repris avec leurs dates par les écrivains algériens. Citons l'exemple de Mourad Djebel dans son roman *Les sens interdits*, paru en 2001 aux éditions de La Différence. Un texte littéraire dans lequel nous retrouvons une situation de crise de la société algérienne. Cette représentation symbolique dans le roman de Mourad Djebel met en évidence la quête de la jeunesse algérienne d'un avenir meilleur.

Nombreux sont les écrivains algériens ressentant l'urgence d'exprimer un besoin de mettre les choses au point. C'est à travers la voix des écrivains algériens que la douleur du peuple s'entend par le biais de l'écriture, comme celle de Salim Bachi et de Mourad Djebel ainsi que celles de leurs aînés

comme Rachid Boudjedra, Rachid Mimouni, Malika Mokaddem et Assia Djebar. À partir de cette situation urgente des années 90, la littérature algérienne d'expression française a connu une grande production.

Dans la production littéraire de Mourad Djebel, nous nous rendons compte d'un éclatement de genres littéraires (théâtre et poésie). De plus, nous y retrouvons un ensemble de repères relatifs à l'un des textes fondateurs de la littérature algérienne, à savoir *Nedjma* de Kateb Yacine. En d'autres termes, les personnages dans le roman *Nedjma* de Kateb Yacine, (*Rachid, Lakhdar, Mourad, Kamel* et *Mustapha*) avaient tous un regard centré sur le personnage principal *Nedjma* dans le but de la conquérir et de la protéger.

Quant aux personnages dans le roman de Mourad Djebel, *Les sens interdits* (*Larbi, Nabile* et *Maroued*), eux, tentaient de sauver le personnage féminin *Yasmina*. Cependant, la différence entre le texte katébien et celui de Mourad Djebel, apparait au niveau du temps ainsi qu'au niveau des situations d'énonciation qui sont complètement différentes. De ce fait, nous devons mettre en évidence la notion du temps dans l'énonciation afin de mettre en corrélation le texte katébien et celui de Mourad Djebel.

2.2.1 La situation d'énonciation dans le roman de Mourad Djebel :

Dans un texte littéraire, il est vrai que nous pouvons produire du sens à partir d'éléments spatiotemporels et sociohistoriques ; ceci permet la dissociation entre différents actes d'énonciation. Ceux-ci peuvent être produits dans un même espace d'énonciation, mais dans des périodes différentes, et par différents énonciateurs. Citons l'exemple de Kateb Yacine et de Mourad Djebel dont les textes (*Nedjma* et *Les sens interdits*) se rejoignent à plusieurs niveaux, mais n'ont pas la même représentation de la

société algérienne. Nous tenterons de mettre en évidence la relation entre les deux textes.

À première vue, la construction énonciative dans le roman de Kateb Yacine, *Nedjma*, se manifeste à travers la quête des personnages (*Larbi*, *Nabile* et *Maroued*) focalisée sur le personnage principal *Yasmina* dans une Constantine en plein chaos. Néanmoins, le roman de Kateb Yacine est construit à partir des boucheries du 8 Mai 1945 dans le Constantinois alors que le roman de Mourad Djebel focalise sur les boucheries à partir du mois de Juin 1991 (p, 200). Ces événements représentent la situation d'énonciation dans le roman de Mourad Djebel.

Il y a un écart temporel considérable entre la situation d'énonciation dans le roman et la date de la première publication du roman en 2001. C'est à ce niveau des *opérations énonciatives* que *les opérations de référenciation* interviennent car il s'agit de deux situations différentes sur le plan temporel. À cet égard, référons-nous à la définition de la construction de l'espace de référence (1999 : 167-168) d'Antoine Culioli :

«...le système de référence...est construit par un sujet qui est partie intégrante du système...à partir d'énoncés, et le système de référence et l'opération complexe de référenciation, grâce à quoi le texte sera interprété et muni de valeurs référentielles...il importe de souligner que le sujet énonciateur, en tant qu'origine du référentiel, peut se représenter...comme mobile et courant au fil du temps...Comme il ne saurait y avoir de discontinuité dans cette représentation de lui-même, le sujet en tire cette conception de la durée associée à la continuité...».

Nonobstant la différence de contextes, les deux romans *Nedjma* et *Les sens interdits*, relèvent d'un même espace, à savoir le va-et-vient de Constantine à Annaba. Deux villes où se construisent deux actes d'énonciation abordant deux sujets différents. Néanmoins, la représentation symbolique de l'Algérie dans le roman de Kateb Yacine est faite à travers le personnage principal *Nedjma* alors que dans le texte de Mourad Djebel, c'est

plutôt Yasmina. Celle-ci apparaît et disparaît sur l'un des ponts de la ville de Constantine :

«C'est vers ce pont-là que courait la passante.» L'ai-je dit ou l'ai-je pensé, je ne sais pas, toujours est-il que Larbi quelques minutes plus tard me dit « Tu la vois aussi.» Et moi ne pouvant imaginer qu'il puisse au même moment penser à la même chose que moi, je lui demandai «Tu parles de Yasmina ou de...» Et Larbi « Je ne sais pas si c'est Yasmina, mais...moi, je l'ai vue.» Une apparence sortie tout droit d'un manuel d'histoire, drapée dans un burnous au capuchon rabattu sur la tête...Un cavalier de l'émir Abdelkader, si ce n'est lui, venait à la rescousse, devenait le père protecteur qui allait dégager les sens interdits et du même coup nous ouvrir l'avenir et déchoir le Stop pour lever l'hypothèque sur le passé». p, 192.

Le questionnement à propos de Yasmina entre l'énonciateur «Maroued», Larbi et Nabile, suivi par l'apparition de l'émir Abdelkader est révélateur de sens. Il s'agirait d'une symbolique de l'Algérie des années 90 dont seule une personnalité comme l'émir Abdelkader pourrait être l'Homme idéal de la situation. Cette personnification de l'Algérie en pleine détresse est représentée à travers le personnage Yasmina, dans une ville assez particulière sur le plan géographique, bâtie sur un rocher, d'accès difficile vu ses nombreux ponts.

Lorsque Maroued était à la recherche de Yasmina, il la voyait apparaître sur l'un des ponts de Constantine, en la confondant avec d'autres personnes. Cela met en évidence un discours sur le personnage central Yasmina pouvant être n'importe quelle autre Algérienne perdue sur un pont suspendu. La métaphore du pont met en avant le passage d'une période historique à une autre. Cette idée est soutenue par l'apparition de l'émir Abdelkader qui pourrait être l'Homme de la situation, le protecteur ; mais ce personnage représente un mythe dans ce roman car il relève d'un fait n'ayant pas lieu d'existence. L'apparition d'une personnalité à la fois historique et symbolique, met en avant un aspect de l'Histoire de l'Algérie, et plus précisément, celle de la ville de Constantine :

«La ville devant mes yeux semble avoir remué sous l'effet d'une secousse tellurique dévastatrice, dont la source est enfouie dans le précipice qui l'entoure...Courtisane en surface et rebelle jusqu'aux jours de la convoitise de tous les conquérants. Romains, Vandales, Byzantins, Arabes, Turcs, Français, monarques despotiques, militaires assoiffés de grandeur, poètes excommuniés, religieux défroqués ou fanatiques acharnés». p, 148.

En focalisant sur la notion de l'espace-temps, *la secousse tellurique* renvoie à la situation d'énonciation mettant en évidence la stratification de la ville de Constantine suite aux effets des conquérants en concluant l'énoncé avec *les fanatiques acharnés*. Une Algérie privée de toute collaboration étrangère pendant la décennie noire, ce qui représentait l'isolement et le renfermement ainsi que l'encerclement de Yasmina.

C'est au niveau du paratexte que nous relevons l'intitulé suivi par «Algérie» écrit blanc sur rouge, un roman édité aux éditions de La Différence, 2001. Cette mise en relief de l'Algérie amène le co-énonciateur (lecteur) à faire un rapprochement avec le personnage principal au niveau du texte djebelien. Tantôt présente, tantôt absence, Yasmina est une sorte de métaphore renvoyant à l'Algérie qui n'a cessé d'attiser *la convoitise des conquérants*. À cet égard, relevons la mise en corrélation entre les caractéristiques de Yasmina et celle de la ville de Constantine :

«Docile pour les imbus, saintes pour les bigots, elle cache un ventre bouillonnant et insatiable sous ses rives pointues où quand tu montes il n'y a que la mort pour te descendre. Elle a tété de chaque extrême un mamelon et de l'ogresse ses malices... Quand je vois le rocher, c'est Yasmina qui apparaît, c'est la ville et son rocher qui réinventent dans ma fascination obsessionnelle ; la même consistance volage, la même légère inclination aux déboires séducteurs de toutes sortes ; jusqu'aux bouts des ongles femme inconstante, ville insaisissable». p, 149

Notons également qu'il y a des déictiques temporels sous forme de dates représentant la décennie noire dans le roman de Mourad Djebel en guise de rétrospective poétiquement retracée. À cet égard, nous reprenons les propos de Louri TYNIANOV (1965 : 17) : « *chaque texte se réalise par rapport aux textes antérieurs comme modèles qu'on peut imiter, récuser ou recréer* ». Ceci nous permet de porter un regard croisé sur les deux romans en question à partir de différents contextes de production.

Il est vrai que les Algériens ont vécu des conflits dans différents domaines, notamment la revendication des droits d'étudiant en 1986 et 1988 qui a coïncidé avec les émeutes du 5 Octobre de la même année, jusqu'aux années de sang. À cet égard, nous relevons l'expression récurrente tout au long du roman de Mourad Djebel «*ils ont failli la tuer...*» ; un énoncé renvoyant à Yasmina représentant une symbolique de l'Algérie toujours exposée au danger, comme l'indique l'énoncé [...] Courtisane en surface et rebelle jusqu'aux jours de la convoitise de tous les conquérants [...].

Malgré son exil en Afrique de l'Ouest puis en France, Mourad Djebel reste toujours attaché à son pays et à sa ville natale nourrissant un amour pour son pays. Ainsi, dans son roman, il emploie des métaphores en faisant une rétrospective sur le passé de l'Algérie, comme dans l'énoncé cité *supra*. C'est à travers son témoignage que nous arrivons à mieux comprendre son écriture et ses préoccupations dans le passage suivant :

*«Ma génération est habitée par une révolte incommensurable. Nous sommes nés après l'indépendance et nous avons connu une sorte de dictature. Notre passage de l'adolescence à l'âge adulte a été ponctué par des explosions – celle des étudiants en 1986, celle de 1988, puis celle qu'on nomme « les événements ». Nous vivions alors la peur au ventre. Vient un moment où je me suis senti face à un mur, où il ne restait que l'asile ou le cimetière. Une parcelle d'instinct de vie m'a poussée à partir, à écrire».*³⁰

³⁰ Semmar Abderrahmane, « Mourad Djebel chevaucher une plume avec les griffes de la transe » Article à consulter sur la page web suivante : <http://www.limag.refer.org/Textes/Semmar/Djebel.htm> consultée le 08/03/2016.

Ce témoignage me en avant, d'une manière explicite, la situation sociopolitique en l'Algérie représentant essentiellement la situation d'énonciation dans le roman de Mourad Djebel. Cette situation d'énonciation se traduit à travers les contestations des étudiants en 1986-1988 coïncidant avec les manifestations du 5 Octobre 1988. Ce fut les débuts de la décennie noire, ce qui nous révèle de nouvelles caractéristiques de la littérature contemporaine en Algérie. Ces dernières font apparaître un discours sur une société algérienne en mutation, ce que Mourad Djebel a appelé «événements».

Les événements ont eu lieu suite aux manifestations sporadiques du 5 Octobre 1988 en Algérie. Cette date représente un moment crucial dans l'Histoire de l'Algérie lorsque le peuple algérien est sorti manifester sa colère dans les rues d'Alger vu la misère qu'il endurait. Cela a causé beaucoup de dégâts et de victimes jusqu'à ce que le corps militaire algérien soit intervenu pour défendre les biens de l'état. Mais comme la situation a dégénéré, il y a eu des émeutes. Ainsi, les contestations se sont soldées par un chaos qui a fait plonger l'Algérie dans ce que l'on appelle aujourd'hui « la décennie noire ». Celle-ci a eu des impacts à tous les niveaux en Algérie, ce qui poussé les intellectuels à exprimer leur chagrin et leur haine de l'injustice dans leurs productions littéraires. Dès lors, nous pouvons parler de nouvelles caractéristiques de la littérature des années 90.

Ces caractéristiques contextuelles nous amènent à déceler un discours émergent d'une société algérienne en pleine mutation. À travers la contestation des jeunes algériens, nous relevons un discours de revendication des droits de la nouvelle génération algérienne. À cet égard, nous nous référons à la réflexion sur les mutations au niveau de la société au fil du temps au niveau du texte de Mourad Djebel dont nous relevons le passage suivant :

« ... Le passé doit être vivant pour pouvoir engranger l'évolution et la transformation qui résultent ou d'une révolution ...d'une somme de processus d'évolution, de corrections progressives de ses revers en fonction de nouvelles données où se ressent forcément l'influence des apports

exogènes... et c'est ce qui est le plus plausible : une grande mutation ne peut résulter que de la combinaison des deux... En mythifiant le passé on le tue, et on tue l'avenir du même coup, puisqu'on refuse de regarder ses travers et donc d'enclencher les processus de sa transformation... Nous c'est l'avenir qui nous attend...» P. 74.

Notons que l'énonciateur introduit un énoncé à la forme impersonnelle où le pronom indéfini « on » se transforme en « nous », ce qui renvoie au peuple algérien. À cet effet, l'énonciateur se proclame la voix des autres personnages du roman. Autrement dit, dans les représentations émanant de l'énoncé cité *supra*, le passé sert de leçon pour un avenir meilleur se traduisant à travers une évolution au niveau d'une société. À cet égard, l'énonciateur utilise l'embrayeur « Nous » pour *amplifier* un pronom personnel « Je » représentant l'énonciateur.

Le pronom personnel « nous » implique les personnages en tant que symboles de la société algérienne. L'énonciateur utilise le pronom personnel « nous » pour mettre en avant l'ampleur de la situation sociopolitique en Algérie. À cet égard, référons-nous à la définition que Dominique Maingueneau (1986 : 6) donne au rôle du pronom personnel « Nous » :

« 'nous' et 'vous' ne constituent pas à proprement parler le «pluriel» de 'je' et 'tu' de la même manière que chevaux constitue le pluriel de cheval. Ce sont plutôt des personnes «amplifiées». Nous désigne (je + d'autres) et vous (tu + d'autres)».

D'une part, il s'agit d'une production littéraire sous forme de rétrospective sur l'histoire de l'Algérie à partir des années 80. D'autre part, il est également question d'un discours sur les changements qui devraient être opérés lorsque l'auteur met en évidence l'effet du passé sur la société pour bâtir un avenir meilleur comme l'indique l'énoncé [...] Nous c'est l'avenir qui nous attend [...]. Cette insertion du déictique personnel «Nous» après une formulation avec la forme impersonnelle, nous nous rendons compte

d'une implication de l'énonciateur et, par voie de conséquence, celle de l'auteur en tant qu'Algérien.

Reprenons les occurrences du pronom indéfini « on », nous nous rendons compte d'un certain éloignement du narrateur par rapport aux personnages du roman dans l'énoncé suivant [...] *En mythifiant le passé on le tue, et on tue l'avenir du même coup, puisqu'on refuse de regarder...sa transformation* [...]. Ce passé dont il est question, renvoie à la guerre de libération algérienne comme repère historique dont il faut tirer une bonne expérience pour mieux bâtir une Algérie nouvelle.

Nous nous rendons compte que l'utilisation de la non-personne fait apparaître un discours sur des réalités en Algérie. Dès lors, nous constatons que l'énonciateur embraye son discours avec le déictique personnel « Nous ». Cela marque le passage du « on » généralisant au « nous » que nous considérons comme déictique personnel indiquant la notion de subjectivité. Ainsi, l'auteur s'approprie la voix du peuple dans son processus d'énonciation comme au niveau de son discours. Dans cette optique, Dominique Maingueneau (1996 : 78) définit la notion de subjectivité :

«Il est pratiquement impossible de trouver un texte qui ne laisse pas affleurer la présence du sujet parlant. Ce dernier inscrit continuellement sa présence dans son énoncé, mais cette présence peut être plus ou moins visible. A côté de textes saturés de marques de la subjectivité énonciative, il en est d'autres où cette présence tend à s'effacer, en particulier ceux relevant du •:·pian non embrayé. Entre ces deux extrêmes il y a toute une gradation. Les traces linguistiques de cette subjectivité sont multiples ».

À cet égard, nous observons une omniprésence de la notion de subjectivité dans l'énoncé cité *supra* à partir du texte de Mourad Djebel. Retenons que l'énoncé : « *En mythifiant le passé on le tue, et on tue l'avenir du même coup* », il est question de prendre pour exemple la révolution algérienne pour affronter tout obstacle sociétal. Ainsi, l'énonciateur pratique un sophisme qui met en corrélation deux situations sociohistoriques afin de

mettre en valeur la bravoure du peuple algérien pour encourager la nouvelle génération. Cet énoncé fait apparaître un discours sur la transformation de la société algérienne et le sort de la jeunesse à travers le déictique personnel « Nous ». Ce dernier met en valeur l'ambition des jeunes pour un avenir meilleur, ce qui les a amené à sortir dans les rues contester pour leurs droits. À partir de la situation d'énonciation, nous constatons que c'est la génération des années 1990 que Mourad Djebel met en avant avec toutes ses caractéristiques : culturelle, cultuelle, sociale et politique.

À cet effet, le texte romanesque de Mourad Djebel est produit sous forme d'essai à travers lequel une profonde réflexion est développée tout au long de la narration. Cette réflexion est relative à la génération de l'auteur qui porte son regard sur la société algérienne des années 90. De ce fait, c'est par le biais de l'énonciateur à la première personne du singulier « je » que nous relevons une sorte de mise en valeur de l'identité algérienne. Ceci se manifeste à travers un dialogue entre les trois personnages du roman comme nous le soulignons dans le passage suivant :

*« Je te vois bien en Sens interdit : » « Je préfère la voie sans issue ! »
« Non, non, c'est moi qui ai eu l'idée, c'est moi qui distribue les panneaux
et si vous voulez on peut faire tourner ... Et puis, de toutes manières, on a
tous les trois des gueules de Sens Interdits, on en prendra trois ... » P. 202.*

À travers les déictiques personnels (Je, Moi, On), il existe une confrontation d'opinions entre les deux énonciateurs. Ceux-ci se rejoignent sur une idée pessimiste chez les jeunes algériens aux débuts des années 90. Ainsi, les diverses positions des citoyens algériens se caractérisaient par un refoulement dû à des non-dits. À cet effet, Mourad Djebel tente de représenter au niveau de son roman, comme c'est le cas dans l'énoncé suivant :

*« Un univers ébauchant devant nos pas à travers une vacillante brèche qui
s'ouvrirait à coups d'ongles dans une merde à la consistance bétonnée, des
sentes elliptiques, ramifiées, branchues : insondable névrose de la mémoire,*

irremplaçable rêve de la révolte. Un univers fait de ce qui nous situait, tout le temps, sur le fil du rasoir ». p, 84-85

Force est de reconnaître dans cet énoncé un discours sur le pessimisme car l'énonciateur estime que ses compatriotes enjambent un chemin caillouteux et bétonné comme un sable mouvant. De ce fait, l'énonciateur pratique une métaphore où il décrit l'avenir avec incertitude en utilisant les adjectifs « *elliptiques, ramifiées, branchues* », ce qui explique un chemin labyrinthique et sans issue. De surcroît, à travers l'énoncé « *irremplaçable rêve de la révolte* », nous comprenons que cette situation est sans égale depuis l'indépendance de l'Algérie. À cet effet, l'énonciateur considère que le sort des algériens tient sur un bout de fil en pratiquant la métaphore suivante : « *Un univers fait de ce qui nous situait, tout le temps, sur le fil du rasoir* ». À cet égard, nous nous rendons compte d'un discours sur le traumatisme du peuple algérien qui a fait exploser les émeutes des années 1986 – 1988.

Après avoir mis en évidence deux textes différents quand bien même dépendants (*Nedjma* de Kateb Yacine, et *Les sens interdits* de Mourad Djebel), nous avons pu mettre en évidence des situations d'énonciation et des représentations différentes selon leurs contextes de production. Cela nous amène à soulever un questionnement sur la construction du discours dans les autres textes de notre corpus.

2.2.2 Univers discursif et production littéraire en Algérie contemporaine :

Nombreux sont les textes littéraires algériens d'expression française qui sont traduits dans différentes langues, comme ceux d'Amin Zaoui. Celui-ci est assez particulier dans l'utilisation de la langue d'écriture, c'est-à-dire

tantôt le français tantôt l'arabe. Un phénomène littéraire que nous avons déjà soulevé chez Rachid Boudjedra dans son roman *L'Insolation*, paru en 1972 ; mais l'écriture d'Amin Zaoui est particulière en raison de l'utilisation fréquente d'expressions en arabe classique.

Il est vrai que chacun des deux écrivains a sa propre vision du monde, chacun son propre style d'écriture, ce qui caractérise leurs œuvres littéraires. En tenant compte de la particularité d'écriture chez Amin Zaoui (français / arabe), nous sommes amené à pénétrer la construction textuelle de son roman *Festin de mensonges*, paru en 2006. Produit à l'ère contemporaine, le roman d'Amin Zaoui relève d'un ensemble de problématiques relatives au dialogue entre le monde arabe et le monde occidental.

Nous considérons le texte d'Amin Zaoui comme une production littéraire représentative car nous y retrouvons des traits particuliers dans sa construction textuelle que nous développerons au fur et à mesure de notre analyse. En ce qui concerne « *L'écriture à deux mains* » d'Amin Zaoui, c'est-à-dire une écriture tantôt en langue arabe, tantôt en langue française, c'est un procédé d'écriture représentant deux mondes différents, ce qui nous amène à dire que ce texte est un trait d'union entre les cultures des deux rives de la méditerranée.

Force est de constater dans le roman d'expression française d'Amin Zaoui l'utilisation de la langue arabe de temps à autre. En d'autres termes, c'est au niveau du prologue dans le roman d'Amin Zaoui que nous relevons l'énoncé en arabe le plus récurrent : « *إنَّ أعذب الكلام أكذبه* » traduit en français : « *Les poèmes les plus exquis sont ceux du mensonge* ».

D'une part, nous repérons une forme d'avertissement au lectorat. D'autre part, ce texte représente un modèle pertinent sur l'une des nouvelles caractéristiques de la production littéraire en Algérie. Autrement dit, Amin Zaoui met en avant un discours sur la biculturalité à travers son « écriture à deux mains », c'est-à-dire en deux langues. Cela apparaît chez l'énonciateur dans le roman embrayé par le déictique personnel « Je » :

«*En quarante-cinq jours...j'appris par cœur presque la moitié du Coran, ainsi que la célèbre « ألفية ابن مالك ». Quotidiennement, je lisais le livre d'Allah, et je pleurais. Conjointement, en une semaine, j'appris par cœur, en cachette, cent-vingt-sept pages de Madame Bovary. Je ne sais pourquoi, mais dès que j'ouvrais le livre d'Allah, je pensais aussitôt à Flaubert, cet écrivain maudit. J'étais fou de Madame Bovary. Quand je lisais le Coran je pleurais. Et quand je lisais Madame Bovary, je pensais au Coran et pleurais également*». p, 78.

D'ores et déjà, nous sommes amenés vers un univers discursif particulier dans la mesure où nous repérons la rencontre de la culture arabe avec la culture française. Ceci est une façon d'exalter la liberté de l'esprit du jeune algérien face à des réalités sociales qui contribuent à son développement personnel. À cet égard, nous relevons un discours sur la rencontre de la culture arabe avec la culture occidentale par le biais de la langue dans une production littéraire. À travers le prologue dans le roman d'Amin Zaoui cité *supra*, nous relevons une représentation du monde arabe à partir d'un adage populaire en arabe. À cet effet, nous nous référons à la notion de l'hybridité que Nicolas BALUTET définit comme [...] *transformation dans un texte particulier de différents éléments culturels, littéraires et linguistiques* [...].

Nous constatons que l'énonciateur soulève une relation particulière entre la culture arabe et la culture française dans le roman d'Amin Zaoui lorsqu'il met en avant la relation entre un texte de la littérature française, (*Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert) et le « Saint Coran ». La situation du personnage principal est à cheval entre deux mondes culturels et culturels dans la mesure où *Koussaila* lit le recueil de poèmes de Charles Baudelaire, le roman flaubertien et le « Saint Coran ».

À travers ces différents genres d'écrits, tantôt fictifs, tantôt religieux, le personnage principal *Koussaila* s'est retrouvé dans une situation de pluriculturalité. Autrement dit, le personnage principal vit dans une société

arabo-musulmane pétri de culture française ; ceci se traduit à travers le passage *supra*. À partir de cet acte d'énonciation, nous relevons chez l'énonciateur un discours à double perspective. Il s'agit de mettre en valeur à la fois une diversité culturelle et son identité. Autrement dit, ceci met en évidence tantôt une ouverture sur la diversité culturelle, tantôt une mise en valeur de la culture arabe. Ce brassage culturel représenterait une symbolique d'une société algérienne pluriculturelle à partir de laquelle l'intellectuel algérien nourrit ses réflexions.

À travers les guillemets, nous relevons une deuxième voix qui a pour fonction de nous éclairer sur l'ensemble des énoncés précédents. Cet énoncé met en avant l'identité arabo-musulmane à travers le déictique personnel « Mon » de l'énonciateur. Ainsi, nous observons à travers le personnage principal une mise en avant de l'école coranique, appelée «Zaouïa». Cette école coranique a formé plusieurs générations en Algérie, notamment celle d'Amin Zaoui. Il pourrait s'agir de l'un des éléments identitaires qui apparaît au niveau de l'acte d'écriture chez Amin Zaoui, si nous nous référons à la définition de Dominique Maingueneau (2001 : 124) :

«Toute œuvre est doublement transgressive : parce qu'elle impose sa parole, mais aussi parce que, directement ou indirectement, elle ne parle que de son auteur, contraignant le destinataire à s'intéresser à lui».

Nous constatons une mise en corrélation d'un « je » avec la présence des éléments culturels enrichissants de l'*Autre* à travers les classiques de la littérature française comme *Madame Bovary* de Balzac, ou encore *Les fleurs du mal* de Baudelaire. La rencontre de deux cultures représente une caractéristique de l'école algérienne, ce qui a donné naissance à de nouvelles générations d'intellectuels en Algérie.

Outre l'aspect culturel dans le roman d'Amin Zaoui, la situation d'énonciation se situe dans les années 60-70. Il s'agit d'une période importante dans l'Histoire de l'Algérie, ce qui nous oriente vers une réflexion sur les représentations dans le roman zaouien. Né en 1956, Amin

Zaoui avait 7 ans au moment de l'indépendance, il a donc participé à de nombreux événements qui ont marqué l'Histoire de l'Algérie, notamment le putsch militaire du 19 Juin 1965. À cet égard, l'écrivain algérien construit la situation d'énonciation de son roman à partir de cet événement et d'autres dates symboliques de l'Histoire de l'Algérie. Citons l'un des passages pertinents pour mener à bien notre réflexion :

«Nous étions le 20 Juin, lendemain du fameux 19 Juin 1965. La haine s'installait. On ne parlait que du coup d'état militaire contre le premier pouvoir légitime de la nouvelle Algérie indépendante. Le président Ben Bella venait d'être destitué par l'armée. Abel tuait son frère Caïn. Le sang du frère était versé sur la terre indépendante. La haine s'installait». p, 79.

Dans cet énoncé, nous repérons l'utilisation du pronom indéfini « on » référant au peuple algérien et aux médias. Ainsi, l'énonciateur embraye son discours avec le pronom indéfini « on » pour être objectif en préservant sa face car il s'agit de l'événement politique algérien du 19 Juin 1965. Cela met en avant un grand changement sur la scène politique qui s'est répercuté sur le plan social : « *La haine s'installait* », répète deux fois l'énonciateur avec le verbe « s'installait ». Cela a pris de l'ampleur au fil des années dans la société algérienne, ce qui a nourri une haine chez le peuple algérien. Toutefois, le silence du peuple a duré longtemps jusqu'à ce qu'il a finisse par contester pour ses droits le 5 Octobre 1988.

L'énonciateur construit sa situation d'énonciation à partir du renversement du pouvoir le 19 Juin 1965. Cette date représente une situation où l'Algérie indépendante a rencontré de nouveaux obstacles dans son développement politico-économique. En nous référant au déictique personnel « Nous », *amplificateur* du déictique personnel « Je », nous relevons une date symboliquement connue dans l'Histoire de l'Algérie concernant tous les Algériens.

Après avoir mis en exergue la diversité culturelle au niveau du dialogue établi dans l'écriture d'Amin Zaoui, nous sommes amenés à mettre

en évidence une diversité énonciative. L'écriture novatrice d'Amin Zaoui appelle à un renouveau qui consiste à mettre en corrélation deux mondes différents. Sur le plan énonciatif, nous sommes amenés à focaliser sur quelques productions littéraires de notre corpus afin d'en dégager les caractéristiques selon divers contextes.

Force est de reconnaître que grâce à une ouverture sur le monde chez les écrivains algériens, il y a eu des réflexions sur des problématiques différentes de celles qui ont été traitées à l'époque coloniale. Ceci nous permettra de mettre en avant de nouvelles caractéristiques du texte littéraire algérien depuis les productions littéraires qualifiées de fondatrices.

Les textes littéraires des années cinquante se caractérisent, entre autres, par une revendication identitaire à l'époque coloniale. À partir de ce contexte, nous relevons l'un des éléments qui conduit les pères fondateurs à produire leurs premiers textes littéraires cités *supra*. Autrement dit, la société algérienne est au cœur de la problématique représentant le soubassement de l'acte d'écriture chez ces écrivains. Ceux-ci ont œuvré pour mettre en valeur leur existence dans le monde à travers leurs produits littéraires à partir des situations d'énonciation relatives à l'époque coloniale.

La production littéraire algérienne a connu des transformations au fil du temps, après l'apparition de nouveaux écrivains algériens d'expression française. Ceux-ci ont produit des textes littéraires dans de nouvelles conjonctures que nous avons déjà mises en évidence lorsque nous avons évoqué le contexte de la littérature algérienne d'expression française de la postindépendance. De plus, il y a eu d'autres écrivains qui ont fait leur apparition sur la scène littéraire contemporaine, et qui ne cessent de produire des textes littéraires dont nous analyserons quelques-uns.

En dépit de leur diversité, l'ensemble des textes littéraires algériens se réfèrent souvent à la situation sociale en Algérie. À cet égard, le texte littéraire algérien connaît des changements à tous les niveaux, *a fortiori* au niveau de la société algérienne dans son appartenance à une sphère mondiale avec toutes ses nouvelles caractéristiques. Celles-ci se traduisent à travers les

relations entre les peuples dans des situations d'exil dans un premier temps comme nous le constatons dans le roman de Malika Mokeddem, *Des rêves et Des Assassins*.

Ce phénomène social s'est manifesté au niveau des échanges scientifiques, culturelles, culturelles entre les jeunes de la nouvelle génération des deux rives de la Méditerranée au début du XXI^e siècle. Nous tenterons de relever ces éléments contextuels dans le roman de Malika Mokeddem. Cela nous amènera à mettre en évidence les facteurs qui ont conduit l'écrivaine contemporaine à analyser la société algérienne avec une nouvelle vision. Cela nous permettra de mettre en avant la diversité énonciative dans la littérature algérienne d'expression française.

La diversité énonciative se traduit à travers le changement permanent de la relation énoncé / énonciation, selon la situation d'énonciation qui change d'un texte littéraire à un autre vu la diversité des énonciateurs et des repères contextuels. Nous remarquons ce phénomène au niveau du territoire algérien dans une nouvelle Algérie indépendante mais sous l'emprise du terrorisme. Ces nouvelles situations d'énonciation nous amène à réfléchir davantage sur le processus énonciatif au niveau de la production littéraire en Algérie.

Les écrivains algériens francophones ont produit un grand nombre de textes littéraires à partir des situations d'énonciation différentes ; mais toujours est-il qu'il y a des relations entre leurs différents textes. Celles-ci apparaissent dans plusieurs textes contemporains que nous analyserons dans le troisième chapitre. Il s'agit de textes où l'énonciateur se réfère souvent à la réalité algérienne ; mais il faut dire que cette situation n'est pas représentée dans une même approche, ni d'un même point de vue.

Cette différence tient sa plus grande part de la diversité des voix qui se manifestent au niveau du discours émanant du texte littéraire algérien d'expression française. De ce fait, les problématiques qui y sont traitées répondent à la visée analytique des phénomènes sociaux des différents écrivains. Ces phénomènes se manifestent à travers la production du

discours, ce qui nous amène à réfléchir sur la prolifération discursive dans les textes romanesques des écrivains algériens contemporains.

2.3 La prolifération discursive dans le texte littéraire algérien :

Après avoir mis en évidence³¹ « *L'écriture à deux mains* » d'Amin Zaoui, nous mettrons en avant un autre type d'écriture romanesque, à savoir celui de Maïssa Bey à travers son roman *Puisque mon cœur est mort*, paru en 2010. Produit dans un contexte contemporain, ce roman met en scène principalement Aïda, une femme divorcée dont le fils a été assassiné pendant la décennie noire, et qui symbolise une réalité douloureuse vécue par le peuple algérien qui a marqué l'Histoire de l'Algérie. L'auteure algérienne a mis en valeur la situation de la femme algérienne à une époque où l'Algérie toute entière fut frappée par le phénomène du terrorisme.

Maïssa Bey a mis en valeur une voix féminine dans un silence abyssal où la femme algérienne était exclue sur le plan social. En d'autres termes, le statut de la femme a longtemps été bafoué ; et cela a pris de l'ampleur à l'époque du terrorisme vu le désordre total de la société algérienne. Ceci rendait la femme algérienne livrée à elle-même, et contrainte d'affronter une vie infernale que tout le peuple algérien a vécue. Ceci est mis en évidence à travers le personnage principal Aïda, chez qui, nous retrouvons le portrait de chaque femme qui, ayant vécu la même situation, a perdu quelqu'un de proche.

Le roman de Maïssa Bey est construit à base d'une narration à la troisième personne du singulier, sous forme d'un soliloque du personnage principal, adressé à son défunt fils. Cette représentation symbolique nous conduit vers un discours romanesque représentant diverses voix à travers la

³¹ *Ibid*, p, 113.

voix du personnage principal réclamant sa présence dans les événements que le peuple algérien a vécu. Ces événements ont marqué le peuple algérien au point d'être aguerri, comme nous pouvons le constater dans le passage suivant :

« La vue du sang ne me fait plus peur. Mieux encore : voir couler le sang ne suscite en moi plus aucune réaction. Étrange, non ? » p, 101.

L'auteure algérienne fait remonter le temps dans son roman à travers un soliloque dans lequel elle s'adresse à son fils Nadir, à chaque fois qu'elle se rend au cimetière pour fleurir sa tombe. À travers le dialogue intérieur du personnage principal Aïda, nous retrouvons des représentations de la jeunesse algérienne dans un contexte sociohistorique sanglant, comme nous pouvons l'observer dans le passage suivant :

« J'ai vu, aux informations télévisées, des pères, des frères, des époux, écrasés, sur la fosse où l'on venait d'ensevelir un fils, une fille, une femme ou une sœur. Toi-même, quand tu as appris la mort de la sœur de Farid dans l'attentat à la bombe à la fac centrale d'Alger... ».
p, 89.

Cet extrait résume la situation sociohistorique que l'énonciateur définit dans un discours intérieur puisque selon Dominique Maingueneau (1986 : 104), c'est un [...] *discours de soi à soi-même, il peut ainsi se soustraire à tout ce que suppose la communication publique, la relation à des sujets différents de soi [...]*. Ce discours intérieur apparaît sous forme d'*analepse* où l'énonciateur revient au lieu et au moment de l'assassinat de son fils. Le déictique personnel « *je* » mettant en avant la notion de subjectivité chez l'auteur. D'une part, cela met en relation l'énonciateur avec un co-énonciateur ayant vécu des situations similaires. D'autre part, ce discours pourrait être un hymne dédié aux disparus de l'époque sanguinaire.

Nous retrouvons dans la production littéraire de Maïssa Bey une citation d'un auteur anglo-américain. Cette particularité nous amène vers

une nouvelle dimension culturelle dans la littérature algérienne d'expression française. D'une part, nous considérons cette diversité littéraire singulière dans la mesure où Maïssa Bey introduit son roman avec un énoncé à partir d'un texte romanesque en anglais et sa traduction en français. D'autre part, nous relevons un discours sur la désespérance du peuple algérien dans une telle situation sociohistorique de l'Algérie, comme nous le relevons au sein de la citation du romancier et essayiste américain William Styron (1925-2006) : « *Despair beyond despair* » traduite en français : « *une désespérance au-delà de la désespérance* », p, 131.

Il s'agit d'une re-contextualisation d'une situation sociétale américaine dans un contexte algérien des années quatre-vingt-dix. De ce fait, nous constatons qu'au niveau d'un énoncé apparaissent divers énonciateurs, l'un selon le contexte du roman américain et l'autre dans le roman de Maïssa Bey. Ceci offre au texte de Maïssa Bey une forme de reproduction de discours dans un contexte contemporain en Algérie. Autrement dit, le rapport entre l'énoncé et l'énonciation change en fonction du changement du contexte de production. De ce fait, nous décelons trois voix à partir d'un seul énoncé, à savoir celle de son auteur William Styron, celle de l'énonciateur dans le roman, et celle du peuple algérien qui demeure en filigrane.

Selon l'adaptation de la citation de William Styron à la situation d'énonciation dans le roman, plusieurs sens (détresse, dépression, situation alarmante du peuple algérien) sont entrecroisés, et ce, à partir d'une imbrication de deux énoncés. Au niveau de cet entrelacement de situations d'énonciation différentes et des énonciateurs différents, se rejoignant dans le texte de Maïssa Bey, une nouvelle situation d'énonciation est mise en avant. Celle-ci apparaît dans l'épilogue où Aïda venge son fils en tuant son assassin, comme on le dit dans l'énoncé suivant [...] C'est moi. C'est moi qui l'ai tué [...], p, 183.

Adaptée à des contextes de production différents à travers différentes voix, l'expression en anglais, met en avant un discours dans une nouvelle situation d'énonciation relative à la décennie noire en Algérie. Celle-ci se manifeste à travers l'acte d'énonciation dans le roman où l'énonciateur

représente une figure énonciative dominante à partir de laquelle se construit le texte de Maïssa Bey. À partir de cette diversité d'énonciateurs, de co-énonciateurs et de situations d'énonciations, celle du roman américain et celle du roman algérien, nous nous rendons compte d'une nouvelle construction discursive réactualisée dans le roman de Maïssa Bey.

Il est vrai que ce texte représente une remise en question d'une partie importante de l'histoire algérienne, une histoire qui ne figure pas dans les livres scolaires de la nouvelle génération, donc une Histoire qui reste méconnue par la jeunesse algérienne. Le discours littéraire dans le roman de Maïssa Bey se construit également à partir d'un discours à la fois historique et politique. Force est de constater que l'énonciateur remet en cause la réconciliation nationale adoptée le 8 Juillet 1999, en évoquant la guerre de révolution algérienne comme symbole national, ce que nous observons dans le passage suivant :

«Je me sens prête à affronter tous ceux qui viendraient me parler de réconciliation et de pardon sans justice...Ceux qui m'assurent que rien d'irréparable ne s'est passé, rien, si ce n'est un soubresaut de l'Histoire, de ce pays déjà si maltraité par la tragédie coloniale. Que ce que l'on appelle aujourd'hui 'tragédie nationale' n'a été qu'un mauvais rêve dont nous devons très vite, et tous ensemble, pour le bien commun, effacer les traces. Entre eux et moi, il y a un gouffre dans lequel se répercutent suppliants, les appels des suppliciés. Eux ne les entendent pas. Ceux-là préfèrent ignorer que pour moi – mais pas seulement - le cauchemar commence au moment précis où j'ouvre les yeux sur la lumière du jour. De chaque jour». p, 109-110.

À partir de ce monologue, nous relevons une mise en corrélation entre deux situations historique en une seule situation d'énonciation. Cela met en avant un discours indirecte portant sur une situation concernant le peuple algérien quand l'énonciateur introduit [...] Entre eux et moi, il y a un gouffre dans lequel se répercutent suppliants, les appels des suppliciés [...]. À partir de l'embrayeur « moi », nous repérons les termes « suppliants / suppliciés »

comme éléments introduisant à la fois l'énonciateur et une partie du peuple ayant vécu la situation en question. À cet égard, nous nous référons à Dominique Maingueneau (1986 : 106) quand il définit le discours indirect libre [...]...le discours indirect libre associe efficacité narrative et subjectivité parlante, de même le «monologue indirect libre [...]». Ce monologue focalise sur la notion de tragédie «tragédie coloniale vs tragédie nationale», ce qui met en avant une mutation discursive sur le tragique en Algérie. Cette mutation discursive est à l'origine d'un changement contextuel que Maïssa Bey tente de révéler par le biais de l'écriture romanesque. Or, outre le contexte de production, Friedrich Nietzsche (1872 : 33) donne la définition de la tragédie suivante :

« Le fondement éthique de la tragédie pessimiste : la justification de la souffrance humaine, justification non seulement de la faute de l'homme, mais aussi des maux qui en sont la conséquence. Le mal dans l'essence des choses ».

Dans le roman de Maïssa Bey, l'énonciateur introduit également plusieurs fois les paroles de chansons en anglais sous forme d'énoncés imbriqués au niveau de la narration. À partir de cette imbrication d'énoncés émerge un nouveau co-énonciateur. Une nouvelle voix qui revêt une autre voix³² dans le contexte de l'énoncé produit en anglais. Par conséquent, il y a production d'un discours selon la situation d'énonciation au sein du roman de Maïssa Bey avec des éléments relatifs à une réalité algérienne. Un discours produit après la réactualisation dans une situation d'énonciation propre à la réalité sociohistorique en Algérie.

À travers ce discours se traduisent des remords et l'incapacité du personnage principal Aïda à faire machine arrière pour tenter de sauver son fils Nadir. Nous constatons un va-et-vient permanent entre le discours intérieur du personnage et le discours du narrateur dans la mesure où il est impossible de les distinguer. Ceci se manifeste dans différentes parties du roman dont nous relevons le passage suivant :

³² Thom Yorke a écrit cette chanson suite à une déception amoureuse lorsque qu'il était étudiant. Le texte exprime le dégoût de soi, exprimé brutalement par un jeune américain désabusé.

« When you were here before

I couldn't look you in the eye

You're just like an angel

Your skin makes me cry

You float like a feather in a beautiful word». P, 88.

Au niveau de ce passage suivi d'une traduction en français « *Tu flottes comme une plume dans un monde merveilleux* », nous ne relevons qu'un seul énoncé repris en français ; c'est-à-dire le dernier vers. En réécoutant les chansons qu'écoutait son fils Nadir, Aïda culpabilisait lorsqu'elle les interprète sous forme de messages comme s'ils lui étaient adressés. Cela apparaît dans la chanson de texte citée *supra* en anglais que nous traduisons en français :

«Quand tu étais là avant

Je ne pouvais pas te regarder dans l'œil

Tu étais comme un ange

Ta peau me fait pleurer - [...]

La chanson³³ parle d'un chagrin d'amour, alors que pour Aïda ce fut un chagrin après la perte de son fils, et il ne lui reste que les remords d'une mère impuissante pour sauver son enfant. De ce fait, c'est la situation d'énonciation qui valide le sens de l'énoncé. À cet égard, nous pourrions également interpréter le couplet en relation avec tout individu ayant subi le même sort. Cette reproduction de sens chez l'énonciateur dans le texte

³³ Extrait de la chanson « creep : trad. minable » du groupe de rock anglais « Radiohead » écrite par le chanteur Thom Yorke.

romanesque, sous forme de discours rapporté, nous révèle un deuxième acte d'énonciation par rapport aux paroles de la chanson.

Dans ce dialogue avec son fils comme s'il était vivant, l'énonciateur Aïda s'adresse au co-énonciateur Nadir qui n'est plus du monde des vivants. Dans ce discours intérieur rapporté, il s'agit d'un discours romanesque sur le discours émanant de la chanson. Un discours produit selon la situation d'énonciation dans le roman. Dans cette optique, nous nous référons à Dominique Maingueneau (1986 : 106) dans sa définition du monologue intérieur dans son analyse du roman de Nathalie Sarraute :

«Dans le monologue intérieur on ne «rapporte» pas les propos d'un personnage, puisque c'est la totalité de l'histoire qui se trouve en quelque sorte absorbée dans la conscience du sujet qui monologue». p, 104.

Quant au deuxième co-énonciateur (lecteur) ne peut distinguer les deux actes d'énonciation que s'il connaît la situation d'énonciation de la chanson. Autrement dit, nous pouvons également considérer l'énonciateur comme lecteur puisqu'il rapporte les paroles d'une chanson, tout en traduisant un seul énoncé. Cette traduction comprend un discours sur l'énoncé en anglais. De ce fait, nous repérons une énonciation sur une énonciation : du récit au texte de la chanson, d'un énonciateur pour le premier énoncé à un deuxième énonciateur dans l'énoncé traduit. En somme, il est question d'un passage du texte du parolier au texte romanesque.

Finalement, nous relevons deux situations d'énonciation qui nous amènent à mettre en évidence un double processus d'énonciation, à savoir celui de la construction du texte de la chanson, et celui du texte romanesque de Maïssa Bey. Ceci se traduit à travers la diversité des énonciateurs, des énoncés, des langues et des situations d'énonciation. À cet effet, nous nous rendons de la notion de l'intertextualité et de dialogisme dans le roman Maïssa Bey.

Le texte romanesque de Maïssa Bey représente un support textuel à travers lequel nous avons mis en évidence un double processus énonciatif au niveau de la langue comme au niveau de l'énonciateur. À partir du texte romanesque de Maïssa Bey, nous avons pu constater que le discours se régénère d'une situation d'énonciation à une autre. Ainsi nous relevons l'une des particularités de la construction énonciative au niveau de la production romanesque de Maïssa Bey.

En prenant en compte les premiers textes littéraires algériens d'expression française et la production littéraire en Algérie, nous nous rendons compte d'une diversité énonciative. Celle-ci s'est construite à partir de différents facteurs, comme par exemple, l'imbrication d'autres textes littéraires comme c'est le cas de l'adage populaire en arabe³⁴, et de la chanson en anglais³⁵, (texte littéraire anglo-américain). Ceci est relatif aux nouveaux questionnements posés par des écrivains algériens, tout en les mettant à la disposition du lecteur à travers la traduction d'une langue à une autre.

La diversité énonciative se construit à différents niveaux à partir du roman de Maïssa Bey. D'une part, la traduction en tant que phénomène littéraire représente un élément important dans la construction du texte littéraire, comme celui d'Amin Zaoui et Maïssa Bey cités supra. D'autre part, il est vrai que ce même phénomène enrichit la production littéraire en Algérie. Cela favorise la rencontre des créations artistiques (le roman et la chanson) dans les textes littéraires des écrivains algériens. Par voie de conséquence, il contribue à la construction d'un grand univers discursif. Nous retrouvons également d'autres textes littéraires algériens d'expression française produits essentiellement à partir du texte sacré, à savoir le Coran que nous développerons ci-dessous.

³⁴ *Ibid.* p, 113.

³⁵ *Ibid.* p, 124.

2.3.1 La traduction comme pratique discursive :

Il est vrai que la traduction est l'une des pratiques discursives les plus répandues dans la construction de l'univers discursif au niveau de la production littéraire contemporaine en Algérie. Ceci représente l'une des particularités des nouvelles écritures qui ne cessent de foisonner dans le champ littéraire algérien au niveau des deux rives de la Méditerranée. À cet égard, l'écriture romanesque algérienne, prend de nouveaux aspects par rapport à celle des pères fondateurs de la littérature algérienne d'expression française.

Le texte littéraire algérien regroupe un ensemble de discours produits dans différents contextes et par différents énonciateurs, mais qui se traduisent par un seul énonciateur en tant que figure énonciative dominante. Ceci fait la particularité du processus d'écriture chez un nombre considérable d'écrivains algériens contemporains, notamment Salim Bachi dans son roman *Tuez-les tous, 11 Septembre*, paru en 2006.

La situation d'énonciation dans le roman de Salim Bachi se construit à partir d'une représentation littéraire des événements du 11 Septembre 2001, où l'énonciateur incarne le rôle du kamikaze quelques heures avant l'attentat. Ce texte littéraire est produit à partir de différents passages traduits de l'anglais au français, comme au niveau du prologue où l'auteur a introduit un extrait de Joseph Conrad. De plus, il y a de la traduction de l'arabe au français. Ce que nous considérons de particulier dans ce roman, c'est la traduction récurrente (29 fois) de quelques versets coraniques au fil de la narration.

Dans un premier temps, lors de la lecture du texte de Salim Bachi, le lecteur tente de faire le lien entre l'épigraphe et l'histoire dans le roman. Mais ce n'est qu'au fur et à mesure de la lecture que le lecteur se rend compte que les énoncés du prologue se réactualisent selon la situation

d'énonciation du roman de Salim Bachi. L'adaptation d'un extrait du texte de Joseph Conrad traduit de l'anglais représente une production de discours selon la situation d'énonciation dans le texte de Salim Bachi. Autrement dit, un ensemble d'énoncés se réactualisent à l'aube du XXI^e siècle ; ce qui met au point un processus énonciatif produit à partir de la traduction de l'anglais au français.

En reprenant la définition du discours rapporté de Bakhtine³⁶, il s'agit [...] un discours sur le discours, une énonciation sur l'énonciation [...]. Dans cette optique, l'énonciation est régie à partir d'une traduction dans un discours rapporté, relatant une histoire n'ayant aucun rapport avec la réalité dont Salim produit une représentation symbolique. À cet égard, nous nous référons à la définition de la visée analytique du phénomène de la traduction chez Paul Ricœur (2004 : 44) :

«Je rejoins ici la déclaration qui commande tout le livre de George Steiner Après Babel. Après Babel, «comprendre, c'est traduire». Il s'agit ici bien plus que d'une simple intériorisation du rapport à l'étranger, en vertu de l'adage de Platon que la pensée est un dialogue de l'âme avec elle-même – intériorisation qui ferait de la traduction interne un simple appendice de la traduction externe. Il s'agit d'une exploration originale qui met à nu les procédés quotidiens d'une langue vivante : ceux-ci font qu'aucune langue universelle ne peut réussir à en reconstruire l'indéfinie diversité».

La traduction est une pratique discursive car le traducteur fait en sorte d'adapter un énoncé à partir d'un contexte, d'une idéologie et d'une culture qui lui sont étrangers. Dès lors, la production du discours est en relation avec l'adaptation d'une citation traduite avec l'énonciation dans le roman. Ainsi, il y a production d'un discours littéraire sur des discours religieux, sociaux, politiques...etc.

En prenant l'exemple du roman de Salim Bachi, *Tuez-les Tous*, les pratiques discursives se manifestent à travers l'interprétation des versets

³⁶ Ibid, p, 77.

coraniques selon la situation d'énonciation dans le roman. Ce faisant, la traduction des versets coraniques entre guillemets est introduite intrinsèquement dans le texte de Bachi.

Les versets coraniques sont embrayés par l'énonciateur dans le texte romanesque ; ceci permet la production d'un discours de la fiction sur le discours coranique. Cela nous amène à mettre en évidence l'aspect religieux, c'est sa particularité par rapport à d'autres aspects culturels. À cet effet, nous tenterons de mettre en évidence cet ensemble d'éléments qui contribuent à la création littéraire en Algérie. Par conséquent, nous devons mettre en corrélation l'aspect religieux et la construction du texte romanesque. À cet effet, nous devons mettre en évidence le passage du texte sacré au profane dans le texte littéraire.

2.3.2 Diversité de voix dans le roman de Salim Bachi :

La production du discours dans le roman de Salim Bachi, *Tues-les tous*, est établie par plusieurs énonciateurs. À travers l'unique voix du narrateur se rejoignent diverses voix, celle du personnage principal (Seyf el Islam) et celle du texte coranique. La voix de Seyf el Islam représente une communauté prenant l'Islam pour une opportunité à des fins personnelles. Ce personnage est une symbolique des kamikazes prétendant être des héros pieux salvateurs de l'humanité alors qu'ils ne sont que des objets d'un stratagème belliqueux.

Quelques versets coraniques sont pris intrinsèquement du Saint Coran et introduits dans le texte romanesque, et représentent donc des énoncés décontextualisés. À partir de la situation d'énonciation dans le texte de Salim Bachi, le personnage principal interprète les versets coraniques sans base religieuse, ce qui donne à son discours une part de profanation. Ceci apparaît

dans le verset coranique de la 18^e Sourate du Coran, La Caverne (Al-Kaahf)³⁷ :

(103) Dis : «Voulez-vous que Nous vous apprenions lesquels les plus grands perdants ? (104) Ceux dont l'effort, dans la vie présente, s'est égaré, alors qu'ils imaginent faire le bien. (105) Ceux-là qui ont nié les signes de leur Seigneur, ainsi que Sa rencontre. Leurs actions sont donc vaines» Nous ne leur assignerons pas de poids au Jour de la Résurrection.

À partir de ce verset coranique, nous constatons qu'il existe des gens qui croient bien faire alors qu'ils sont des transgresseurs aux yeux de la religion, notamment ceux qui n'ont pas de foi car ils préfèrent se suicider. L'acte de suicide n'a aucune relation avec ce que stipule le texte coranique, un fait qui n'a jamais existé depuis l'avènement de l'Islam. Toutefois, des incrédules pensent avoir choisi le droit chemin alors qu'ils sont en totale perdition.

Il existe dans le texte de Salim Bachi une diversité d'énonciateurs lorsqu'il s'agit de la présence des versets coraniques. Ceux-ci apparaissent sous forme de discours rapporté embrayé par l'énonciateur. À cet égard, il est vrai que le texte coranique contribue à la création du texte littéraire dans la mesure où il sert de source d'argumentation dans le discours littéraire. De ce fait, nous relevons à partir d'une étude de Mélanie Adda (2010 : 4-5) au niveau d'un collectif, dans lequel elle souligne :

«L'enquête sur la définition de la sacralité textuelle a aussi abouti à l'idée que le texte sacré participe à la fois du texte poétique, du texte mythique et du texte théologique, mais sans s'y limiter».

La sacralité des versets coraniques et le texte romanesque se rejoignent seulement dans la production du discours. Il s'agit d'un discours littéraire prenant le texte coranique comme ensemble d'arguments au niveau de la narration. Cela met en avant un discours sur un discours pour reprendre

³⁷ Le Saint Coran, Transcription en caractères latins, Traduction des sens en français. p, 422.

la définition du discours rapporté de Bakhtine citée *supra*. Cette diversité énonciative repose sur le passage d'une situation d'énonciation à une autre situation d'énonciation au niveau de la production littéraire de Salim Bachi. À cet égard, nous résumerons ces aspects dans un tableau subséquent.

La diversité des situations d'énonciation reliant le texte sacré au texte littéraire, permet au lecteur de reconstruire l'histoire selon la situation d'énonciation dans le roman. Dès lors, le personnage principal tient un contre discours romanesque en utilisant le discours religieux.

Il est vrai que dans le discours littéraire, le discours religieux apparaît comme argument dans l'interprétation des faits par l'énonciateur. À cet effet, le rapport entre l'énoncé et l'énonciation se régénère selon le contexte de production du texte de Salim Bachi. Ainsi nous constatons que l'organisation du discours dans le roman, dépend de la situation d'énonciation dans l'histoire romanesque qui n'est qu'une reproduction imaginaire des événements du 11 Septembre 2001.

Il est vrai qu'il ne s'agit pas de reproduire les événements en tant que tels, mais de les transposer au niveau du texte littéraire sous forme de représentation symbolique. À cet égard, nous retrouvons des traductions du texte coranique dont nous relevons quelques-unes et relever les représentations littéraires à travers des versets coraniques.

Concernant la situation d'énonciation dans le texte de Salim Bachi, l'énonciateur introduit des versets coraniques traduits et embrayés par l'énonciateur Seyf el islam sous forme de discours rapporté. L'énonciateur introduit le discours coranique dans ses énoncés prétextant que son acte représente un sacrifice aux yeux de l'Islam, ce que nous tenterons de mettre en évidence dans le tableau ci-dessous :

Situation d'énonciation : La veille du 11 Septembre 2001				
Versets coraniques		Discours religieux	Texte littéraire	Discours littéraire
«Ne dites pas que ceux qui sont tués dans les chemins de Dieu : ''ils sont morts'' Non !...Ils sont vivants, mais vous n'en avez pas conscience»	L'énonciateur	Sacrifice d'un martyr pour sa patrie, et son destin dans l'au-delà.	<i>lui avait conscience d'être mort et de ne plus être dans le chemin de Dieu. L'avait-il jamais été ? p, 22.</i>	Comparaison entre Seyf el Islam à un martyr.
«Ne dites pas de ceux qui sont tués dans les chemins de Dieu ''ils sont morts !''- Non ! ... - Ils sont vivants mais vous n'en avez pas conscience»,		Sacrifice d'un martyr pour sa patrie, et son destin dans l'au-delà.	<i>lui était déjà mort au sein cancéreux de la vie, il était un corps en proie de la corruption..., 108.</i>	Comparaison paradoxale un martyr et un corrompu.
«et ne dites pas de ceux qui sont tués dans les chemins de Dieu ''Ils sont morts'', ils sont vivants mais vous n'en avez pas conscience»		Sacrifice d'un martyr pour sa patrie, et son destin dans l'au-delà.	<i>non il n'en avait pas conscience, mais sa raison le poussait au grand hall illuminé rouge puis jaune et bientôt bleu et il marchait, marchait à travers la foule, 112.</i>	Description de la situation de seyf el Islam, et sa comparaison à un martyr. L'inconscience menant seyf el Islam au suicide.
«ne dites pas de ceux qui sont tués dans les chemins de Dieu qu'ils sont morts, ils sont vivants»		Sacrifice d'un martyr pour sa patrie, et son destin dans l'au-delà.	<i>Mais il l'était, mort, et rien ne renaîtrait de cette matière prête à la combustion infernale, matière vouée au tourment éternel.... p, 132.</i>	Rapport d'opposition entre la réincarnation d'un martyr et seyf islam voué au tourment éternel.
«Rien qu'il n'aime mieux que l'émancipation des esclaves, rien qu'il ne haïsse plus que le divorce. Elles sont un vêtement pour vous, vous êtes, pour elles, un vêtement».		La légitimité des relations sexuelles dans un couple légitime.	<i>Il n'avait rien vu de tel dans le monde. Si, des femmes dénudées offertes à l'assouvissement des bêtes. Et lui était une bête et non un vêtement de quiconque, une bête. p, 31.</i>	L'énonciateur considère le personnage principal comme une bête n'ayant rien de légitime aux yeux de la religion.
«Elles sont un vêtement pour vous, vous êtes pour elles un vêtement»		Les pratiques sexuelles à l'intérieur du couple légitime.	<i>mais il n'a rien vu de cela dans le monde, il n'avait rien vu hormis des femmes dénudées offertes à l'assouvissement des bêtes, et lui aussi était une bête. p, 68.</i>	L'énonciateur remet en cause l'acte bestial et la jouissance des corps des femmes dénudés.

À travers le discours rapporté, suivi des énoncés tantôt narratifs tantôt descriptifs, nous nous rendons compte que le narrateur met en valeur l'incrédulité du personnage principal sous forme de commentaires sur l'incompatibilité entre ses actes et ce que dictent les versets coraniques. Autrement dit, tous les actes commis par *Seyf el islam* ne répondent pas aux caractéristiques d'un bon croyant. Cette interprétation est faite à base d'un discours direct, ce qui met en relation deux énonciatifs autonomes, ce que Dominique Maingueneau (1986 : 106) met en évidence dans sa définition du discours direct :

«La citation au discours direct suppose la répétition du signifiant du discours cité et par conséquent la dissociation entre les deux situations d'énonciation, citante et citée. Elle fait coexister deux systèmes énonciatifs autonomes : chacun conserve son JE, son TU, ses repérages déictiques, ses marques de subjectivité propres, les guillemets ou le tiret jouant à l'écrit le rôle de frontière entre les deux régimes énonciatifs». p, 87.

Dans la construction énonciative, nous devons prendre en considération l'énonciateur dans le roman qui a fait du texte sacré l'un des éléments de comparaison, le comparant. Cela apparaît dans les énoncés cités dans le tableau avec la situation d'énonciation dans une production littéraire contemporaine.

La rhétorique dans le roman de Salim Bachi est construite à base de versets coraniques, en soulevant des aspects à la fois sociétaux et culturels relatifs au monde arabe en rapport avec le monde occidental. Pour ce faire, il met l'énonciateur dans une situation d'intermédiaire entre le religieux et le profane afin de mettre en lumière des valeurs mal interprétées dans certaines sociétés.

Cette mise en valeur de deux situations d'énonciation amène le lecteur à prendre en considération un ensemble d'éléments révélateurs de sens. Ceux-ci représentent ce que Dominique Maingueneau (2004 : 206) appelle la

scénographie, et plus précisément celle du roman que nous citons ci-dessous à partir d'un ouvrage collectif :

«la scénographie du roman ...est en quelque sorte imposée d'entrée de jeu ; mais d'un autre côté, c'est à travers l'énonciation même de ce récit qu'on peut légitimer la scénographie ainsi imposée, en faisant accepter au lecteur le rôle qu'on prétend lui assigner dans cette scénographie, celui d'un lecteur de roman d'aventures... Dès son émergence, l'énonciation du texte suppose une certaine scène, laquelle, en fait, se valide progressivement à travers cette énonciation même. La scénographie apparaît ainsi à la fois comme ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer».

Le lecteur se construit des représentations selon sa propre interprétation des deux catégories d'énoncés (texte littéraire et texte coranique). En ce qui concerne le texte coranique, le lecteur est averti au niveau des éléments paratextuels, à savoir la note à la fin du roman affirme que les énoncés mis entre guillemets sont des versets traduits de l'arabe en français par Denise Masson. Cela met à notre disposition une *scénographie* relative à une dimension religieuse qu'il doit valider au fur et à mesure du récit romanesque. Celle-ci relève d'une représentation symbolique des pensées du kamikaze quelques heures avant l'attentat.

À partir de la rencontre entre deux *scènes*³⁸ se construit le texte littéraire de Salim Bachi, ce qui nous conduit vers une réflexion de l'auteur par rapport à la *doxa* au niveau de l'interprétation d'un tel acte terroriste. À cet égard, Ferdinand Brunot (1992 : 507) a soulevé la question sur la relation entre l'idée énoncée et la pensée, en affirmant :

«Une action énoncée, renfermée soit dans une question, soit dans une énonciation positive ou négative, se présente à notre jugement, à notre sentiment, à notre volonté avec des caractères extrêmement divers. Elle est considérée comme certaine ou comme possible, on la désire ou on la

³⁸ Nous entendons par deux scènes en nous référant à la définition du discours rapporté par Bakhtine citée *supra* (Un énonciation dans une énonciation, un discours sur un discours).

redoute, on l'ordonne ou on la déconseille etc. Ce sont là les modalités de l'idée».

En mettant en corrélation les deux catégories d'énoncés, nous nous rendons compte d'un paradoxe au niveau sémantique. En d'autres termes, ce que le texte littéraire relate, contredit ce que dictent les versets coraniques, parce qu'il s'agit d'un acte terroriste et non pas d'un acte de sacrifice. Autrement dit, cette situation d'énonciation représente un événement terroriste et non pas un acte saint. À partir de ce dernier constat, nous nous référons à la notion de coupure dans les représentations au niveau des opérations énonciatives³⁹ car il existe une rupture contextuelle entre les premiers textes littéraires algériens et le texte littéraire contemporain.

En reprenant l'idée d'Antoine Culioli⁴⁰ quand il affirme que [...] Quels que soient les systèmes temporels, on ne peut se passer du concept de *coupure* [...]. Cela renvoie au passage de l'Algérie par plusieurs étapes historiques depuis la révolution algérienne jusqu'à notre époque, ce qui a marqué une discontinuité dans le repérage temporel.

Nous observons également qu'aucun déictique personnel ne renvoie à l'énonciateur dans le texte de Salim Bachi, et de ce fait, aucun verbe modalisateur ne permet de mettre en évidence l'apport de l'énonciateur dans le texte littéraire. À cet égard, le rôle du co-énonciateur (lecteur) intervient dans la mesure où il se rend compte qu'il est censé faire la différence entre les énoncés du texte coranique et les énoncés du texte romanesque selon leur contexte de production.

Nous dégageons les représentations les plus récurrentes dans la production littéraire de Salim Bachi, à savoir le sacrifice d'un martyr. Il y a également des représentations sur les droits de la femme dans un couple légitime lorsqu'il l'énonciateur évoque la relation d'Abou Seyf avec la prostituée dans la boîte de nuit (page 23-24). Ces représentations remettent

³⁹ *Ibid.* p, 27.

⁴⁰ *Ibid.* p, 27.

en cause les croyances des musulmans ainsi que celles des fondements des relations sociales. Ces problématiques sont soulevées d'un point de vue religieux puisqu'il s'agit d'un attentat suicide et de l'adultère, un acte illicite dans la société musulmane. Ceci est mis en valeur par Salim Bachi sous forme de témoignage sur l'Histoire à travers des personnages qu'il invente, fait que nous avons relevé dans l'une de ses interviews :

«Je ne suis pas un écrivain-témoin au sens traditionnel du terme. Je pense avoir décrit l'esprit plus que la lettre d'une époque. Ma contribution est, en somme, le portrait spirituel d'une période historique à travers les destins de quelques personnages éminemment romanesques. Pour ce qui est de la littérature de témoignage traditionnelle, dont vous faites mention, elle est forcément nécessaire. Le problème est dans le « forcément »... Je ne veux pas porter de jugement sur le travail des autres écrivains. Je pense seulement que la littérature de témoignage en tant que telle est une littérature de l'instant. Elle appartient plus au document qu'au fait littéraire»⁴¹.

Il est vrai ainsi que dans le discours littéraire se produisent d'autres discours en établissant d'autres dimensions relatives au monde réel. À cet effet, le texte sacré participe à la fois à la création du texte romanesque, et à la mise en évidence de différentes dimensions sociales relatives au contexte de production du texte littéraire. Ainsi se construit une diversité énonciative joignant deux textes et deux énonciateurs dans le texte de Salim Bachi.

Après avoir mis en évidence différents textes romanesques, nous nous pencherons ensuite sur un autre processus d'écriture, à savoir la nouvelle. Un recueil de nouvelles nous pourrions rencontrer un ensemble de problématiques traitées indépendamment. Ceci nous permettra de mettre en évidence quelques textes littéraires algériens contemporains.

⁴¹ http://www.babelmed.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2462 page web consultée le 08/04/2015.

2.3.3 Une production littéraire, des situations d'énonciation :

La littérature algérienne d'expression française se construit à partir des événements historiques d'une manière de plus en plus explicite d'après les déictiques spatiotemporels utilisés au niveau de ce texte. Dans cette optique, référons-nous à André Siganos qui affirme : « *Toute écriture est évidemment mémorielle... l'écrivain joue toujours, consciemment ou non, avec le passé de l'Histoire* ». Nous avons pu constater ce phénomène littéraire dans le roman de Salim Bachi, *Tuez-les Tous*, avec une situation d'énonciation relative à l'époque contemporaine, à savoir l'attentat du 11 Septembre 2001 à New York aux États Unis d'Amérique.

Nous évoquons également un autre texte littéraire algérien dont une partie (*L'Aube du destin*) est construite à partir d'un événement historique, à savoir le recueil de Nouvelles de Yasmina Khadra, *Les chants cannibales*, paru en 2012. Ce texte renvoie aux différentes voix africaines proclamant leurs souffrances d'antan, tout en se posant un questionnement sur leur devenir. Cette œuvre représente un recueil de douze nouvelles avec des thèmes variés. Ces derniers sont reliés par la récurrence de l'énoncé « *Quand je m'entends vivre* ».

Yasmina Khadra a tenté de donner une vision universelle à l'ère de la mondialisation, tout en gardant sa particularité algérienne en mettant en avant-scène littéraire l'exécution du martyr algérien « Ahmed Zabana » dans la nouvelle intitulée, *L'Aube du destin* (p, 65-71) avec une situation d'énonciation relative à l'époque coloniale (19 juin 1956). Autrement dit, l'auteur a mis en avant la date et l'heure exacte de l'exécution du premier martyr algérien guillotiné, notamment Ahmed Zabana, le 19 Juin 1956, à 4 heures du matin, au pénitencier de Serkadji.

Après cinquante ans d'indépendance, le romancier algérien a construit l'un de ses textes à partir d'un événement historique, à savoir l'exécution

d'Ahmed Zabana. De ce fait, nous pourrions qualifier cette nouvelle de Yasmina Khadra d'historique vu la véracité du lieu, du temps et du personnage historique Ahmed Zabana. Relevons un passage de la nouvelle *L'aube du destin*, à travers lequel nous pourrions repérer différentes caractéristiques relatives à la réécriture de l'Histoire à travers un texte littéraire.

«19 juin 1956, 04 heures du matin. Seuls deux rats camusiens tournent en rond, lestes, alertes, affamés... À l'extrémité de la Haute-Casbah, érigée dans le ciel pareille à un mouvement de parjure, la prison Serkadji guette !... La porte s'écarte sur des gardiens fébriles. Ahmed Zabana les apaise de la main. Il veut prier d'abord... L'Imam, le directeur de la prison et l'avocat l'accompagnent au pied de l'échafaud. Ahmed Zabana confie aux vivants : Dîtes à ma mère que je ne meurs pas pour rien, et qu'ainsi je ne meurs pas vraiment... retentissent les youyous qui s'élèvent des terrasses de la Casbah». Les chants cannibales, p, 65-71.

Relevons dans cet acte d'énonciation des déictiques spatiotemporels tels que : «19 juin 1956, 04 heures du matin» et «la prison Serkadji». Quant au déictique personnel «Ahmed Zabana», il représente l'élément référentiel d'un discours sur un personnage historique de la révolution algérienne de 1954-1962.

Observons également l'expression employée pour définir la situation sociohistorique dans le texte, «rats camusiens». Cette représentation métaphorique renvoie à la situation d'énonciation dans le célèbre roman d'Albert Camus (1913-1960), prix Nobel en 1957, *La peste*, 1947. Cet énoncé met en avant le contexte colonial dans la ville d'Oran, ville originaire d'Ahmed Zabana.

Yasmina Khadra produit son texte sous forme de commémoration de la mort du martyr algérien Ahmed Zabana tout en mettant en évidence l'un des grands écrivains qui ont marqué la littérature algérienne d'expression française. Plus encore, si Albert Camus a soulevé la question des français

face au nazisme hitlérien, Yasmina Khadra traite la situation d'énonciation en remettant en cause la situation des martyrs algériens. Ceux-ci étaient considérés comme des terroristes aux yeux des colonisateurs alors qu'ils menaient une révolution pour libérer leur pays. Ainsi nous constatons que Yasmina Khadra a mis en valeur la bravoure du martyr face aux injustices du régime colonial.

Nous pouvons reconnaître dans le discours rapporté d'Ahmed Zabana : « *Je ne meurs pas vraiment...* », un verset coranique cité dans le roman Salim Bachi : « *Ils sont vivants mais vous n'en avez pas conscience* ». Si dans le roman de Salim Bachi le verset coranique est contradictoire avec l'acte suicide de seyf el islam, Ahmed Zabana représente l'exemple d'un véritable martyr pour la cause de sa patrie. Certes, nous constatons dans le recueil de nouvelles de Yasmina un hymne aux martyres de la révolution algérienne ; mais il y a d'autres voix soulevant plusieurs problématiques. Prenons par exemple la nouvelle intitulée « *Une toile dans la brume* ». Il s'agit d'un phénomène social très répandu dans la société algérienne que l'on appelle «el harga» : la migration clandestine.

Une représentation symbolique de milliers de gens en quête d'une vie meilleure au-delà de la mer méditerranéenne. Un artiste peintre de la ville d'Alger a nourri le rêve de vivre dans le pays de la brume, l'Angleterre. Mais comme des centaines d'autres avant lui, il regrette d'avoir pris une telle décision. Cela apparaît dans la lettre qu'il a écrite au gérant du café qu'il fréquentait, celui qui a tenté vainement de le dissuader de quitter le pays :

« *Cher ami,*

Tu avais raison. Si nul n'est prophète en son pays, personne n'est maître chez les autres...Nous étions huit sur le semi-rigide. Six n'ont pas survécu. J'erre dans la grisaille de Londres. Sans repères et sans papiers. Je suis venu chercher un rêve et je me rends compte que je l'ai laissé à Alger ». p, 100-101.

Nous retrouvons dans cet acte d'énonciation un discours sur le sort des migrants clandestins dont seuls quelques-uns sont sortis sains et saufs. Nous relevons également un message adressé à l'ensemble des jeunes n'ayant qu'un seul but commun, partir : « *Je suis venu chercher un rêve et je me rends compte que je l'ai laissé à Alger* ». Ceci met en avant le rapprochement de l'énonciateur par rapport au discours qu'il produit. Un discours embrayé par le déictique personnel «*Je*», ce qui laisse apparaître une part de subjectivité chez l'auteur car loin de son pays, il ressent une sorte de rejet dans la rive nord de la méditerranée.

Si la « scène de la parole »⁴² sur l'exil chez Mohammed Dib dans son roman *Les Terrasses d'Orsol*⁴³ se situe dans la période postcoloniale, chez Yasmina Khadra, l'énonciateur se réfère au contexte contemporain. Autrement dit, si le texte dibien traite de la problématique de l'exil pour une fin professionnelle, Yasmina Khadra soulève la question des migrants clandestins à la recherche d'un monde meilleur. Ce fait s'est répandu à partir des années 90. Ce phénomène social a pris une nouvelle représentation dans le texte littéraire algérien suite aux changements de la société algérienne. Les jeunes algériens rencontrent de la difficulté à subvenir à leurs besoins, ce qui les amène à affronter l'inconnu. Ces problèmes sociaux poussent la plupart des jeunes au-delà des frontières algériennes en quête d'une vie meilleure.

Après avoir mis en avant une ébauche du texte littéraire algérien d'expression française et ses différentes situations d'énonciation, nous tenterons de pénétrer son univers discursif. À partir de ce chapitre que nous considérons en tant que prémices de notre analyse, nous tenterons de mettre en valeur différentes visées discursives dans les textes de notre corpus. Cela nous permettra de relever les caractéristiques du texte littéraire algérien contemporain à partir des situations sociales culturelles et politiques contemporaines. Ainsi, nous tenterons de mettre en relief tout aspect émanant des textes de notre corpus dans le chapitre suivant.

⁴² Ibid, p, 63.

⁴³ Ibid, p, 96.

CHAPITRE III

Analyse :

Textes à l'appui

Dans le chapitre précédant, nous avons pu remarquer que la notion de l'algérienité est une caractéristique importante dans les textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française. Certes, il s'agit d'un phénomène général chez cette génération, mais ses manifestations varient selon les types de discours : social, politique, religieux et identitaire. Or, nous avons pu observer une mutation contextuelle allant de l'époque coloniale à l'époque postcoloniale. Cette mutation de contexte a généré de nouveaux regards sur la société d'une Algérie naissante.

Force est par conséquent de reconnaître de nouvelles écritures fictionnelles comme celle de Mohammed Dib dans son roman, *Qui se Souvint de La Mer* que nous avons mis en évidence. Ce roman est une façon de représenter l'horreur humaine comme nous le constatons dans le témoignage de Mohammed Dib dans la postface du roman :

« Pourquoi Picasso a-t-il peint Guernica comme il l'a fait, et non comme une reconstitution historique ? À la vérité, il est difficile d'expliquer tout à fait une manière d'écrire...La brusque conscience que j'avais prise à ce moment-là du caractère illimité de l'horreur et, en même temps, de son usure extrêmement rapide est, sans doute aucun, à l'origine de cette écriture de pressentiment et de prévision. Horreur inimaginable en cette seconde, et qui ne sera qu'une péripétie banale tout à l'heure, une fois qu'elle aura été accomplie ; qui affectera alors à peine ses témoins, ses victimes et initiateurs ». p, 217

Nous remarquons que le changement de ton dans l'écriture de Mohammed Dib, apparaît sous d'autres formes chez Assia Djebar qui a transposé la toile d'Eugène Delacroix⁴⁴, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Cette nouvelle visée analytique de la société algérienne a donné à la littérature algérienne d'expression française un nouvel aspect artistique car la peinture devient une source d'inspiration incontestable. Toutefois, la quête identitaire se construit à partir du premier texte littéraire comme nous pouvons le constater chez Mohammed Dib qui met toujours en

⁴⁴ *Ibid*, p, 88.

avant la société algérienne avec des contextes variés. À cet effet, nous focaliserons, dans un premier temps, sur son premier roman, *La Grande Maison* de Mohammed Dib, 1952. À partir de ce roman, nous avons relevé un texte dont la problématique est relative à la quête du sens de « la mère patrie ». Celle-ci est représentée d'une manière particulière, ce qui fait apparaître un discours ambivalent sur le sens attribué à la mère patrie chez l'énonciateur. Cela nous amène à réfléchir sur le processus énonciatif dans le roman dibien pour mettre en évidence la quête du sens traitée par Mohammed Dib.

3.1 La quête du sens dans le roman de Mohammed DIB, *La Grande Maison*, 1952.

Le premier roman de Mohammed Dib, *La Grande Maison*, 1952, représente une avant-garde de la littérature algérienne d'expression française de par son aspect. Ainsi, ce texte traite de la problématique relative à la notion de la « patrie » tout en étant produit dans un contexte particulier, à savoir l'époque coloniale. À cet effet, la voix de l'énonciateur dans ce texte est extra-diégétique, ce qui marque son éloignement dans ses énoncés. Cela nous amène à réfléchir sur le dispositif énonciatif dans le texte dibien afin de pouvoir faire apparaître son univers discursif. Pour ce faire, nous devons tout d'abord mettre en évidence les éléments extralinguistiques qui ont contribué à la construction du texte de Mohammed Dib.

3.1.1 Contexte de production :

Deux ans avant l'éclatement de la révolution algérienne, Mohammed Dib a publié son premier roman où il dépeint la réalité de ses compatriotes dans une Algérie française. Contraint de se soumettre aux conditions d'écriture sous le joug du colonialisme, Mohammed Dib fait apparaître la

notion du colonialisme en filigrane dans son texte sans pour autant pointer du doigt la cause de la souffrance de ses compatriotes. À cette époque, il y avait non seulement l'occupation française en Algérie, mais également le début de la guerre froide suite à la deuxième guerre mondiale. Une guerre idéologique entre le socialisme et le libéralisme qui a fait basculer le système économique mondiale. Cela a engendré des répercussions sur les colonies des puissances mondiales, comme la France en Algérie. À cet égard, les autochtones algériens ont passé l'une des situations les plus précaires de l'Histoire algérienne.

D'une part, il y avait déjà une injustice entre les français algériens et les autochtones, ce qui fait la particularité du régime coloniale. D'autre part, cette même force coloniale était dans une situation critique sur le plan économique comme sur le plan militaire pendant la guerre d'Indochine (1946-1954). Cette situation a eu des répercussions néfastes sur les algériens, ce qui n'a fait qu'aggraver leur situation sous le joug colonial. Cette relation entre le colon et le colonisé est mise en avant dans le texte dibien dont nous allons mettre en évidence la situation d'énonciation.

3.1.2 Situation d'énonciation :

Le texte dibien est construit dans une scène générique relative à une production romanesque associée à une scène englobante relevant d'un discours didactique dont la problématique est « la patrie ». Cela s'avère à travers le champ lexical du terme « la classe » : *pupitres – le maître – Leçon – les tables – les élèves – cahier – La baguette – les études – Les rédactions – lectures – livres – la discipline – la salle*. À partir de ce cadre scénique apparaît une scénographie assez particulière parce que la notion de la patrie enseignée par Maître Hassan prête à équivoque l'ensemble de ses élèves, notamment le personnage principal Omar. Celui-ci reçoit l'enseignement de son Maître sous forme d'une question rhétorique qui a suscité en lui et en ses camarades un questionnement. De ce fait, Omar est confus parce qu'il sait

déjà qu'il est dans une école française ayant pour Maître un musulman qui lui enseigne en français que la mère patrie est la France.

Or, M. Hassan produit ses énoncés de manière à mettre l'accent sur « la mère patrie » en pratiquant une personnification, ce qui met en avant l'incarnation féminine de la patrie. Ce caractère proprement maternel a amené Omar à mettre en corrélation sa mère Aïni et la France, et il se rend compte que [...] *Aïni n'est pas la France* [...] (ligne 29). À cet effet, à travers le raisonnement déductif de l'énonciateur, nous nous apercevons qu'il renonce à l'idée que l'on compare sa mère à une mère patrie vu la dissemblance entre le comparant et le comparé. À partir des caractères maternels à la France, l'énonciateur met en avant la problématique de mère biologique et mère adoptive.

Quant aux discours de M. Hassan et celui du redoublant Brahim Bali, ils ne sont pas légitimes. L'énoncé de Brahim Bali (ligne 21) apparaît sous forme de récitation d'une réalité inculquée à l'énonciateur puisqu'il refait son année. Cela se manifeste à travers le choix du verbe «ânonner » qui est repris ensuite à travers une périphrase indiquant des notions qu'il a apprises l'année précédente.

Néanmoins, Omar remet en cause la notion de patrie représentée chez ses camarades. En pratiquant un euphémisme dans son énoncé [...] *Les Français qu'on aperçoit en ville, viennent de ce pays.* [...] (ligne 25), l'énonciateur fait apparaître un discours sur la différence entre lui et les Français de France qu'il voit dans son pays. De ce fait, l'énonciateur introduit l'articulateur d'opposition « mais » pour mettre en évidence sa prise de conscience quant à la situation géographique de la France par rapport à son pays que l'on prétend être la France (ligne 26-27). Cela confirme la remarque qu'Omar a faite sur son Maître [...] *sur la figure du maître ; il apparut avec évidence qu'elle n'était pas là.* [...] (ligne 16).

Omar sait pertinemment que la leçon n'est que pur mensonge, ce qui l'a amené à mentir en décrivant les pratiques sociales relatives à la culture française (ligne 35-41). De ce fait, la scène englobante pousse les élève à mentir pour être épargnés de la punition. À cet égard, la peur amène Omar à

décrire les rites des Français menant une vie sereine qui ne ressemble aucunement à la sienne. De ce fait, nous remarquons que la scénographie qui porte le discours de l'énonciateur est paradoxale au vécu des élèves ainsi qu'aux traditions algériennes. Comme ces rites font partie de l'ethos, référons-nous à la définition de (Dominique Maingueneau : 1990 – 44) :

« L'Ethos est contradictoire à la scénographie (On retrouve ici le paradoxe de toute scénographie : le garant qui soutient l'énonciation doit faire légitimer sa manière de dire par son propre énoncé ».

Cependant, nous remarquons que l'énonciateur introduit dans son énumération descriptive une comparaison entre les rites musulmans avec les rites français (ligne 41-43), ce qui marque une coupure au niveau de la gradation dans sa description. De ce fait, l'énonciateur introduit une Aposiopèse marquant une hésitation par des points de suspension. De ce fait, dans l'énoncé (ligne 47-48), nous relevons un discours sur un questionnement à propos la vérité chez des enfants algériens qui, dès leur jeune âge, sont contraints de mener une lutte. Celle-ci représente une quête identitaire à travers laquelle les élèves de M. Hassan cherchent à discerner entre l'être et le paraître, entre la vraie mère et la mère adoptive, entre l'Algérie et la France.

Dans l'énoncé (ligne 52-53), nous remarquons que M. Hassan donne la définition de la patrie en sous-entendant que la France n'est pas vraiment leur patrie car ni les ancêtres ni les habitants de Dar Sbitar n'ont droit à cette terre puisque les algériens autochtones travaillent chez les colons. De ce fait, dans l'énoncé (ligne 55-57), l'énonciateur introduit une énumération en citant les habitants de Dar Sbitar sous forme de question rhétorique car Omar sait pertinemment que la France n'est pas leur mère patrie. De plus, M. Hassan confirme la pensée d'Omar dans l'énoncé suivant (ligne 58-60). Cet énoncé contient un discours sur la réalité de l'Algérie et les colons français ; mais les élèves ne sont pas encore susceptibles de comprendre le discours de leur Maître.

Néanmoins, seul Omar fut interpellé par le discours de M. Hassan, ce qui l'amène à chercher à faire la différence entre les maîtres et les habitants de son pays. Cela se manifeste graduellement dans le discours de M. Hassan qui met en évidence la notion de patriotisme de manière à éveiller la conscience des élèves (ligne 64-65). M. Hassan hausse le ton de manière à interpellier ses élèves, mais en vain (ligne ligne 66). Entre temps, Omar fait la comparaison entre M. Hassan et Hamid Saraj à travers des questions rhétoriques. Autrement dit, M. Hassan est un fonctionnaire chez l'état français alors que Hamid Saraj est recherché par la police française. Cela suscite une confusion chez Omar et le fait de parler en arabe, M. Hassan attire de plus en plus son attention jusqu'à ce que M. Hassan finisse par annoncer que la France n'est pas la mère patrie (ligne 77). Mais comme le raisonnement d'Omar a commencé à partir d'un mensonge, même l'aveu de son maître lui paraît comme un mensonge (ligne 78). Finalement, M. Hassan voulait apprendre la vraie notion de la patrie aux élèves mais il finit par s'abstenir.

Revenant au comportement des élèves pendant le cours, nous remarquons qu'Omar et ses camarades sont obnubilés par le pain. Nous nous apercevons que l'énonciateur reprend le même énoncé au niveau de son récit :

1. « *Omar en profiterait pour mastiquer le pain* » (ligne 3)
2. « *Omar pétrissait une petite boule de pain dans sa bouche* » (ligne 24)
3. « *Omar pensait au goût du pain dans sa bouche* » (ligne 46)
4. « *Impossible de penser tout le temps au pain* ». (Ligne 54)
5. « *Omar n'osait pas ouvrir la bouche pour poser ces questions à cause du goût du pain* ». (Ligne 63)

Dans le premier énoncé, l'énonciateur pratique un euphémisme pour montrer son désintéret pour la leçon de morale parce que sa faim est le seul problème qui le taraude. Cela met en avant la situation sociétale précaire en Algérie à l'époque coloniale. Ainsi, nous observons une réitération de

l'énoncé qui marque le même désintérêt de l'énonciateur par rapport au discours de son Maître, tout en étant obnubilé par le morceau de pain. Dans le troisième énoncé, l'énonciateur pratique une hyperbole de manière à montrer son désintérêt total concernant l'idée de la mère patrie inculquée par l'école française.

Toutefois, nous remarquons dans le quatrième énoncé qu'Omar a été frappé par le fait d'attribuer les caractéristiques maternelles à la France, ce qui l'amène à oublier sa faim. Cette récurrence marque à quel point Omar est plutôt préoccupé par sa situation précaire ainsi que celle de ces camarades. Cela met en avant le contexte de production du texte d'ibien en commençant par la deuxième guerre mondiale jusqu'à la situation critique de l'état français pendant la guerre d'Indochine (1946-1954). Cela a eu des répercussions néfastes sur les colonies françaises, notamment l'Algérie. Autrement dit, les français d'Algérie étaient déjà dans une situation économique difficile, ce qui a rendu la vie des autochtones plus rude et misérable.

Concernant le cinquième énoncé, l'énonciateur pratique un euphémisme pour montrer l'incrédibilité du discours de M. Hassan. De ce fait, nous remarquons une résignation chez Omar par rapport au discours de son Maître puisqu'il sait pertinemment que la leçon de morale n'est qu'un leurre. Il sait également que Hamid Saraj n'est pas un criminel pour qu'il soit autant traqué par la police française. Il sait aussi que M. Hassan, en tant que musulman, n'a même pas le droit de parler arabe, même si c'est sa langue. Somme toute, Omar est outré par l'idée qui met en corrélation sa mère et la France des français qu'il considère comme étrangers venant d'Outremer.

À partir de ce raisonnement, dans le cinquième énoncé, l'énonciateur pratique une aposiopèse qui laisse Omar focaliser plutôt sur son bout de pain et niant l'idée que la France soit sa mère patrie. À cet effet, nous nous rendons compte que la scène englobante portant sur la mère patrie, ne répond pas à la scénographie. Celle-ci relève d'une situation paradoxale dans la mesure où la tutelle de l'école est représentée par des Français, ce qui caractérise le contexte colonial ainsi qu'une politique coloniale. À cet égard,

nous nous apercevons que l'énonciation dans le texte dibien regorge de marques de subjectivité que nous allons mettre en évidence.

3.1.3 La subjectivité dans le texte dibien :

La construction discursive dans le texte dibien est particulière car il s'agit d'une situation d'énonciation suscitant un questionnement sur le vrai sens de la patrie. Cette quête de sens fait l'objet de toute une réflexion que M. Hassan a mise en valeur avec ses élèves. Ainsi, nous nous apercevons que la notion de la patrie est perçue en tant que mensonge chez les élèves, notamment chez Omar. À travers ses énoncés, nous remarquons qu'il partage le même avis de son Maître. Cela est dû au fait que le Maître et son élève partagent les mêmes opinions sur la terre patrie. De ce fait, la notion de subjectivité devrait être présente dans le discours d'Omar comme celui de son Maître, ce qui nous amène à mettre en évidence les énoncés qui la portent :

1. « *Comment ce pays si lointain est-il sa mère? Sa mère est à la maison, c'est Aïni ; il n'en a pas deux. Aïni n'est pas la France* ». (ligne 28-29)
2. « *Patrie ou pas patrie, la France n'était pas sa mère* ». (ligne 30-31)
3. « *Ça n'est pas vrai, fit-il, si on vous dit que la France est votre patrie* ». (ligne 77)

Nous remarquons que les deux premiers énoncés concernant Omar sont à la troisième personne ; mais l'énonciateur met en évidence la confrontation des idées censées être celles d'Omar. Il est question d'une confrontation des caractéristiques de la mère patrie et de la vraie mère d'Omar. Cela fait apparaître un discours sur l'identité d'Omar qui est mise en valeur, d'où la notion de subjectivité qui s'en dégage sans pour autant qu'il y ait le « je » en tant que sujet modal.

Toutefois, nous nous rendons compte que l'insertion du pronom indéfini « on » inclut Omar et sa communauté dans le troisième énoncé. À cet égard, nous nous apercevons qu'il y a un passage du pronom « il » à la non personne marquée par le « on » qui sous-entend un « je » et par voie de conséquence un « nous ». De ce fait, cet acte de langage est performatif car il apparaît comme un avertissement à l'égard des élèves en leur affirmant que le discours considérant la France comme la mère patrie n'est qu'un mensonge. Ainsi, référons-nous à la définition de ce type d'assertion (affirmation et avertissement) que Dominique Maingueneau (1976 : 129) qualifie d'acte performatif à partir de l'étude d'Austin:

« Ces performatifs sont donc des repères permettant d'instituer le cadre discursif de telle énonciation. C'est ainsi qu'Austin compare ce type de marqueurs de force illocutionnaire à celui que constituent des rubriques comme « Manifeste », « Décret », placées en tête d'un discours: autant de cadres précis délimitant l'interprétation de ce discours. Prédire, affirmer, conseiller, avertir, admettre ... ne révèlent pas indirectement l'attitude du locuteur mais sont en eux-mêmes des révélations ».

À partir de cette définition, nous considérons l'énoncé de M. Hassan comme une révélation à ses élèves sur le vrai sens de la mère patrie. Cette situation d'énonciation semble embarrassante chez l'énonciateur car il se ressaisit en ayant l'air agité (ligne 79), ce qui met en avant le désir de dévoiler la vérité aux élèves. Cet énoncé apparaît comme indice sur le plan émotionnel de l'énonciateur parce qu'il produit son énoncé d'une voix basse, ce qui indique sa peur et sa rage de s'affirmer en même temps. Ainsi, le cadre discursif dans le texte dibien est institué par une situation d'énonciation mettant en avant un traumatisme que nous nous pouvons interpréter à travers le discours censé être adressé aux élèves algériens autochtones et le discours que l'école française leur inculque. À cet effet, nous remarquons que le Maître et ses élèves sont contraints d'accepter une réalité même s'ils la considèrent comme mensonge.

À partir des énoncés de M. Hassan, nous avons pu faire apparaître un discours subjectif remettant en cause le vrai sens de la mère patrie. Outre ces énoncés, nous allons relever les modalisateurs représentatifs de la notion de subjectivité dans le texte dibien dans le tableau ci-dessous :

Shifters	Modalisateurs			
	Adverbes	Locutions adverbiales	Termes évaluatifs	
			Mélioratifs	Péjoratifs
Vous – notre – vos	Là	À peine	Claironnante	sourd –
	Benoîtement	Par	–merveilleux	nasillard–
	Maintenant	enchantement	– légère –	serrées–
	Jamais	En l'air	aérienne –	enfoncé –
	Très	Autour d'eux	dansante –	obligé –
	Comment	À travers	satisfait –	Impossible –
	Studieusement	Au plafond	gros – campé	drôle –
	Ainsi	Avec évidence	– même –	menacée –
	Si	Hors du	salée –	méchants –
	Fortement	Bien sûr	lointain –	basse
	Seulement	À l'envi	commun –	
	Demain	Au coin du	fameuse – pur	
	Quand	Près de	– Joyeux –	
	Particulièrement	Là-dessus	accompagné –	
	Souvent	Tout le temps	astiquées –	
	En suspens	Quand même	reluisantes –	
	Encore	En danger	multicolores –	
	Plus	Au prix	mieux –	
		Pour ainsi dire	perpétuelle –	
		Etre sur le point	animée –	
		liquide –		
		statique –		
		rectiligne –		
		solennels –		
		patriote –		
		notable –		
		surpris – vrai		
		- grande		

En observant le tableau *supra*, nous constatons que la notion de subjectivité est omniprésente même si le narrateur est extradiégétique. À cet égard, nous remarquons qu'il y a du discours rapporté direct, ce qui marque une coupure entre le récit et le discours. Cela marque une certaine distanciation entre le narrateur qui met en avant le récit, et l'énonciateur produisant son discours.

D'une part, nous observons un ensemble des modalisateurs employés par le narrateur que nous avons résumé dans le tableau, ce qui met en évidence la subjectivité dans le discours émanant du récit. D'autre part, nous retenons également, dans le discours de M. Hassan ou encore celui d'Omar, un ensemble de modalisateurs indiquant la présence de la notion de subjectivité chez l'énonciateur. À cet effet, nous nous rendons compte que derrière le texte littéraire il y a un hors-texte qui valide le discours sur la notion de la patrie chez les énonciateurs. En d'autres termes, la situation sociopolitique en Algérie confirme l'incrédibilité du discours tenu en classe d'une école sous une tutelle française.

Or, la notion de patriotisme évoquée par M. Hassan sous-entend une remise en question du vrai sens de la patrie. Autrement dit, si la mère patrie n'était pas la France, le dévouement et le sens de patriotisme ne serait pas au nom de l'état français. Cela sous-tend un discours sur une remise en question de la vraie mère patrie qu'est bel et bien l'Algérie, mais qui n'est pas prononcée en tant que telle. Ainsi, nous sommes en présence d'un discours politique incitant, vainement, les élèves à réagir.

Toutefois, notons que ce discours est plutôt adressé au co-énonciateur, c'est-à-dire au lectorat. Il est vrai qu'un jeune écolier n'est pas en mesure de bien comprendre l'intention de son Maître à travers son discours politique. De ce fait, retenons le fait que Mohammed Dib continue son projet littéraire en publiant son deuxième roman, *L'incendie*, l'année où il y a eu le déclenchement de la révolution algérienne.

Du point de vue de la production du discours dans notre corpus, notons bien que l'énonciateur pratique quelques expressions mettant en évidence la notion de l'éthos. Cela nous permet d'apporter de nouveaux

éléments relatifs à la notion de subjectivité. À partir de ces deux constituantes du discours dans le texte dibien (subjectivité / ethos), nous pourrions finalement mettre en valeur la notion de l'*algérianité* que nous avons déjà évoquée au niveau du chapitre précédent.

3.1.4 L'ethos dans le texte dibien :

Nous remarquons que le texte dibien regorge d'un ensemble d'éléments relatifs à la notion d'ethos. Cela nous amène à nous focaliser sur l'image que donne l'énonciateur de lui à travers son discours. D'une part, notons que l'énonciation est à la troisième personne du singulier, ce qui met en avant le récit dans le texte. D'autre part, il y a également du discours rapporté direct, c'est pourquoi nous avons deux types d'énonciation concernant le protagoniste dans le texte dibien. Ce personnage cherche ses repères d'ordre culturel et identitaire à la fois. Le premier s'avère de manière à ce qu'Omar mette dans la même logique de mensonges les rites chrétiens et les rites musulmans que nous avons cités *supra*. Quant au deuxième, il s'agit d'un questionnement sur son origine en se référant à celle de son Maître que nous analyserons subséquemment. Ainsi, référons-nous à la définition de la notion d'ethos chez (Dominique Maingueneau : 1996 – 40) :

« Tout discours, oral ou écrit, suppose un ethos : il implique une certaine représentation du corps de son garant, de l'énonciateur qui en assume la responsabilité. Sa parole participe d'un comportement global (une manière de se mouvoir, de s'habiller, d'entrer en relation avec autrui ...). On lui attribue ainsi un caractère, un ensemble de traits psychologiques (jovial, sévère, sympathique ...), et une corporalité (un ensemble de traits physiques et vestimentaires). « Caractère » et « corporalité, sont inséparables, ils s'appuient sur des stéréotypes valorisés ou dévalorisés dans la collectivité où se produit l'énonciation ».

À partir de cette définition, nous considérons la notion d'ethos comme élément révélateur de l'image de l'énonciateur, ce qui nous permet de lire davantage le personnage principal comme son intention à travers son discours. Pour ce faire, observons la construction énonciative chez Omar en relevant ses énoncés ci-dessous :

1. « *Ainsi, les gâteaux de l'Aïd-Seghir, le mouton qu'on égorge à l'Aïd-Kebir...Ainsi la vie!* » (ligne 43)
2. « *Omar, surpris, entendit le maître parler en arabe. Lui qui le leur défendait ! Par exemple ! C'était la première fois ! Bien qu'il n'ignorât pas que le maître était musulman, — il s'appelait M. Hassan* » (ligne 72-73)

Comme nous l'avons souligné plus haut, notons que ces énoncés sont construits différemment même s'ils concernent le personnage principal. Le premier apparaît sous forme d'un discours rapporté direct, ce qui le renvoie à Omar en tant qu'énonciateur alors que le deuxième énoncé est un discours rapporté indirect. Dans le discours direct, l'énonciateur est sujet dans son discours, d'où la notion de subjectivité. Ce discours fait apparaître un questionnement indirect en introduisant les rites musulmans avec les rites français, d'où la notion de subjectivité.

L'Ethos est contradictoire à la scénographie, pour reprendre la citation de Dominique Maingueneau citée *supra*. Autrement dit, le discours d'Omar est une revendication identitaire par rapport à l'identité que l'école française veut lui donner. Ainsi, nous nous rendons compte que l'ethos ne détermine pas forcément l'énonciateur dans notre corpus.

Pour ce qui est du discours indirect dans le deuxième énoncé, il y a un effacement de l'énonciateur dans son discours en étant introduit par le narrateur extradiégétique. Cet effacement met en avant la vérité soulevée dans le premier énoncé d'une manière sous-jacente.

Dans le deuxième énoncé, Omar est étonné par son Maître, celui qui était contre le fait de parler l'arabe en classe. De ce fait, nous sommes en

présence d'un discours sur la déculturation pendant l'époque coloniale puisque ni le Maître ni ses élèves n'ont le droit de parler l'arabe dans un établissement français. À cet effet, il est question d'une remise en cause de l'identité chez l'énonciateur. Force est par conséquent de constater que Mohammed Dib voulait, à travers son premier texte romanesque, entamer sa quête identitaire.

La construction du sens dans le texte dibien est énigmatique, mais c'est en fonction du contexte de production que nous nous apercevons d'une confrontation entre deux acceptations différentes quant au sens de la notion de la patrie. Celle-ci apparaît à travers une ramification de discours touchant plusieurs aspects identitaires, notamment la situation sociale précaire des algériens. Cela se manifeste au niveau des représentations chez l'énonciateur, notamment le phénomène de la faim chez les élèves. Cela s'avère également à travers le silence de M. Hassan concernant le vrai sens de la mère patrie. Ainsi, tous les personnages du texte dibien sont en quête d'une liberté car le vrai sens de la mère patrie ne peut être validé qu'avec une indépendance absolue de l'Algérie.

Après avoir mis en évidence le texte dibien en tant que texte fondateur de la littérature algérienne d'expression française, nous nous rendons compte qu'il s'agit de la lutte du peuple algérien sous le joug du colonialisme. La question de la mère patrie représente un phénomène général chez les pairs de Mohammed Dib, mais dont les manifestations varient. Or, la particularité de la problématique de Mohammed Dib ne concerne pas seulement le peuple algérien, mais également tous les peuples vivant la même situation, comme le Maroc, la Tunisie, Le Vietnam, Cuba et tant d'autres qui ont vécu sous le régime colonial.

Toutefois, la problématique des écrivains algériens de l'époque contemporaine n'est plus dans la même perspective vu le changement de contexte et les nouvelles préoccupations des intellectuels algériens. Celles-ci sont beaucoup focalisées sur la situation de la nouvelle génération en

Algérie, comme nous pouvons le constater dans le roman de Mourad Djebel, *Les sens interdits*, 2001.

À partir de l'épitéxte, nous remarquons que l'écrivain donne une image particulière à la jeunesse algérienne qui se retrouve dans une impasse en contestant, vainement, pour l'obtention de ses droits. À cet effet, nous avons relevé un texte du roman de Mourad Djebel pour mettre en évidence la notion de « L'être et du vouloir être » de la nouvelle génération algérienne.

3.2 Être et vouloir être dans le roman de Mourad Djebel, *Les Sens Interdits*, 2001.

Mourad Djebel a publié son premier roman, *Les Sens Interdits*, en 2001, où il évoque le début des années noires en Algérie, notamment les manifestations des étudiants en 1986 au 5 Octobre 1988 qui a fait plonger l'Algérie dans chaos. Un roman écrit à la troisième personne du singulier, à travers le personnage principal Maroued dont l'amie Yasmina disparut, et ses autres amis Larbi et Nabile, l'auteur met en relief des représentations sur l'irrationnel dans la société algérienne. Cet écrivain de la nouvelle génération a écrit son roman avec un recul de dix ans après avoir quitté l'Algérie pour l'Afrique de l'Ouest pour finir par s'installer définitivement à Bordeaux en France.

Ce texte est construit de manière particulière dans la mesure où l'énonciateur décrit la ville de Constantine comme première ville où le peuple réclame son désir de changement. Cela s'est transformé en des moments les plus cruciaux qu'a vécus le peuple algérien. De ce fait, nous allons mettre en évidence le discours littéraire en repérant la métaphore qu'utilise l'auteur dans sa description de cette période qui a marqué l'Histoire de l'Algérie. À cet égard, nous sommes amenés à mettre en lumière la construction énonciative du texte de Mourad Djebel afin de mener à bien notre analyse discursive.

Parmi les caractéristiques du texte de Mourad Djebel, c'est la réécriture de « l'Histoire récente » comme l'indique l'énonciateur (ligne 24). Ce qui nous amène à dire que l'Histoire contemporaine est le socle de cette production littéraire, et l'élément qui a affecté l'auteur algérien puisqu'il a vécu ces moments cauchemardesque. Il est donc question de remémorer le passé traumatique de l'Algérie, ce que Lynda-Nawel TEBBANI⁴⁵ appelle « la remémoire » en affirmant 102:

« La remémoire dans le roman djebelien déploie tout un réseau sémantique et sémiotique qui ne demande pas de rendre compte d'une chronologie d'événements mais d'une archéologie de sens. Ce n'est pas le sensitif souvenir que la remémoire s'installe subsumant les arcanes les plus fortes du présent, ne laissant qu'une architecturale trame qui ne déconstruit pas mais organise le passé en strates dans lesquelles s'insinue le présent dans l'ecmnésie insomniaque et funambule de ce personnage dont on apprend moins sur lui que sur ses sens et sentiments. Maroued, le désir, le désiré qui ne poursuit dans tous ses écrits depuis l'ébauche de pièce Générations du silence... »

L'archéologie de sens dont il est question relève d'une corrélation entre l'écriture romanesque et le contexte de production. Ainsi, nous sommes amenés à analyser le texte de Mourad Djebel, et à repérer les représentations chez l'énonciateur. À partir de cet élément intralinguistique qui relève de l'Histoire, nous devons mettre en évidence les éléments extralinguistiques qui ont contribué à la production de ce texte.

⁴⁵ Lynda-Nawel TEBBANI, *Le corps dans les romans de Mourad Djebel : de l'objet érotique au sujet mnésique, le punctum du souvenir*, in *Corporéité et marginalité dans le roman algérien contemporain*. 2016. P, 102.

3.2.1 Contexte de production du premier roman de Mourad Djebel :

Le début du XXI^e siècle a été marqué par des attentats qui ont tout fait basculer en l'Algérie comme aux États-Unis. L'année 2001 représente une date symbolique des jalons de l'Histoire contemporaine.

En dépit de la charte de la réconciliation nationale, les attentats n'ont pas cessé de traumatiser le peuple algérien. Ce phénomène a basculé le monde même aux États-Unis le 11 Septembre 2001, ce qui a changé le destin du monde socio-politico-économique. Cela a semé la panique chez tous les peuples puisque le phénomène de terrorisme a pris de l'ampleur depuis, jusqu'à l'attentat à Madrid le 11 mars 2004. En dépit des années noires en Algérie, les actes terroristes n'ont cessé de menacer tous les peuples du monde ; ce qui a amené les écrivains à mener des réflexions sur la situation mondiale en posant un regard sur le passé. À cet égard, Mourad Djebel, un écrivain algérien de la nouvelle génération, a fait sa première entrée littéraire avec son roman *Les Sens Interdits* représentant un texte qui regorge de procédés d'écriture assez particuliers. Dès lors, la notion de *temps* représentant une archéologie de sens comme nous l'avons mentionné *supra*. Julia Kristeva a mené une recherche sur la notion de « temps » dans son analyse de l'œuvre proustienne, *À la recherche du temps perdu*, 1913-1922. Ce qui nous amène à relever l'importance de la notion de « temps » en l'occurrence dans le roman djebélien, comme l'affirme Kristeva (1994 : 293) à travers l'extrait suivant :

« ... nous sommes consubstantiels au temps car c'est en lui que nous parlons. Parler du temps dans le temps est un souci qui se prend lui-même pour cible ... il s'anéantit pour atteindre un ravissement qui transcende les mots et le temps ... littérature ? Choisissons le mot dernier, plus laïque ... le roman se fait voyage au bout de la mémoire. Il débouche, à travers les phénomènes et leurs signes, à l'orée où voisinent – indissociables et cependant concentriques – l'éprouvé et le dicible. »

Enfinement *Les Sens Interdits* est voyage au bout de la mémoire. Ce roman relève à la fois de la fiction et de la rétrospection selon la vision d'un auteur de la nouvelle génération. Ce dernier a quitté l'Algérie en 1994, en emmenant avec lui ses derniers souvenirs de son pays, la guerre civile. À cet effet, il a écrit son premier roman sous forme d'un hymne à son Algérie d'où nous avons tiré notre corpus, dont nous mettrons en évidence la situation d'énonciation.

3.2.2 La situation d'énonciation dans le roman :

Dans le cadre scénique, le mois de Novembre 1986 une date mémorable pour le peuple algérien, *a fortiori* les étudiants algériens à l'université de Constantine d'où les émeutes ont commencé. Le peuple algérien réclamait le changement à l'état ; mais cela a fini par un affrontement violent avec les forces de l'ordre. Ces événements sont des plus violents depuis l'indépendance en Algérie avant ceux du 5 Octobre 1988 ; ce qui caractérise une période de rupture dans le régime socio-politico-économique. Ce fut le résultat de la situation critique de la classe moyenne du peuple algérien qui ne pouvait pas surmonter la crise socioéconomique. Ces éléments spatiotemporels constituent la scène générique dans le texte définissant le genre de discours émanant de notre corpus parce que « *l'œuvre dit son temps* » comme le souligne Dominique Maingueneau.

Mourad Djebel a écrit son texte d'où émane un discours dramatique dont le sens se construit à travers le champ lexical suivant : l'oppression – frappeurs – affrontements – blessés – cadavres – déflagrations - lance-lacrymogène – fumée - des pillages - des saccages – hargne – désespoir – rancœur – révolte – destructions - immolée – brûlée – guerre – morts – linceul.

À partir de cette construction de sens, nous nous rendons compte d'une scénographie représentant le désordre total dans l'une des villes algériennes, à savoir Constantine. Cette scénographie met en avant la situation du peuple algérien et la réaction des forces de l'ordre qui ont empêché toute protestation lors des manifestations des lycéens, professeurs et étudiants.

Par conséquent, l'énonciateur évoque le fait sous forme d'anaphore où il reprend plusieurs fois le mot « crise » dans l'énoncé de la (ligne 30-31). Ces crises sont dues essentiellement à la chute du prix des ressources naturelles en Algérie. Cela a amené l'état à opter pour la politique de l'austérité à la veille de la naissance du multipartisme. Ce dernier se traduit dans l'énoncé (ligne 89-91) où l'énonciateur sous-entend la classe politique sous forme de plusieurs partis qui n'ont pas pris en considération les victimes :

« Je les vois se déployer dans ses entrailles comme pour une guerre contre un ennemi puissant, prenant position sous les arbres calcinés ressemblant à des totems géants qui ont traversé l'Histoire pour se faire transcrire par une multitude de sourires ».

La puissance dont il est question chez l'énonciateur, c'est le régime politique. À cet égard, le « je » de l'énonciateur Maroued sous-entend à la fois la voix du peuple, et sa propre représentation des faits qui ont engendré un nombre considérable de victimes. Toutefois, les nouvelles réformes politiques suite à la naissance du multipartisme ont fait plonger l'Algérie dans les années de sang. Ces éléments sociaux représentent des indices importants du point de vue de la sociocritique ; c'est pourquoi nous en tenons compte dans la production du discours. Autrement dit, il s'agit d'indices clés nous permettant de mettre en avant la scène d'énonciation dans

le roman djebélien. À cet égard, Régine Robin⁴⁶ met en corrélation la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture en affirmant :

« De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture, de l'interrogation sur la valeur d'échange des productions esthétiques au questionnement sur leur valeur d'usage, de la recherche des positionnements d'écrivains dans le champ littéraire et de la modification des genres que cette quête entraîne, ou des multiples inscriptions du discours social dans la fiction à l'analyse des processus de textualisation spécifiques et à l'étude de ces formes comme objet d'une histoire de l'imaginaire social; c'est tout le déplacement opéré par la sociocritique, toute son ambition ».

À partir d'une visée sociocritique, nous considérons le discours de l'énonciateur cité *supera* comme une rétrospective des changements sociopolitiques représentant les raisons du cauchemar des années 1990, ce que nous relevons dans l'énoncé (ligne 1) [...] *Les raisons ne manquaient pas pour essayer d'échapper à l'oppression d'une chape de plomb qui, même éreintée, était encore assez lourde* [...]. Cet énoncé légitime un discours sur le vouloir être libre de cette « oppression » qualifiée d'éreintement et de lourdeur, car la jeunesse rêve à la « liberté » et au « progrès ». À partir de ces éléments se construit la scène englobante d'où émane un discours sociopolitique. Cette mise en avant de l'oppression en Algérie relève des caractéristiques de l'écriture djebélienne qui, ayant vécu le drame, transpose cette réalité par le biais de l'écriture romanesque. À cet égard, Italo Calvino affirme : « *Durant les périodes d'oppression, l'écrivain qui veut donner une forme claire à sa pensée l'exprime au moyen de fables* »⁴⁷.

Nous reconnaissons que la situation des jeunes algériens ne favorisait aucun développement, et leur sort allait de pis en mal ; ce qui a fait nourrir en eux une phobie. Ce discours se manifeste dans l'énoncé (ligne 3-6) [...] *Sortir contre notre propre peur* [...]. Dans cet énoncé, l'énonciateur,

⁴⁶ Régine Robin, «De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture, ou le projet sociocritique», in *Écrire en France au XIXe siècle (Actes du Colloque de Rome)*, sous la direction de Graziella Pagliano et Antonio Gómez-Moriana. Montréal: Éditions du Préambule, 1989, 61-77.

⁴⁷ Mise en exergue par N. Saadi pour son premier roman, *Dieu-le-fit*, Albin Michel, 1997.

Maroued dans son discours rapporté, reprend le verbe « Sortir » trois fois, ce qui marque la présence d'une anaphore pour met l'accent sur le vouloir être libre de son propre destin.

Le mois de Novembre 1986 à Constantine, représente une période de crise dans tous les domaines sociopolitiques : l'absence de dialogue entre l'état et le peuple, la crise de logement, la fermeture des usines, et l'incarnation des contestataires. Il était donc temps de penser aux réformes pour tenter de sauver la situation en Algérie ; mais cette décision n'a fait qu'aggraver les choses. Pire encore, ces manifestations réclamant le changement de régime, se sont transformées en une manifestation contre la violence des forces de l'ordre envers le peuple.

L'énonciateur qualifie ce régime de « patriarcal » (ligne 6), et il remet en cause sa crédibilité dans l'énoncé : [...] *la crise de confiance* [...] (ligne 31). Ce régime a poussé les intellectuels algériens, lycéens, professeurs et étudiants à protester pour le changement de sociopolitique politique en Algérie. Cela a duré trois jours à Constantine et s'est étendu même à Sétif ; mais le peuple a fini par céder suite à la violence des forces de l'ordre, et les dégâts engendrés.

Or, ces protestations n'étaient le résultat que d'une dénonciation de l'injustice, comme l'indique l'énonciateur dans son énoncé (ligne 26) [...] *la détermination des étudiants auprès des passants, parlant de l'injustice de la paye qui ne rapportait même plus de quoi remplir le couffin* [...]. Cette focalisation sur les étudiants sous-entend une focalisation sur les esprits conscients de l'injustice et la situation précaire dans leur pays car les intellectuels sont la lie d'une société puisque l'énonciateur met l'accent sur leur *détermination* et leur conscience de *l'injustice*.

À partir de la ville de Constantine, l'énonciateur construit une métaphore en utilisant les lois de la physique, notamment « l'œil de cyclone à travers l'utilisation de « l'œil unique » dans les énoncés suivants :

- 1- « *La ville devenait exclusivement un œil pendu à la fenêtre, au balcon, à la porte, rien d'autre qu'un œil scrutant les horizons...* » (ligne 22-25)
- 2- « *Donc l'œil interrogeait les cartomanciennes et les marabouts, en se tortillant sous ses paupières à cause du gaz acrimonieux, tournant autour d'un axe invisible, convoquant les ancêtres et les martyrs de la guerre de libération à titre posthume* » (ligne 35-37)
- 3- « *la clameur ne resterait qu'une lueur au fond de cet œil énorme* » (ligne 40-41)
- 4- « *Les jambes de la dépossession cagneuses, belliqueuses, poussèrent de l'œil pour courir et donner des coups* » (ligne 42-43)
- 5- « *Les ailes des frustrations de toutes sortes, chargées d'une rancœur acide, poussèrent de l'œil pour le libérer* ». (ligne 43-44)
- 6- « *on entend les battements lourds à travers la peau translucide du matin qui se lève et les parois des veinules saillantes et frustrées de cet œil qui veut prolonger sa révolte...* » (ligne 98-99)

Dans le premier énoncé, l'énonciateur décrit la ville de Constantine comme l'œil de cyclone, c'est-à-dire le centre d'un phénomène naturel qui s'est étendu sur les villes des alentours. Cette description par analogie met en avant un discours sur le déséquilibre de la situation sociopolitique et son impact sur le peuple algérien qui voulait atteindre de meilleurs horizons. Cette volonté se traduit à travers le participe présent du verbe « scruter » qui veut dire chercher à pénétrer dans les choses cachées, sonder et examiner à fond ou encore selon la définition du dictionnaire Larousse : « *regarder attentivement quelque chose pour découvrir ce qu'on cherche* ». Ce vouloir intense de découvrir la réalité sociopolitique en Algérie a engendré les émeutes violentes à Constantine et à ses alentours.

Or, « l'œil unique » pourrait être polysémique si nous l'associons à « l'œil du cyclope Polyphème » apparaissant dans la mythologie grecque, à

savoir L'Odyssée d'Homère. Nous savons bel et bien que cette œuvre homérique a été une source d'inspiration dans différentes littératures, comme c'est le cas de l'écrivain irlandais James Joyce (1882-1941) dans son roman Ulysse. L'auteur irlandais récrit l'Odyssée d'Homère à partir d'un contexte datant du 16 juin 1904, à Dublin. Cette réécriture ne relève pas vraiment du mythe, mais d'une symbolique mythique. Cette représentation symbolique apparaît chez Mourad Djebel de manière à mettre en avant la situation sociopolitique en Algérie en 1988.

Dans l'Odyssée d'Homère, Ulysse a réussi à échapper à Polyphème après lui avoir crevé l'œil espérant rejoindre son épouse Pénélope et son fils Télémaque. Or, dans le roman de Mourad Djebel, Maroued est cerné sur l'un des ponts suspendus de Constantine par l'œil unique que nous associons aux intégristes. Ceux-ci étaient à l'origine de la disparition de Yasmina. Cette métaphore est une représentation du mythe homérique dans le roman djebélien qui, lui, représente le contexte algérien des débuts de la décennie noire. Par conséquent, la quête de Maroued est à la fois incertaine et mystérieuse parce qu'il est dans une impasse. Celle-ci représente la ville de Constantine où les plaques de sens interdits sont partout, ce qui nous permet de relever le lien avec le titre du roman. À cet effet, le roman est toujours en relation avec la représentation mythique ; c'est dans cette optique que Marie-Catherine Huet-Brichard (2001 : 37) affirme en citant Claude Abastado :

«C'est le mythe qui commande la logique du texte, sa thématique, et lui impose même sa forme : le Poète, « figure d'une subjectivité imaginaire » (p. 59) ou figure réflexive, s'incarne dans « le roman, dont la fiction renvoie au mythe latent, l'autobiographie, la confession en vers ou en prose». La dynamique des échanges entre Histoire, idéologie et littérature procède donc du mythe, s'explique par le mythe et conduit au mythe.»

Dans le même énoncé, nous retrouvons une métaphore mettant le lien entre la ville de Constantine et l'œil unique. Cette représentation fait apparaître un discours sur l'impuissance du peuple face aux intégristes. Autrement dit, l'œil unique s'est accaparé toute la ville, tout ce qui revient à

Maroued puisqu'il fait partie du peuple. De là apparaît un discours sur l'incertitude et le mystère de la quête de Maroued. Finalement, la ville de Constantine est un repère identitaire où Maroued et ses compatriotes qui ont participé aux manifestations du 5 octobre 1988 revendiquant leurs droits. Ainsi, Mourad Djebel met en avant la notion de l'espace comme un élément identitaire qu'il revendique dans son roman.

Pour ce qui est du deuxième énoncé, l'énonciateur utilise l'articulateur « Donc » pour exprimer une conséquence par rapport au paragraphe précédent où il énumère les différentes crises et les pénuries en Algérie. Cette conséquence amène l'énonciateur à se questionner sur le sacrifice des martyrs pour la libération nationale, et quelle serait leur réaction s'ils étaient encore vivants. Dans ce discours, l'énonciateur considère la situation désastreuse dans son pays comme étant une sorte de déshonneur aux sacrifices des martyrs algériens qui sont morts pour la libération de leur pays. Ainsi, il est question d'un discours de dénonciation d'une situation sociopolitique alarmante, ce qui a amené le peuple algérien à se révolter.

Dans le troisième énoncé, il y a un discours sur le désespoir qui se manifeste à travers l'œil unique représentant la ville de Constantine. L'énonciateur utilise la personnification comme figure de style en enchaînant sur le quatrième énoncé pour décrire la ville de Constantine. Ainsi, il attribue à l'œil unique d'autres caractéristiques humaines comme les jambes et les bras en ajoutant une autre caractéristique surhumaine, notamment les ailes. Cette métaphore renvoie à la ville de Constantine comme si c'était le centre d'un œil de cyclone. Ce phénomène naturel représente une zone où les vents mettent une pression, ce qui engendre de violentes tempêtes.

L'énonciateur met en corrélation un fait social avec un phénomène naturel pour décrire la pression due au nouveau régime. L'énonciateur qualifie ce discours de [...] *rhétorique socialo-nationalo-islamo-tiersmondo-arabo-puis-libéralo, des lois de la république populaire et démocratique*. [...] (Ligne 48-49). C'est donc ce discours que la nouvelle génération remet en cause en le considérant comme discours sociopolitique favorisant la haute classe sociale au détriment de la classe moyenne.

À cet effet, l'énonciateur construit son discours politique en mettant l'accent sur les constituants de la rhétorique politique en Algérie. Celle-ci relève des notions de socialisme, de nationalisme, d'arabo-islamisme dans un pays du tiers-monde qui tend à adopter le courant du libéralisme. Dans cette construction énonciative, l'énonciateur attribue un adjectif construit de plusieurs notions qui régissaient le régime politique à la fin des années 1980 en Algérie. De ce fait, nous sommes en présence d'un récit relevant d'une réalité qui sous-tend à la fois le récit de fiction et la construction du discours politique dans une production romanesque.

En ce qui concerne le sixième énoncé, l'attention est focalisée sur un discours de maintien de la révolte du peuple algérien malgré les dégâts et les victimes engendrés par les émeutes. En somme, tout le texte focalise sur un discours socio-politico-économique qui se résume à travers le champ lexical de « la révolte » : délation – transgression – contre l'ordre – affrontements – solidaire – détermination – l'injustice – délateurs – sacrifices – la hargne – colères.

À partir de ce lexique, nous nous rendons compte d'un désir de dénoncer l'injustice et remettre en cause le régime sociopolitique des années 1980. À cet égard, nous sommes amenés à mettre en évidence la notion de subjectivité dans notre corpus pour découvrir à quel point l'énonciateur est affecté par les événements.

3.2.3 La subjectivité dans *Les Sens Interdits* :

Dans la construction énonciative de notre corpus, nous observons une utilisation restreinte du déictique personnel « je » ; mais l'énonciateur utilise d'autres procédés linguistiques. Ceux-ci nous aident à repérer la notion de subjectivité dans le texte de Mourad Djebel, comme les termes évaluatifs permettant au locuteur d'imprimer sa marque dans l'énoncé en s'inscrivant dans son message comme le Catherine Kerbrat-Orecchioni. À cet égard, nous

devrons mettre toutes les marques de subjectivité qui se manifestent dans le texte de notre corpus :

<i>Shifters</i>	Modalisateurs		
Je – ma – nous – notre	Adverbes	Termes évaluatifs	
		Mélioratifs	Péjoratifs
	Constamment- exclusivement- définitivement -	Salvatrice	Ereintée – lourde – énorme – tolérée – étouffant – sanglants – incessantes – étouffés – imposés – acrimonieux – belliqueuses- stridents – comprimé – incapable – pulvérisées – tellurique – dévastatrice – immolée – brûlée – bouillonnant – fracassantes – calcinés – vulnérable - frustrées

Après avoir relevé quelques marques linguistiques utilisées par l'énonciateur, nous observons un écart important entre les termes évaluatifs mélioratifs et péjoratifs. Ces derniers semblent prendre le dessus dans la construction énonciative du texte de notre corpus ; ce qui nous amène à faire apparaître un discours sociopolitique des plus critiques dans la république

algérienne. Les mêmes termes évaluatifs construisent le champ lexical d'une guerre civile. Celle-ci peut contribuer à la construction d'une identité parce qu'il s'agit d'une réécriture de l'Histoire algérienne à travers un récit romanesque. À cet égard, dans une étude historique de la guerre civile en Algérie, Luis Martinez (1998 : 15) affirme : « *La guerre, outre qu'elle produit de l'identité, de l'économie, du lien social, favorise la réécriture de l'histoire* ».

En effet, après avoir mis en évidence les procédés linguistiques qui relèvent de la subjectivité, nous nous sommes rendu compte que l'auteur s'inscrit dans un cadre historique représentant son vécu. Cela fait apparaître un discours à la fois social et politique mettant en place un cadre scénique représentant un déjà-vu par rapport à l'auteur ; ce qui amène le lecteur à mettre en corrélation la fiction et la réalité. À cet effet, dans l'énoncé (ligne 89-95), le « je » de Maroued suivi d'un verbe de perception représente la vision d'une nouvelle génération sur la ville de Constantine et par analogie l'Algérie. Cela met en avant la personnification et de la ville de Constantine et celle de l'Algérie : ainsi surgit la métaphore mettant en évidence la symbolique de Yasmina.

Dans le même extrait, il y a l'énoncé où il y a la répétition de l'expression "Prenant position" en utilisant, trois fois, le participe présent pour ne pas préciser de sujet indiquant une prise de position entre le passé (l'Histoire de l'Algérie) et le présent de la situation d'énonciation. Ces ponts sont une sorte de trait d'union entre l'ancienne ville et la nouvelle ville de Constantine ; c'est-à-dire l'ancienne Algérie et la nouvelle Algérie. Par conséquent, le texte de Mourad Djebel est un support littéraire reliant deux générations algériennes : celle qui a vécu les années noires en Algérie et celle qui ne la connaît qu'à travers des récits historiques.

Dans l'énoncé (ligne 96-99), l'énonciateur introduit un verbe d'émotion « sentir », puis il reprend le sujet « l'œil unique » pour marquer un effacement du « je » représentant Maroued. De plus, le « je » suivi du verbe sentir, met l'accent sur le côté émotionnel d'où la notion de subjectivité. À travers la métaphore, Mourad Djebel fait usage de

l'effacement du « je » énonciateur pour marquer sa propre émotion face à la situation sociopolitique. Cela est fait à travers une subordonnée relative déterminant un discours sur la révolte du peuple algérien. Cette conclusion est suivie par trois points de suspension ; ce qui exprime une tergiversation puisque la révolte n'a fait qu'aggraver la situation.

D'une part, le genre littéraire pathétique met le lecteur en présence d'une scénographie représentant le chaos en Algérie ; ce qui l'amène à se faire une image mentale de la dénonciation de l'injustice par les algériens. D'autre part, il est question d'un discours sur une vaine prise de conscience du destin de la nouvelle génération algérienne dont l'auteur du texte fait partie. À cet égard, nous nous référons à la définition de la notion de subjectivité dans le texte littéraire par Dominique Maingueneau (2001: 124):

«Toute œuvre est doublement transgressive : parce qu'elle impose sa parole, mais aussi parce que, directement ou indirectement, elle ne parle que de son auteur, contraignant le destinataire à s'intéresser à lui».

Selon Dominique Maingueneau, l'auteur amène son lecteur à s'intéresser à son vécu, et donc à tous les éléments employés dans son acte d'écriture. De ce fait, la notion de subjectivité est explicitement ou implicitement omniprésente dans une œuvre littéraire, notamment dans le texte de Mourad Djebel. Autrement dit, l'identité de l'auteur est pétrie d'une panoplie d'éléments culturels, notamment le cadre historique et l'appartenance au peuple dont les droits sont remis en cause dans le texte de notre corpus. Ainsi, l'auteur a écrit son texte de manière à mettre en valeur l'un des jalons de l'Histoire contemporaine de l'Algérie. À cet égard, nous nous référons à André Siganos (1999: 17) qui affirme :

«Toute écriture est évidemment mémorielle ... entendons par cet adjectif le fait que l'écrivain joue toujours, consciemment ou non, avec le passé de l'Histoire, avec ses propres souvenirs, avec le passé de la langue, celui même du langage, avec la culture que le temps a déposé en lui».

Selon André Siganos, l'acte d'écriture se fait en fonction de l'Histoire que l'écrivain a vécue. Cela fait partie de la culture comme élément constituant de l'identité de Mourad Djebel ; ce qui fait de son texte un élément représentatif en dépit de son aspect fictif. Ainsi, la représentation chez l'énonciateur dans le texte de notre corpus, provient d'une réalité et d'un déjà-vécu par l'écrivain. Par conséquent, nous sommes amenés à poser un questionnement sur l'ethos discursif dans le texte de Mourad Djebel.

3.2.4 L'ethos discursif dans le texte de Mourad Djebel :

Parmi les constituants du discours littéraire, l'ethos est un élément important parce qu'il est souvent lié à l'acte d'énonciation. De plus, c'est un élément indispensable dans les représentations, notamment dans un texte littéraire. De ce fait, le texte de notre corpus regorge d'éléments mettant en place l'ethos dans le roman de Mourad Djebel. Dans l'énoncé (ligne 56-59), nous repérons un habitus distinguant la jeunesse algérienne car les relations des deux sexes étaient considérées comme acte indécent aux yeux des parents. Cela représente une coutume typiquement algérienne, voire maghrébine ; ce qui relève de l'ethos au sens que lui donne Dominique Maingueneau (2004: 207) :

« L'ethos implique une manière de se mouvoir dans l'espace social, une discipline tacite du corps appréhendé à travers un comportement global. Le destinataire l'identifie en s'appuyant sur un ensemble diffus de représentations sociales évaluées positivement ou négativement, de stéréotypes que l'énonciation contribue à conforter ou à transformer ».

Les représentations sociales dont il est question dans le texte de Mourad Djebel sont évaluées négativement. L'énonciateur met ces représentations dans une situation en pleine transformation sociopolitique. Cela met en relief un passage d'une situation révolue à une nouvelle

situation, d'une soumission à une révolte, et d'un silence total au début d'une guerre civile. Celle-ci se manifeste à travers la destruction de la place de la Brèche qui, quelques jours auparavant, regorgeait de jeunes amoureux occupant les cabines téléphoniques. Ces mêmes jeunes ont changé même de comportement en montrant une détermination remarquable puisqu'il s'agit de leur avenir. Ce comportement est signe de détermination des jeunes algériens puisqu'il s'agit de leur avenir qui était menacé par une situation socioéconomique précaire.

La révolte à Constantine fut un appel à tous les jeunes algériens au niveau national pour remettre en cause le régime politique et veiller à ce qu'on mette en place un nouveau régime plus crédible à long terme. Cette mise en avant de comportement de la jeunesse algérienne représente un élément important dans la construction de l'éthos dans le texte de notre corpus. Dans cette optique, Dominique Maingueneau (1990: 144) précise que l'éthos a différents aspects dans un texte en affirmant :

« L'éthos constitue un articulateur d'une grande polyvalence. Il récuse toute coupure entre le texte et le corps, mais aussi entre le monde représenté et l'énonciation qui le porte : la qualité de l'éthos renvoie à un garant qui à travers cet ethos se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir. On retrouve ici le paradoxe de toute scénographie : le garant qui soutient l'énonciation doit faire légitimer sa manière de dire par son propre énoncé ».

Cette définition précise la polyvalence de la notion de l'éthos en mettant en relief le paradoxe de la scénographie. Ce paradoxe se manifeste dans l'énoncé (ligne 56-65) où l'énonciateur évoque un habitus des jeunes rêveurs dans des cabines téléphoniques en communication passionnées. Ce seul instant de rêve a été détruit par les militaires. Ce qui met en évidence ce paradoxe, c'est l'emploi de mot « illusion » dans l'énoncé suivant :

« ...une courte conversation capable de leur octroyer l'illusion d'avoir quelque chose à quoi se raccrocher pour affronter la nuit, dans des chambres trop peuplées ». (Ligne 59-61)

Cet énoncé met en avant l'illusion des jeunes algériens désirant se procurer une euphorie dans leurs relations amoureuses alors qu'ils menaient une vie dans des conditions précaires. Il est donc question d'un monde utopique dont la jeunesse algérienne rêve vainement car, entre la réalité et le rêve, il y a la situation précaire de l'Algérie ; c'est pourquoi le peuple algérien veut changer les choses.

À travers l'énoncé cité *supra*, nous nous rendons compte d'un paradoxe dans la scénographie qui le légitime. De ce fait, l'énonciateur fait en sorte de construire son énonciation de manière à faire apparaître la situation d'énonciation dans un espace-temps paradoxal à l'habitus de la nouvelle génération en Algérie. Autrement dit, les jeunes algériens ne sont pas ce qu'ils auraient aimé être. C'est ce vouloir être qui a mené la jeunesse à protester pour un changement socio-politico-économique. Ces trois plans sont en pleine transformation suite aux affrontements du peuple et les forces de l'ordre ; ce qui a déclenché les événements du 5 Octobre 1988, et finalement ceux des années noires en Algérie.

Mourad Djebel fait partie de la nouvelle génération des écrivains, ce qui fait que son premier texte romanesque *Les Sens Interdits* s'inscrit dans la nouvelle littérature algérienne d'expression française. Celle-ci tend à remettre en cause tout système révolu, tout " ordre patriarcal " comme le souligne Mourad Djebel dans son roman. Cette ambition qui caractérise la nouvelle génération en Algérie représente une problématique d'une importance capitale dans le texte de notre corpus. L'énonciateur joint la pensée de la jeunesse algérienne à leur réaction sous forme de révolte ; ce qui met en valeur l'importance des intellectuels dans le changement du destin de la nouvelle Algérie.

Après avoir mis en valeur l'ethos discursif à partir du texte de notre corpus, nous nous rendons compte d'une quête identitaire que Mourad Djebel a mise en lumière dans son premier roman puisqu'il fait partie de la génération qu'il évoque dans son texte. Cette quête est représentée à travers les personnages du roman ; à commencer par Maroued, le personnage principal, et sa conquête Yasmina qui a disparu pendant les émeutes. Outre ces voix, il y a également celles de Larbi et Nabile qui ont fini par être égorgés à la fin du roman comme l'indique l'énonciateur dans l'énoncé (ligne 87-88). L'énonciateur met au même pied d'égalité Yasmina et la ville de Constantine. Yasmina symbolise la ville de Constantine, et cette dernière fait penser à Yasmina vu les points communs que l'énonciateur a évoqués en utilisant l'outil de comparaison « la même ». Dans l'énoncé [*Elles nous ont tous (les trois) piégés ... ont miné en nous une part d'infinité non soluble ; ont absorbé définitivement le sang de Larbi et Nabile.*] Cette multitude de voix met en évidence la notion de la polyphonie dans le roman de Mourad Djebel dans la mesure la voix de Maroued, celle de Larbi et celle de Nabile, représentent un déchirement notable représentant les jeunes algériens.

Nous remarquons qu'il y a continuité dans la production littéraire algérienne car nous nous rendons compte qu'un texte est comme l'ébauche d'un autre texte, comme c'est le cas du texte de Mourad Djebel par rapport au texte de Malika Mokeddem, *Des rêves et Des assassins*, 1995. Certes, il y a un décalage dans la date de parution de chacun des textes, mais dans la situation d'énonciation, nous remarquons qu'il y a une continuité des événements en Algérie. Mourad Djebel évoque les débuts de la décennie noire en Algérie, et Malika retrace toute la période postcoloniale jusqu'aux années de sang en Algérie. À cet égard, nous analyserons une partie du roman de Malika Mokeddem pour mettre en relief la problématique de sa quête de la paix.

3.3 La quête de la paix dans le roman de Malika Mokeddem, *Des Rêves et Des Assassins* :

Des Rêves et Des Assassins, un roman de Malika Mokeddem paru en 1995, où les représentations de l'énonciatrice Kenza sont focalisées sur l'absurde dans une bonne partie du roman. Autrement dit, le personnage principal vit dans un monde qui n'a pas de sens, mais il tend tant bien que mal à donner du sens à son existence pendant les années de sang. Il s'agit en somme d'une jeune enseignante au lycée Hayat à Oran dont les rêves brisés par les terroristes, a vu son prétendant la quitter pour une autre.

Née en 1962, Kenza a mené une vie d'orpheline jusque-là puisque sa mère étant décédée lorsqu'elle était enfant avait fui son mari, obsédé sexuel. À cet effet, Kenza n'a pas d'autre solution que l'exil en France. D'une part, Kenza va à la recherche des traces des derniers jours de sa mère pour tenter de connaître la vérité qu'elle ignore encore. D'autre part, elle part vers l'inconnu, sans repère, pour tenter de fuir les massacres en Algérie.

À travers le personnage principal Kenza, il y a une voix au féminin représentant la jeune fille algérienne en pleine quête identitaire qui commence dans son pays et se prolonge au-delà des frontières algériennes. Cherchant à trouver refuge à Montpellier, sa ville natale, l'énonciatrice nous fait voyager dans le monde qu'elle s'est elle-même construit avant de décider de partir au Canada. Ceci apparaît dans la dernière partie du roman sous forme de dénouement intitulé « *Vers des ailleurs blancs* » que nous avons choisi en tant que corpus d'analyse.

Il est vrai que l'intitulé « *Vers des ailleurs blancs* » fait apparaître un discours sur la paix, ce qui laisse entendre que Kenza n'a pas d'autre objectif que de trouver la paix ailleurs. Se sentant rejetée dans son propre pays, elle tente sa chance en Occident. D'une part, cette jeune fille est en pleine quête

identitaire à la recherche des traces de sa naissance. D'autre part, Kenza fuit la situation infernale en Algérie en espérant trouver un monde meilleur sur la rive nord de la Méditerranée.

Pour mener à bien notre analyse, nous devons mettre en évidence les éléments extralinguistiques du roman en les mettant en corrélation avec les éléments intralinguistiques. Cela nous permettra de mettre en avant la situation sociohistorique en Algérie et relever les représentations chez l'énonciatrice. Pour ce faire, nous devons relever des modalisateurs qui nous permettront de mettre en évidence la notion de subjectivité dans notre corpus. Cela nous amènera à nous interroger également sur la notion de l'ethos qui légitime le discours de l'énonciatrice dans notre corpus.

3.3.1 Contexte de production du roman :

Les années de sang en Algérie ont nourri un nombre considérable de productions littéraires qui ont donné naissance à la littérature de l'urgence, notamment le roman de Malika Mokeddem, *Des rêves et Des Assassins*, paru en 1995. En pleine décennie noire en Algérie, l'écrivaine algérienne fait entendre sa voix littéraire au-delà des frontières algériennes. Ce roman est une symbolique de la société algérienne dans les années 1990. Cette période a été marquée par de nombreux phénomènes sociaux en Algérie, notamment l'exil.

Toutefois, chaque cas représente une conséquence d'un certain nombre de facteurs qui ont amené des Algériens à quitter leur pays. Certains intellectuels algériens ont eu des problèmes d'ordre politique, d'autres ont été menacés par des organisations terroristes comme c'est le cas pour Amin Zaoui, alors que d'autres ont été assassinés comme Tahar Djaout. En réalité, toute la société algérienne est terrorisée, ce qui a conduit les jeunes diplômés à s'installer en Europe en quête d'une vie nouvelle et pacifique, notamment en France.

Cependant, le personnage principal dans le roman de Malika Mokeddem, Kenza quitte son pays pour la France où il y a également d'autres phénomènes sociaux que nous mettrons en évidence dans la situation d'énonciation. Cela nous permettra de mettre en évidence la construction énonciative dans le roman.

3.3.2 La situation d'énonciation dans le roman :

Dans le cadre scénique, la scène générique s'inscrit dans une production romanesque relevant de la fiction, mais toujours est-il que c'est une représentation symbolique d'une réalité. Ainsi la construction énonciative dans le roman est peu complexe parce qu'il y a différentes situations d'énonciation. De prime abord, nous constatons que l'énonciatrice est à Palavas, une petite ville près de Montpellier, située en bord de mer dans le sud de la France. En rentrant seule le soir avec sa Citroën Méhari, Kenza est dans un état dépressif.

D'après la description de l'énonciatrice, il y a une scénographie monotone qui a amené Kenza à se noyer dans whisky. Cette monotonie se manifeste à travers un champ lexical donnant une image poignante du personnage principal sous la pluie, comme (*nafragé – échouée – colère – solitude – douleur – insomniaques – somnambules ...*). Ainsi, la situation d'énonciation fait apparaître un discours sur l'exil où l'énonciatrice met en avant son état à la fois triste et nostalgique à la fois. Dès lors, nous sommes amenés à mettre en évidence les préoccupations de l'énonciatrice à travers ses énoncés produits sous différentes formes. Celles-ci nous permettront de faire apparaître les différents discours dans le texte de Malika Mokeddem et les représentations chez l'énonciatrice. Cela nous permettra de mettre en valeur la quête du personnage principal dans la rive nord de la Méditerranée.

Lors de sa conversation avec Selma au téléphone, Kenza demande des nouvelles de son pays dans la mesure où son co-énonciatrice décrit la

résistance du peuple algérien face au terrorisme. De ce fait, nous nous rendons compte qu'il y a une deuxième situation d'énonciation dans la mesure où la co-énonciatrice Selma, met en évidence la situation à Oran à travers les énoncés suivants :

1. « *Kenza, ils ont incendié le lycée El Hayat !* » (ligne 16).
2. « *Eh bien, nous l'avons quand même faite, notre rentrée. La trouille au ventre, mais nous y sommes allés* ». (ligne 20)
3. « *J'exagère comme toujours. Je voudrais tellement que les gens se bougent* ». (ligne 29)
4. « *On retombe dans la peur* » (ligne 30).
5. « *Ensuite, j'appelle Lamine. Il égrène des noms. Partis, disparus, menacés, tués. Triste rengaine des temps de la haine* ». (ligne 32-33)

Dans son dialogue avec l'énonciatrice, la co-énonciatrice met en évidence une scénographie dépeignant des images horribles à Oran ; c'est-à-dire un décor relevant du tragique avec l'incendie du lycée lors de la rentrée scolaire semant la panique chez les lycéens. Il y a également la résistance de tout le peuple y compris les écoliers puisqu'ils ont été à l'école le jour de la rentrée en dépit de l'événement tragique qui a frappé leur lycée. De là, il y a un discours sur la destruction des institutions scolaires dans le but détruire la société algérienne en somme. À cet effet, nous avons relevé deux situations d'énonciation à partir de deux rives de la Méditerranée.

D'une part, Kenza ne reçoit des nouvelles de l'Algérie qu'à travers ses appels téléphoniques avec ses amis puisque [...] *Personne n'a dit sur les chaînes françaises que c'était une formidable preuve de résistance de tout un peuple !* [...] (Ligne 22). D'autre part, cet énoncé est une forme de remise en cause de la situation dramatique en Algérie par rapport à la rive nord de la Méditerranée, notamment en France. D'autre part, Selma nourrit un désir de changement en affirmant dans le troisième énoncé : « *Je voudrais tellement que les gens se bougent* ». Dans cette expression de volonté, il y a la voix de tout un peuple en quête d'une délivrance vaine.

Nous remarquons également la présence d'un adverbe d'intensité dans l'énoncé de Selma "Tellement" qui marque un dévouement de la part d'une citoyenne représentant le peuple algérien. Nous observons que l'énonciatrice utilise une litote car dans le verbe pronominal « se bouger » ne renvoie pas seulement au peuple, mais également aux politiques puisqu'ils sont les seuls à avoir le pouvoir de changer la situation.

Néanmoins, les choses ne font que s'aggraver, plongeant le peuple algérien dans le néant. À cet égard, nous nous apercevons que le peuple algérien est dans une situation confuse, que nous pouvons constater dans un extrait du texte (lignes : de 33 à 36). Dans ses énoncés, la co-énonciatrice a recours à une anaphore en reprenant le mot « rire » dans sa description de sa situation. Il s'agit d'un « rire » convulsif voire délirant parce que la scène englobante met en avant une situation sociopolitique désastreuse en Algérie.

Concernant la rencontre entre Kenza et Zana, il y a eu une conversation sur Keltouma, la mère de Kenza. Ce dialogue apparaît dans un discours rapporté direct où Zana relate l'histoire de Keltouma avec le père de Kenza où elle avoue à cette dernière : « *Ton père t'a arrachée à ses bras. Le lendemain, elle a repris le bateau pour la France* », (ligne 94). Dans cet énoncé, la co-énonciatrice pratique une prolepse pour raconter à Kenza comment était le départ de sa mère. À cet effet, nous apprenons que Keltouma la mère de Kenza a tenté de se suicider en se jetant du pont du bateau pour mettre fin à sa douleur causée par sa séparation avec sa petite fille.

Toujours dans un discours indirect, Zana relate également l'histoire de Keltouma et le militaire qui l'a sauvée de la noyade lorsqu'elle s'est jetée du pont du bateau (ligne 110-111). Il y a là une troisième situation d'énonciation parce que l'histoire de Keltouma se déroule au lendemain de l'indépendance de l'Algérie dans un bateau transportant des militaires français de retour vers la France. Dans cette situation d'énonciation, la scénographie fait apparaître un discours sur l'indépendance de l'Algérie où le militaire français a un geste de bravoure en sauvant la vie à Keltouma. Plus tard, la co-énonciatrice affirme que Keltouma s'est retrouvée dans un hôpital

à Marseille d'où elle s'est enfuie. À ce moment-là, Zana a rencontré Keltouma qui lui a tout raconté.

Dans cet enchaînement d'événements, nous nous rendons compte que le dénouement dans le roman de Malika Mokeddem se présente à travers différentes situations d'énonciation. En pleine quête identitaire, l'énonciatrice remonte le temps jusqu'au jour de l'indépendance de l'Algérie pour chercher la vérité sur sa mère. Dès lors, nous nous apercevons qu'il y a également différents énonciateurs dans le roman, à savoir l'énonciatrice Kenza et ses co-énonciatrices Selma et Zana. Il y a aussi un autre co-énonciateur, Slim la glisse dont Kenza s'est faite un ami durant son séjour à Montpellier, mais elle ne lui a pas dit qu'elle s'en allait au Canada.

Dans le discours de Zana : *«il y avait beaucoup de militaires français qui rentraient en France puisque l'Algérie venait de gagner son indépendance.»* ligne 108, nous observons un retour à une situation d'énonciation en pleine indépendance de l'Algérie. Autrement dit, Zana représente un élément symbolique indiquant que la France était le seul et unique refuge pour Keltouma grâce au militaire qui l'a sauvé de la noyade : *« S'il n'avait pas été aussi bon nageur, ta mère n'aurait pas survécu »*. Ce discours renvoie aux premières générations d'émigrés en France pour diverses raisons sociales.

Après les aveux de Zana, Kenza a trouvé la vérité sur l'existence de sa mère qui ne l'a pas vraiment abandonnée. Ainsi, l'énonciatrice décide d'errer vers des ailleurs inconnus, des ailleurs blancs comme l'indique l'intitulé de notre texte. Cette blancheur est le symbole de la paix, ce que Kenza cherche vainement depuis le début. Ceci dit, l'Algérie est en guerre, et la France est un endroit très nostalgique pour qu'elle puisse s'y installer définitivement. Ainsi, il y a un discours sur une nouvelle guerre, une autre guerre que celle qui a pris fin le 5 juillet 1962. C'est ainsi que l'énonciatrice symbolise la nouvelle Algérie et son retour aux enfers.

De plus, Kenza a appris que Khadîdja, une avocate algérienne a été menacée de mort par un beur en France comme l'indique l'énoncé suivant : «

Tu vas crever sale chienne ! Tu vas crever sale chienne ! » (Ligne 198). À cet effet, nous remarquons la répétition d'un énoncé mettant en avant une insistance de la part de l'énonciateur dont on méconnaît l'identité si ce n'est qu'il est français. Cela fait apparaître un discours sur le racisme. Ce phénomène a pris beaucoup d'ampleur pendant les années de sang car la seule information que l'on tenait sur les terroristes, c'était leur identité arabo-musulmane et algérienne. De plus, Malika Mokeddem témoigne dans une interview avec la journaliste algérienne Nacera Benali, parue dans *El Watan* (16 août 1995)⁴⁸ :

"Je suis partie d'une histoire vraie que m'avait racontée une de mes patientes. C'était une femme âgée qui avait quitté l'Algérie en 1962 en laissant sa fille à Oran. Elle est morte récemment, c'est ce qui m'a poussé à vouloir raconter par l'écriture son histoire et témoigner de sa déchirure qui dépassait les fictions les plus douloureuses. J'en étais restée la mâchoire décrochée. Ce récit de la souffrance d'une mère qui n'a plus revu sa fille, c'est un peu l'histoire du déchirement de tant d'Algériens. Et comme c'est plutôt l'Algérie de maintenant qui me préoccupe, j'ai essayé d'imaginer la vie actuelle de cette fille, restée là-bas ».

Du réel à la fiction, Malika Mokeddem dresse un panorama sur la société algérienne avec des preuves à l'appui. Elle transpose l'histoire de patiente en une représentation symbolique de l'Algérie des années de sang. Or, ce qui amène l'auteure algérienne à écrire son roman, c'est le sort de la fille qu'elle nomme Kenza dans son roman. Ce personnage pourrait représenter n'importe quelle algérienne ayant subi le même sort dans une Algérie en pleine mutation, pourrait-on dire en plein bouleversement. Ainsi, dans le roman, Kenza décide de partir au Canada qui n'a aucun lien avec son passé dramatique. Cette décision fait apparaître un discours sur la problématique de « l'errance », un phénomène social que de nombreux Algériens de cette époque ont vécu, notamment Malika Mokeddem. Par

⁴⁸ MOKEDDEM, Malika. *Ecriture et implication*. Algérie littérature/Action, 1997, no 14. P, 5.

conséquent, nous sommes amenés à mettre en évidence la notion de subjectivité dans notre corpus.

3.3.3 La subjectivité dans le roman de Malika Mokeddem :

Le roman de Malika Mokeddem est écrit à la première personne du singulier faisant apparaître la notion de subjectivité, mais la situation dans notre corpus est plus complexe. Autrement dit, dans le dénouement de l'histoire, il y a un éclatement du « je » parce que l'énonciatrice dit « je » tout comme ses co-énonciatrices Selma, Zana et Khadija, et un co-énonciateur Slim la glisse. Ainsi, nous nous rendons compte d'une multitude de voix féminines dans le roman de Malika Mokeddem. Nous devons mettre en évidence un tableau pour recenser les modalisateurs contribuant à la production d'un discours subjectif dans notre corpus à travers le tableau ci-dessous :

Shifters	Modalisateurs			
	Adverbes	Locutions adverbiales	Termes évaluatifs	
Mélioratifs			Péjoratifs	
Je – me – te- mon – ton- moi – tu – notre- nos	partout – soudain – là- bas – maintenant – toujours – tellement – là – ensuite – surtout – contre – heureusement – encore – pourtant – réellement – ici – puis – longuement – parfois – longtemps –	<ul style="list-style-type: none"> • En rond • À l'autre bout • Hors de • Tout à fait • Tout à coup • À travers • En sursaut • En face de • Au-delà • Au fond de • De gré • De force • Tout à l'heure • L'après- 	Célèbres – grand – supérieur –	Radical – sceptique – bouillante – chaude – obscur – démembrés – anonymes – immense – hypocrites – pauvres – damnés –

avant – définitivement – loin – trop – auparavant – sans doute – brusquement – également – sûrement – très – tant – trop	<ul style="list-style-type: none"> • À côté • Au sein • À la fin • bon gré, mal gré • Bien sûr • Au revoir • Au moment 	<ul style="list-style-type: none"> désaffectés – brûlant – sordide
---	---	---

Selon ces procédés linguistiques marquant la présence de l'énonciateur dans son acte d'énonciation, nous mettrons en évidence les énoncés relatifs aux discours sociopolitiques algériens. Notons bien que l'implication de l'énonciateur dans son discours fait apparaître des représentations relevant des caractéristiques des algériens pendant la décennie noire. Observons les énoncés suivants :

1. « *Vais-je devenir, bon gré, mal gré, une enfant de la rive nord moi aussi?* ». (ligne 213)
2. « *Combien sommes-nous de mémoires arrachées? De frustrations exprimées ou tues?* ». (ligne 218)
3. « *Nous sommes des affections tissées entre Sud et Nord. Des cultures, des mémoires métissées par le Nord et le Sud* ». (ligne 220)
4. « *Et les flots qui caressent Tunis, Alger, Oran ou Tanger, nous donnent des frissons même au-delà de Marseille, Montpellier et Perpignan* ». (ligne 221)
5. « *Le vent brame sur les maux du Sud. Baratte la mer. M'emporte vers des ailleurs blancs. Loin de tout. J'ai mes embrouilles d'origines, embruns de liberté* ». (Lignes : 226-228)

Dans le premier énoncé, l'énonciatrice est dans une situation d'incertitude en s'interrogeant sur son identité mettant l'accent sur sa propre personne à travers le déictique personnel « je ». D'une part, à travers la

locution adverbiale «*bon gré, mal gré*», signe de son identité dans une nouvelle sphère géographique. D'autre part, elle s'identifie parmi différentes identités dans la rive nord de la méditerranée, d'où la notion de l'errance. C'est à travers cette problématique que le fil conducteur du sens se construit dans le roman de Malika Mokeddem, car Kenza est à la recherche de sa mère, mais elle finit par quitter la France pour le Canada.

Concernant le deuxième énoncé, l'énonciatrice s'exprime au second degré en passant du « je » au « nous » de manière à produire un énoncé généralisant. Dans cette optique, elle associe son traumatisme au reste des émigrés maghrébins présents dans la réunion. De ce fait, le déictique personnel « nous » ne renvoie pas seulement aux Algériens, mais à différents peuples.

Observons le titre du roman, *Des rêves et des assassins*, n'y a-t-il pas là une sorte d'interrogation sous-jacente à propos des rêves et des assassins ? Qui rêve et qui assassine ? Cette problématique revient toujours dans la littérature de l'urgence. De ce fait, dans un acte d'un colloque⁴⁹, Khalid Zekri considère que [...] *Le texte confirme le paradigme de la nécrologie partagé par d'autres romans algériens des années 90 où la violence du vécu est consubstantiellement liée à la création* [...]. Par conséquent, nous nous apercevons qu'il ne s'arrête pas aux traumatismes algériens, mais il sous-entend le mal vécu par différents peuples maghrébins. Nous constatons que l'intitulé du roman est reformulé dans l'expression « *mémoires arrachées...De frustrations exprimées ou tuées* ». Cette reformulation dépeint non seulement la situation algérienne, mais elle dénonce le mal dans différents pays d'origines et croyances confondues. Ce discours dénonciateur met également en avant la notion de d'humanisme chez notre auteure. À cet effet, nous nous rendons compte de la notion d'universalisme dans l'écriture de Malika Mokeddem.

Pour ce qui du troisième énoncé, l'énonciatrice n'emploie pas d'articulateur d'opposition, mais elle évoque un point de vue paradoxal au

⁴⁹ Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie, Tome 2 des Actes du colloque « Paroles déplacées », (LERTEC, Université Lumière/Lyon 2) du 10 au 13 mars 2003, L'Harmattan, p, 300.

discours dénonciateur. En d'autres termes, l'énonciatrice met en relief la notion d'assimilation et de brassage culturel entre les deux rives méditerranéennes à travers l'adjectif « *métissées* ». À cet effet, l'énonciatrice finit par admettre son déracinement en dépit des inconvénients qu'elle a soutenus pour remettre en cause son déracinement.

Dans le quatrième énoncé, l'énumérant des villes des pays du Maghreb et des villes françaises où l'émigration est la plus omniprésente, il y a un lien sémantique. Autrement dit, il y a des relations entre ces éléments spatiaux, notamment sur le plan historique et culturel représentant d'anciennes colonies françaises. Quant aux villes françaises citées, elles représentent des espaces où il y a eu un cantonnement des premiers émigrés algériens en France pendant l'époque coloniale. Or, l'énonciatrice ne s'arrête pas seulement à ce point, elle pose tout un questionnement se manifestant sous forme d'accumulation de questions sur des peuples en quête de la rive nord de la méditerranée comme étant un refuge favorisant leur délivrance et la paix.

Après avoir mis en évidence la notion de subjectivité, nous sommes amenés à relever l'ethos discursif à partir de notre corpus. Cela nous permettra de rentrer davantage dans l'univers discursif du roman de Malika Mokeddem, et par voie de conséquence, mettre en lumière sa construction discursive.

3.3.4 L'ethos discursif dans le roman :

De prime abord, notons bien que le « je » énonciateur représente une femme algérienne en quête identitaire au-delà des frontières de son pays pendant la décennie noire. Force est de constater que cette situation sociopolitique représente un élément important dans la production du discours dans notre corpus. D'ores et déjà, nous sommes en présence d'un texte qui *dit son temps* pour reprendre l'expression de Dominique

Maingueneau en définissant le texte littéraire. Dès lors, nous nous focalisons sur l'une des pratiques discursives dans le texte littéraire, à savoir l'ethos discursif.

Notons bien que dans chaque acte d'énonciation, la notion de l'ethos se manifeste de différentes manières comme le caractère, le portrait moral, l'image, les mœurs oratoires, l'allure, l'air, le ton pour ne citer que les plus courants. Ainsi, l'énonciateur active chez son co-énonciateur, en l'occurrence son lecteur, la construction d'une représentation de lui-même. Dans le cas de notre corpus, notons bien que l'énonciatrice a produit un certain nombre d'énoncés à partir desquels nous pourrions mettre en évidence la notion de l'ethos discursif relevant des mœurs oratoires. Pour ce faire, nous relevons les énoncés les plus pertinents ci-dessous :

1. *«La mer a failli être mon tombeau mais Allah ne l'a pas voulu.»* (ligne 90)
2. *Propos confus ou de mauvaise foi de quelques apparatchiks du gouvernement, qui, eux aussi, sont là. Injures des représentants de la secte des assassins.* (ligne 167)
3. *Tu sais, une boutade de chez nous dit : « Ils se sont entendus pour ne jamais tomber d'accord. »* (ligne 176)

Le premier énoncé est celui de Keltouma que Zana rapporte à Kenza où l'énonciatrice introduit un rapport d'opposition en mettant en valeur sa tentation de suicide et sa destinée. Cet aspect met en avant la croyance de l'énonciatrice, un apport culturel contribuant à sa formation culturelle. Par conséquent, nous considérons que cet acte locutoire comprend l'une des mœurs oratoire chez l'énonciatrice parce que l'apport religieux influe sine qua non sur les mœurs d'un locuteur. Evoquant la notion de « foi » à deux reprises (ligne 90 - 167), dans des situations différentes, la construction du discours chez l'énonciatrice est relative à un aspect religieux. Cette caractéristique fait apparaître l'ethos discursif relatif aux croyances dans la société algérienne. Dans cette optique, référons-nous à Declercq lorsqu'il donne des caractéristiques de l'ethos chez l'énonciateur :

« tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de voix, débit de la parole, choix des mots et arguments ». (Declercq, 1992 : 48).

Le deuxième énoncé appartient à Kenza où elle remet en cause le système politique en Algérie pendant la décennie noire. Autrement dit, elle introduit le terme « apparatchiks » terme d'origine russe à l'époque de l'Union Soviétique désignant les communistes algériens. Par voie d'analogie, l'énonciatrice associe cette appellation à certains hommes politiques des années 1990 qui fomentaient des assassinats. Cet énoncé fait apparaître un discours sur l'opinion publique répandue en France pendant les années de sang. De ce fait, l'énonciatrice est influencée et tourmentée par ce que relaient les médias et ce que Selma lui raconte par téléphone sur la réalité en Algérie. Deux personnes lambda échangeant des nouvelles qui ne sont forcément pas authentiques, mais cela fait partie des mœurs oratoires des citoyens algériens dans une époque où tout paraissait confus.

Dans le troisième énoncé, le choix des mots et des arguments de Kenza nous interpelle. Il s'agit d'une boutade typiquement arabe qui consiste à mettre en avant la discorde dans la société algérienne. Ainsi, l'énonciatrice revendique non seulement son *algérianité*, mais également une part de son identité arabe à travers la boutade arabe. Il est question de la traduction de la citation d'Ibn Khaldoun (1332-1406) à laquelle l'énonciatrice s'est référée : « اتفق العرب على ان لا يتفقوا » qui veut dire : « Les Arabes se sont entendus pour ne pas s'entendre ». De ce fait, nous constatons que l'énonciatrice a juste reformulé la citation qui a été dite au XIV^e siècle juste quelques années avant « la reconquête, 1492 » en Andalousie en Espagne. Cela est dû aux discordances entre des Arabes qui ont favorisé la victoire aux chrétiens d'Espagne.

Dans le roman de Malika Mokeddem, il y a une problématique relevant de la discorde des algériens. Cette scénographie légitime un discours

sur la réalité contemporaine en Algérie que l'énonciatrice veut remettre en cause. Dans sa quête de la paix, Kenza introduit des réalités historiques représentant les défaites des Arabes qui devraient être une leçon d'avenir.

Les événements historiques représentant la scénographie dans ce roman ont déjà existé sous d'autres formes dans le passé du monde arabe. Ainsi, nous constatons que l'histoire se répète dans un nouveau contexte dans le monde arabe, notamment en Algérie, ce qui a suscité dix années de malheur chez les Algériens. Cette référence au passé est une image historique des Arabes, ce qui nous amène à nous référer à la citation de Thucydide « L'Histoire est un éternel recommencement ». Cet entrelacement entre le passé et le présent est une dénotation mettant en valeur une image contrastive représentant la réalité algérienne durant la décennie noire où il y avait une vraie discorde entre les Algériens.

Après avoir mis en évidence la construction énonciative dans le texte de Malika Mokeddem, nous avons pu mettre en évidence les modalisateurs qui marquent la présence de l'énonciatrice dans son énoncé. Cela nous permet de relever la notion de subjectivité, et par voie de conséquence, relever la notion de l'ethos. Ces éléments fondamentaux nous ont permis de faire apparaître tout le discours sur la quête de la paix chez l'énonciatrice à travers différentes représentations.

Si Mailka Mokeddem a soulevé la quête de la paix dans son roman, Salim Bachi traite de la problématique de « la vérité » dans son roman, *Tuez-les Tous*, 2006. Une perspective sur les attentats suicide, notamment celui du 11 Septembre 2001 aux États-Unis. Une vérité tant recherchée, mais qui demeure un tabou. Or, Salim Bachi utilise le texte coranique pour montrer la vérité d'une guerre sainte et sa relation avec l'attentat suicide du 11 Septembre 2001. À cet égard, nous mettrons en avant la construction énonciative du roman bachien en soulevant la notion de « la vérité ».

3.4 La quête de la vérité dans le roman de Salim Bachi, *Tuez-les Tous*, 2006.

Tuez-Les Tous est un roman de Salim Bachi, paru en 2006 où l'énonciateur, Seïf El Islam, est l'un des auteurs des attentats du 11 Septembre 2001 aux États-Unis. Dans un registre littéraire dramatique, l'énonciateur incarne le rôle d'un kamikaze qui, quelques heures avant son suicide, nous livre des représentations du monde contemporain en mettant en corrélation l'Orient et l'occident. Dans cette optique, plusieurs écrivains se sont penchés sur cet événement dramatique, notamment Nafeez Mosaddeq AHMED dans son roman traduit de l'anglais par Monique ARAV et Kiersten WEEKS, *La Guerre contre la vérité, 11 Septembre, désinformation et anatomie du terrorisme*, 2006. Nous constatons que la notion de vérité est mise en avant dans le titre, ce qui amène également Salim Bachi à focaliser sur la notion en question. De là, référons-nous à l'une des définitions du titre de Christiane Achour (2005 : 30):

« Le titre comme incipit romanesque. S'il est la réclame du texte, le titre est aussi un élément du texte globale qu'il anticipe et mémorise à la fois. Présent au début et au cours du récit qu'il inaugure, il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture. Métonymie et métaphore du texte. Selon qu'il actualise un élément de la diégèse ou présente du roman un équivalent symbolique ».

Nous partons de l'idée que le titre est révélateur de sens, ce qui nous amène en tant que lecteurs à nous focaliser également sur la notion de vérité relative au drame. Ainsi, nous sommes amenés à mettre en avant les procédés d'écriture chez Salim Bachi afin pour tenter d'appréhender la représentation symbolique de l'événement dramatique.

Seif el Islam est le personnage principal dans le roman ; un jeune algérien originaire de la ville de Constantine qui a fait ses études en France, et il s'est installé aux États-Unis. Il y passe son stage en aviation pour se préparer à l'opération suicide dans l'attentat du 11 Septembre 2001. Toutefois, les représentations du protagoniste porte à confusion dans la mesure où l'acte de suicide représente pour lui un sacrifice censé être récompensé dans l'au-delà. De ce fait, il se réfère à des versets coraniques pour légitimer sa mission en prétextant qu'il finira au Paradis contrairement⁵⁰ à la notion métaphysique de Friedrich Nietzsche « *L'éternel retour* » qu'il développe dans son œuvre *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1881. Or, la notion nietzschéenne n'est qu'une représentation mythique d'une réalité parmi d'autres, et dans différentes cultures, comme la définit Samoyault Tiphaine (2010 : 88) :

« *L'Eternel retour est un mythe, la chose est entendue, mais il est aussi le principe constitutif dont l'énoncé est toujours réitéré et indéfiniment réactualisé. Racontant une origine, ou s'efforçant de donner une origine à une culture, à une histoire, à une notion, le mythe dissout pourtant sa propre origine dans la démultiplication de ses versions* ».

À partir de la notion nietzschéenne, Salim Bachi intitule la première partie de son roman que nous avons prise en tant que corpus : « *L'éternel retour* ». Dans cet incipit, l'auteur informe le lecteur sur le personnage principal. Par conséquent, l'auteur installe son lecteur dans un cadre définissant le contexte historique de la production de son roman ainsi que dans l'espace et le temps mettant en place la situation d'énonciation dans son texte.

Selon Seif el Islam, la notion Nietzschéenne n'est valable que dans l'au-delà comme c'est connu dans toutes les religions monothéistes, notamment en Islam. Autrement dit, dans la loi métaphysique, la mort de

⁵⁰ Le paradoxe se traduit à travers l'acceptation de la notion sur le plan religieux qui se définit en une résurrection ou réincarnation. Quant à la définition de Nietzsche est la suivante : « *mène ta vie en sorte que tu puisses souhaiter qu'elle se répète éternellement* ».

l'être humain n'est pas une fin en soi parce qu'il est censé ressusciter dans une autre dimension, à savoir dans l'au-delà. À cet effet, Seif el Islam a l'intention de mener une vie meilleure après sa mort. Cependant, il se retrouve finalement victime d'une politique machiavélique dont la devise est : « *La fin justifie les moyens* » tirée de l'œuvre de Machiavel, *Le Prince*, 1532. Cela veut dire qu'importe la manière d'atteindre un objectif, pacifique ou belliqueuse, pourvu que le but soit atteint. À partir de cette optique, Seif el Islam légitime son acte de suicide prétextant que l'Occident est la cause de tout le malheur de l'Orient, ce qui interprète le proverbe de Voltaire : « *Le malheur des uns fait le bonheur des autres* ».

Après avoir mis en évidence notre corpus, nous sommes amenés à mettre en relief le contexte de production du roman de Salim Bachi, *Tuez-les Tous*. Cela nous permettra de relever tous les éléments sociohistoriques ayant contribué au roman bachien. Ainsi, les éléments extralinguistiques renvoient non seulement à la situation sociopolitique algérienne, mais également à l'actualité mondiale.

3.4.1 Contexte de production du roman bachien :

L'attentat du 11 Septembre 2001 aux États-Unis est un événement qui a marqué une page entière de l'Histoire contemporaine au début du XXI^e siècle, ce qui a eu un grand impact sur les relations entre l'Orient et l'Occident. Le vingt-et-unième jour du même mois, il y a eu une explosion à l'usine française chimique d'Azote Fertilisants à Toulouse. L'année suivante, un attentat-suicide s'est produit le 8 mai 2002 à Karachi au Pakistan. Juste un an après, c'est en pleine capitale du Maroc qu'il y a eu une série de cinq attentats suicides terroristes qui se sont déroulés le 16 mai 2003. Un an plus tard, un autre attentat a eu lieu à Madrid le 11 Mars 2004. L'année suivante, le 7 juillet, un attentat a explosé au cœur de Londres.

Après avoir cité que les attentats-suicides les plus marquants des grandes capitales des pays phares au début du XXI^e siècle, nous nous rendons compte que le monde est en pleine descente aux enfers. Cela a bouleversé les relations sociopolitiques entre la plupart des pays, ce qui a semé la panique dans les quatre coins du monde. Ce phénomène est devenu l'un des sujets les plus préoccupants dans la masse média, ce qui s'est répandu même au niveau des productions littéraires, notamment *L'attentat* de Yasmina Khadra en 2005. Un an plus tard, c'est à Salim Bachi qu'on doit le roman *Tuez-Les Tous* d'où nous avons pris notre corpus dont nous mettrons en évidence la situation d'énonciation.

3.4.2 La situation d'énonciation :

De prime abord, nous observons que la situation d'énonciation se situe aux États-Unis le 10 Septembre 2001 ; c'est-à-dire la veille de l'attentat dans un hôtel à New York. Dans une scène générique romanesque, le constantinois dont le nom de guerre est Seif El Islam, se prépare pour une mission suicide en pensant que cela le rendrait célèbre comme l'indique l'énoncé [...] *Ils seraient célèbres* [...] (ligne 43). Il tient ce principe parce qu'il constate que [...] *La mort courait dans le monde comme une nouvelle à la mode* [...] (ligne 51). Dans cet énoncé, l'énonciateur pratique un euphémisme pour atténuer la gravité d'une triste réalité menaçant tous les peuples. Toutefois, pour légitimer sa mission suicide, l'énonciateur introduit des énoncés :

1. « *Il savait aussi que jamais les malheurs des siens n'avaient accaparé leur attention* ». (ligne 44).
2. « *L'Afrique. Le Rwanda. Le Vietnam, le Cambodge. Le Liban, l'Algérie, le Chili, l'Argentine, la Tchétchénie. Responsabilité de l'Occident* ». (ligne 51).
3. « *Certains pensaient à Cyrtha, par exemple, que l'on pouvait tuer femmes et enfants, et violer femmes et enfants, et ne rien perdre de son âme* ». (ligne 62).

À partir de ces énoncés, l'énonciateur considère sa mission suicide comme une vengeance légitime ou encore faire entendre la voix du tiers monde au niveau international. Dans le premier énoncé, l'énonciateur met en avant l'indifférence de l'Occident par rapport aux malheurs de l'Orient comme la question palestinienne, et surtout les massacres en Algérie des années 90. De ce fait, il utilise l'adverbe « jamais », cela met en avant une revendication identitaire chez l'énonciateur. À cet effet, il est question d'une scène englobante assignant un discours politique où l'énonciateur veut à tout prix mener sa vengeance prétendant être dans le droit chemin. Il veut également faire entendre à tous les peuples qu'il y a des massacres dans le tiers-monde en remettant en cause les décrets des droits de l'Homme.

Quant au deuxième énoncé, l'énonciateur utilise une énumération où il y a une juxtaposition d'une série des pays du tiers-monde qui, à un moment donné de l'Histoire, étaient colonisés par les pays développés. Cette problématique de colonisateur / colonisé apparaît dans le dialogue entre Seif El Islam et son père (ligne 33-40) où il lui parle de sa génération : [...] *Ils sont déjà morts. Leur génération est une génération d'impuissants. Nous sommes les enfants de la puissance* [...] (ligne 37). Avec détermination, l'énonciateur représente toute sa génération en s'y introduisant à travers le déictique personnel « Nous ». Il se sent concerné par la situation sociohistorique de l'Algérie nouvelle, à savoir l'Algérie indépendante.

La remise en question d'une page de l'Histoire algérienne rend l'énonciateur de plus en plus déterminé sur sa mission suicide prétextant que c'est un acte de bravoure. Ce sacrifice serait reconnu par une partie de la génération de son père qu'il qualifie d'impuissants parce qu'ils ont combattu pour la libération de la France pendant la deuxième guerre mondiale. Ce retour au nazisme se manifeste à travers l'énoncé évoquant l'éradication des juifs par l'armée hitlérienne dans les centres de concentration à Auswitch : [...] *on les avait même gazés, brûlés vifs* [...] (ligne 48).

En ce qui concerne le troisième énoncé, l'énonciateur remet en cause des crimes de guerre commis dans sa ville natale Cyrtha, l'actuelle Constantine. Ces actes criminels que l'énonciateur reprend dans son énoncé

[...] *violer femmes et enfants, et ne rien perdre de son âme* [...] (ligne 63), font apparaître un discours sur l'indifférence face aux massacres en Algérie dans les années 90. Ainsi, il utilise une anaphore indiquant un retour au début des années noires en Algérie.

Selon l'énonciateur, tous les pays ont tourné le dos à l'Algérie pendant la décennie noire, ce qui l'amène à s'acharner sur sa mission suicide. De plus, il veut faire le justicier de tous les peuples en guerre avec les États-Unis pour légitimer son acte irrationnel en utilisant l'antiphrase [...] *On est tous des Américains, pas vrai ?* [...] (Ligne 109). Pire encore, l'énonciateur prend pour exemple la chanson de rue américaine en voulant jouer le rôle de l'un des membres du groupe de rap Public Enemy⁵¹, San Jean.

Nous observons également un autre comportement irrationnel chez l'énonciateur à travers lequel se légitime la scénographie dans le texte bachien. Cette irrationalité se définit par le fait que l'énonciateur prétend être prophète (paix et salut soient sur lui) dans l'énoncé suivant :

« Non tu n'es pas fou », le rassurait Khadîdja en le tenant dans ses bras tremblant de fièvre, « Non, Il t'a parlé, tu es Sa bouche, et maintenant Sa main ». (Ligne 120-121).

Dans cet énoncé, l'énonciateur reprend les paroles de la femme du prophète (paix et salut soient sur lui) Khadidja quand il lui a raconté sa première nuit de révélation. Pire encore, il délire en prenant les paroles de Khadidja comme si elles étaient adressées à lui. En pleine hallucination après avoir bu de l'alcool, Seif El Islam trouve tous les prétextes dans le discours sur la légitimité de sa mission suicide. Toutefois, la scénographie où l'énonciateur produit ses énoncés ne renvoie en aucun cas à quelqu'un qui mène une guerre sainte comme le prétend Seif El Islam. Bien au contraire, cette scénographie de l'irrationnel infirme tout acte saint dans la mesure où Seif el Islam, prenant du Champagne dans la baignoire (ligne 12-13), se fait

⁵¹ Groupe de rap américain connu par ses paroles les plus controversées politiquement aux États-Unis.

passer pour un humaniste. Cette irrationalité fait apparaître un discours sur un comportement illogique chez un croyant. Autrement dit, Seif el Islam mène une guerre selon sa propre vérité logique ; c'est pourquoi il produit des énoncés relevant de son propre raisonnement. Il vit une expérience intérieure qui lui semble idéale pour sauver l'humanité, ce qui représente toute l'histoire dans le roman. Ainsi Seif el Islam légitime son discours avec des versets coraniques croyant être la personne idéale qui détient la vérité. Ce discours argumentatif met en avant une obstination représentant la logique de la narration tout au long du roman, ce que Roland Barthes appelle « l'expérience intérieure » en affirmant :

« L'intellect accède à une autre logique, il aborde la région nue de « l'expérience intérieure » : une même et seule vérité se cherche, commune à toute parole, qu'elle soit fictive, poétique ou discursive, parce qu'elle est désormais la vérité de la parole même. »

Après avoir mis en évidence la situation d'énonciation dans le roman de Salim Bachi, nous sommes amenés à soulever la notion de subjectivité parce que nous avons observé que l'énonciation est faite à la première personne du singulier. Pour ce faire, nous mettrons en évidence tous les modalisateurs renvoyant à l'énonciateur pour relever ses représentations sur l'attentat du 11 Septembre 2001.

3.4.3 La notion de subjectivité dans le roman de Salim Bachi :

De prime abord, le déictique personnel « je » dans le roman de Salim Bachi, *Tuez-les Tous* permet de mettre en valeur une quête vers « la vérité ».

Cette quête amène vainement l'énonciateur à trouver une réponse à son questionnement. Toutefois, il y a une vérité dictée à Seif El Islam par l'organisation terroriste, et la vérité telle que le texte coranique indique, ou encore tel que l'ordre sociale le stipule. À cet égard, nous relevons deux occurrences de la notion de « vérité » au niveau de notre corpus :

- *«Ils sentaient bien qu'il n'était pas un croyant orthodoxe. Mais ils aimaient ça. Ils répétaient souvent que les plus sceptiques étaient sur la voie de la vérité».* (ligne 1-3).
- *« L'Organisation ... écartait les croyants du chemin étroit de la vérité ».* (ligne 115-117).

Dans le premier énoncé, il y a un discours sur les croyances religieuses de l'Organisation terroriste. Autrement dit, le pronom personnel « ils » renvoie aux membres de l'organisation terroriste qui, dans leur sélection des kamikazes, choisissaient les incroyables inconscients de la gravité de leur mission. Or, ce qui caractérise cette organisation, c'est qu'elle est orthodoxe parce que ses membres insistent à ce que leur victime ne comprenne rien en orthodoxie comme l'indique l'énonciateur au début de son énoncé. Dans ce discours religieux, il y a une question philosophique sous-jacente à prendre en compte : quelle est la religion qui détient la vérité ? Salim Bachi met en avant cette question philosophique d'ordre littéraire qui fait de son texte une quête de la vérité. Ainsi, Jacques Bouveresse (2008 : 83) met en corrélation la philosophie et la littérature en affirmant :

« La bonne façon pour le discours littéraire d'être philosophique est d'être plus, et non pas moins, amoureux de la vérité. La bonne façon pour la philosophie à être littéraire est de devenir davantage immergée dans les complexités de la vie humaine telles que la littérature les dépeint... ».

Dans le deuxième énoncé qui apparaît vers la fin du texte, l'énonciateur valide son discours sur le fait que l'organisation terroriste induisait en erreur les croyants en les écartant de la vérité extrême.

Autrement dit, l'énonciateur introduit la périphrase « *chemin étroit de la vérité* » pour désigner « l'extrémisme ». Nous soulevons cette analogie à partir du terme évaluatif péjoratif « étroit » exprimant un extrémisme dans la manière d'assimiler une croyance religieuse. De ce fait, les kamikazes influençaient d'autres victimes, profitant de leur crédulité, les persuadant à participer dans des attentats-suicides comme celui du 11 Septembre 2001.

À partir de cette prise de position par Salim Bachi à travers son personnage principal, nous nous rendons compte d'une part de subjectivité dans son texte. Cette subjectivité se manifeste chez l'énonciateur dans la mesure où l'acte suicide demeure illicite en Islam, et que ces attentats n'ont qu'une fin politique. Toutefois, la notion de subjectivité est plus apparente dans la construction énonciative du texte bachien.

Les marques de l'énonciateur mettent en avant la notion de subjectivité à travers le pronom personnel "je". À cet effet, la quête de la vérité est de plus en plus apparente dans le discours de l'énonciateur parce que, d'une manière ou d'une autre, il disculpe Seif El Islam. Cela se manifeste dans la mesure où l'énonciateur affirme qu'il [...] *se moquait des foules que l'on avait fanatisées avec des projections laser sur des nuages lorsqu'il était jeune à Cyrtha* [...] (ligne 117-118). Cela prouve que Seif El Islam n'a aucun antécédent avec les intégristes lorsqu'il était dans sa ville natale, Constantine. De ce fait, nous nous rendons compte d'un rapport d'opposition entre les principes de l'Organisation terroriste et ceux de Seif El Islam. À partir de ce paradoxe, nous observons que l'énonciateur n'a jamais nourri un désir de commettre un attentat-suicide auparavant ; et que c'est en France qu'il a créé des liens avec l'Organisation. Cela s'avère également à travers l'énoncé où Seif El Islam était sur le point de quitter l'Algérie pour la France :

« Mais je ne reviendrai pas, père, j'ai choisi, je suis perdu, je ne reviendrai jamais, mais je deviendrai grand, très grand. Et je n'ai plus rien contre eux ». (Ligne 33-34).

De prime abord, l'énonciateur pratique une chaîne anaphorique dans la mesure où il met l'accent sur le déictique personnel « je » dans sa réplique à son père. Nous sommes en présence d'une quête vers un monde inconnu. En continuant son dialogue avec son père, Seif El Islam prône un discours sur l'identité algérienne. Le père tente de convaincre son fils de la grandeur et de l'authenticité de l'identité algérienne à travers son Histoire, de Carthage à l'Andalousie. Cependant, Seif El Islam s'acharne par son pessimisme parce qu'il n'admet pas la vérité lorsqu'il affirme qu'il n'y a [...] *Plus de mémoire : Amnésie. Plus de mémoire. Un gouffre. Un abîme. Ouvert sous les pieds des adorateurs du veau d'or noir.* [...] (Ligne 130). Dans cet énoncé, il y a une connotation à la fois religieuse et politique en faisant référence à l'Histoire de Moïse et le Veau d'Or. Avec le temps, dans la culture occidentale, cette histoire est devenue la symbolique des idolâtres et avides de biens matériels.

Mais dans la culture arabo-musulmane, l'histoire du messager « Moussa » et la vache, est la symbolique des incroyants obstinés par la matérialité. À partir de cette analogie, l'énonciateur sous-entend une catégorie d'algériens obstinés par la concrétisation des contestations des biens matériels au détriment des infortunés. L'Algérie est dans une situation socioéconomique précaire qui a eu un grand impact sur le peuple algérien. Ces facteurs ont causé différents problèmes économiques conduisant à l'austérité, ce qui aggravé la situation socio-politico-économique en Algérie. C'est ainsi que le peuple algérien a décidé de se révolter le 5 octobre 1988, ce qui représente l'une des causes fondamentales qui ont engendré les années de sang.

À travers le texte bachien, nous observons que la notion de subjectivité est omniprésente dans la mesure où l'énonciateur innocente les vrais musulmans des attentats du 11 septembre 2001. Selon l'énonciateur, il s'agit d'une affaire typiquement politico-religieuse séparant les partis politiques, ce qui caractérise la situation d'énonciation dans le roman bachien. Néanmoins, l'énonciateur introduit le pronom indéfini « on », ce qui contribue à la production de discours sur différents sujets. Cela nous

permettra de mettre en avant la situation de l'énonciateur dans ses dispositifs énonciatifs.

3.4.4 L'emploi du « on » dans le roman bachien :

Force est de constater que le roman bachien est écrit à la première personne du singulier, mais il est vrai que dans ce dispositif énonciatif, il y a une confrontation entre le « je » énonciatif et la non personne. Cela met en avant une distanciation entre l'énonciateur et son discours. Ce dispositif énonciatif où il y a des occurrences du pronom indéfini « on » se manifeste à travers un ensemble d'énoncés que nous allons mettre en évidence pour dire à quel point la notion de subjectivité est-elle présente dans le texte bachien.

Dans le premier énoncé « *On frappa à la porte* ». (Ligne 10), l'emploi du « on » correspond à un agent humain non défini. Ainsi, l'énonciateur sous-entend qu'il ne connaît aucun membre de l'organisation terroriste dont il fait partie. De ce fait, l'énonciateur est mêlé à une affaire dont il méconnaît les instigateurs avec qui il ne partage ni motivations ni principes. Pire encore, il reconnaît qu'il est dans un monde inconnu dans la mesure où il affirme dans le deuxième énoncé : « *On se dirigea vers la salle de bains et fit couler de l'eau dans la baignoire* ». (Ligne 16). Cet emploi de « on » répond à une construction énonciative relative à un jeu de regards internes à la situation présentée décrivant le premier contact des personnages. À cet effet, le « on » est un échangeur articulant deux situations distinctes de deux personnages appartenant à deux mondes différents.

Quant au troisième énoncé « *On n'a rien !* » (Ligne 31), le « on » renvoie à une problématique de la conscience de l'énonciateur et le monde. En d'autres termes, le « on » joue un rôle d'intermédiaire entre l'énonciateur

et ses compatriotes en remettant en cause son identité qu'il qualifie d'insignifiante en comparaison avec celle des ariens pendant le règne d'Adolf Hitler. Autrement dit, l'énonciateur considère qu'il n'est pas reconnu pour sa propre valeur dans son pays. À cet effet, il considère qu'il serait mieux considéré au-delà de son pays, à Paris qu'il [...] *se civilisait et s'apprêtait à devenir des leurs* [...] (ligne 26). Dans cette occurrence, il y a un discours de remise en cause de la notion de patriotisme en Algérie pendant les années de sang où des algériens s'entretenaient sans raison.

Pour ce qui est de la quatrième occurrence : « *on haïssait les Juifs* », (Ligne 47), l'emploi de « on » a une signification en dehors de la situation d'énonciation dans le roman parce qu'il s'agit de la question palestinienne. À cet égard, l'énonciateur recourt à l'emploi de « on » pour une fin digressive. Ainsi il sous-entend que les juifs devraient se venger des nazis qui, pendant la deuxième guerre mondiale les brûlaient vifs dans les camps de concentration à Auswitch en Allemagne. À travers ces deux situations de guerre, l'énonciateur soulève la problématique sur la légitimité de reconnaître le crime de guerre des nazis au lieu de focaliser sur la question palestinienne car pendant la deuxième guerre mondiale, les nazis [...] *les massacraient par villages entiers. On les avait même gazés.* [...] (Ligne 49). De ce fait, nous nous rendons compte d'une réflexion sur des événements historiques auxquels l'énonciateur se réfère pour construire son texte.

Dans le cinquième énoncé, « *on pouvait tuer femmes et enfants, et violer femmes et enfants* » (Ligne 63), l'emploi de « on » marque une distanciation entre l'énonciateur et le sujet dont il décrit des actes criminels. Autrement dit, l'énonciateur revient aux massacres en Algérie pendant les années noires. Par conséquent, l'énonciateur utilise le pronom indéfini « on » pour marquer une distanciation avec les stratèges et leurs actions terroristes dans son pays comme en Palestine. À cet égard, le va-et-vient entre la situation sociopolitique en Algérie et en Palestine dans la situation d'énonciation aux États-Unis est l'une des motivations qui ont mené Seif El Islam à légitimer son attentat-suicide.

Concernant la sixième occurrence du « on » dans l'énoncé : « *On lui répétait que ce n'étaient plus leurs frères, ni leurs sœurs.* » (Ligne 65), l'énonciateur renvoie aux membres de l'organisation terroriste dont il ignore l'identité. Dans cette occurrence, l'emploi du « on » correspond à un agent humain non défini ouvrant un fragment au discours indirect libre. Il y a donc une distanciation entre l'énonciateur et le sujet à qui il renvoie, l'organisation. De ce fait, il y a dans cet énoncé un discours sur l'incapacité de l'énonciateur d'être maître de son destin parce que l'organisation terroriste l'a manipulé en lui faisant un lavage de cerveau. Cela a amené Seif El Islam à assassiner même les membres de sa famille prétextant que c'est un acte loyal envers l'organisation. À cet effet, l'énonciateur devient esclave d'un monde méconnu, ce qui l'amène à la descente aux enfers en perdant toute relation avec son passé et son identité. De ce fait, il se croit américain dans la mesure où il se sent concerné par les conflits des américains avec les pays qu'ils ont envahis. Ce « on » met l'énonciateur dans une situation réaliste car il est confronté à l'Histoire réelle des États-Unis en voulant se venger en toute légitimité car il affirme : « *On est tous des Américains, pas vrai ?* » (Ligne 110), ce que Julia Kristeva (1969 : 150) appelle la productivité à travers la définition suivante :

« *L'authentique vouloir-dire (husserlien) étant le vouloir-dire-vrai, la vérité serait un discours qui ressemble au réel; la vraisemblance, sans être vrai, serait le discours qui ressemble au discours qui ressemble au réel. Un "réel" décalé, allant jusqu'à perdre le premier degré de ressemblance (discours réel) pour se jouer uniquement au second (discours-discours), le vraisemblable n'a qu'une seule caractéristique constante, il veut dire, il est un sens. »*

Néanmoins, la mission suicide dont il est question n'a aucun lien avec la piété puisqu'il est en pleine perdition comme il l'affirme dans l'énoncé « *Et on allait danser, draguer, lever des putes quand le monde autour de soi n'était que chaos et apocalypse* ». (Ligne 111). Cet énoncé confirme bien le paradoxe avec sa mission suicide prétextant que c'est une forme de guerre

sainte puisqu'il se réfère au Saint Coran. Cependant, lorsqu'il était encore à Constantine en Algérie [...] *il se moquait des foules que l'on avait fanatisées avec des projections laser sur des nuages lorsqu'il était jeune à Cyrtha* [...] (Ligne 119). Cela a duré jusqu'au jour où [...] *On les avait regroupés, on leur avait donné de nouveaux noms* [...]. (Ligne 123).

Nous avons, somme toute, repéré les passages où la non personne marque une distanciation entre l'énonciateur et son énoncé. De ce fait, nous nous rendons compte d'aspects sociohistoriques relevant d'une double réalité dans le roman bachien. D'une part, il s'agit de la réalité de l'événement transposé en écriture romanesque. D'autre part, il est question de la conception de la réalité chez le personnage par rapport à sa jeunesse et son intégration à l'organisation terroriste.

À partir de ces occurrences de « on », nous nous rendons compte de différentes interprétations dans la mesure où nous avons pu démontrer à quel point la notion de subjectivité est-elle présente dans le début du roman de Salim Bachi. Ainsi, nous sommes amenés à dire que dans le texte bachien, il y a est à la fois la notion de subjectivité et une part d'objectivité parce que l'énonciateur construit ses énoncés à partir d'événements dans une situation d'énonciation qui a bien existé. De là, nous sommes amenés à réfléchir sur la notion de l'ethos discursif à partir de notre corpus.

3.4.5 L'ethos discursif dans le texte bachien :

Après avoir mis en évidence la notion de subjectivité dans la construction discursive du texte bachien, nous tenterons de mettre en évidence la notion de l'ethos discursif. Cela nous permettra d'élargir notre visée analytique de l'univers discursif dans l'écriture de Salim Bachi. Ainsi, nous constatons que l'énonciateur évoque sa ville natale Cyrtha, l'actuelle Constantine. Il revient aux débuts des années de sang pour remettre en cause les massacres engendrant un nombre considérable de victimes dans l'énoncé :

« *Il savait aussi que jamais les malheurs des siens n'avaient accaparé leur attention...qu'un attentat avait secoué sa ville, Cyrtha* » (ligne 43-44)

Dans cet énoncé, l'énonciateur décrit la situation de Seif El Islam dans la mesure il y a un discours sur l'indifférence de l'occident par rapport aux massacres en Algérie. Cette affirmation fait partie des stéréotypes des pays du tiers-monde, notamment l'Algérie. À cet égard, l'énonciateur marque son positionnement face à l'occident à travers un discours argumentatif en précisant que [...] *leurs victimes avaient plus de poids que celles du monde entier... C'était un musulman* [...] (ligne 56). Cet énoncé met en avant le phénomène de la stigmatisation du monde musulman en fonction des stéréotypes relatifs au monde arabo-musulman à l'époque contemporaine.

L'énonciateur donne encore l'exemple avec sa ville natale quand il affirme que [...] *Certains pensaient à Cyrtha, par exemple, que l'on pouvait tuer femmes et enfants* [...] (ligne 63). De ce fait, l'énonciateur remet en cause la situation en Algérie pendant les années de sang comme si une partie du peuple algérien contribuait aux massacres. À cet effet, l'énonciateur tend à persuader le lecteur d'un monde occidental injuste avec le reste des peuples, notamment les algériens. De là, l'énonciateur met en avant une scénographie, non conforme à un bon musulman, pour se faire accepter aux États-Unis quand il affirme dans son énoncé : [...] *Une nouvelle flûte de Champagne. Ça rassurait les Chrétiens, un Arabe qui boit.* [...] (Ligne 72). Dans cet énoncé, l'énonciateur pratique un euphémisme pour dire qu'un arabe est plus rassurant lorsqu'il ne se comporte pas comme un musulman. Cet énoncé comporte un discours à la fois politique et religieuse parce qu'il est question d'une remise en cause de l'image d'un arabo-musulman au niveau international.

D'une part, nous nous rendons compte que l'énonciateur tente de donner représentation sur une guerre de religions entre les chrétiens et les musulmans. D'autre part, il donne son point de vue en remettant en cause le regard occidental porté sur le monde arabo-musulman. Cela fait partie des effets de l'ethos discursif comme la définit Dominique Maingueneau (2001 :

207) : « *La notion d'ethos permet aussi de réfléchir sur le processus plus général de l'adhésion des sujets au point de vue défendu par un discours* ».

Selon la définition de Dominique Maingueneau, nous considérons l'ethos discursif comme moyen de remise en cause de l'image d'un algérien chez les occidentaux comme la définit Seif El Islam à l'époque de la décennie noire. Cette juxtaposition du *Même* par rapport à l'*Autre* est l'essence de la problématique développée dans le roman de Salim Bachi. À cet égard, il met en valeur les caractéristiques de Seif El Islam qui ne reflètent pas les principes musulmans. Bien au contraire, les caractéristiques du personnage principal du roman peuvent porter à confusion quant aux valeurs d'un musulman car la vérité qu'il cherche à atteindre n'est qu'un fantasme.

La scénographie dans le texte de notre corpus est trompeuse dans la mesure où il s'agit d'un personnage belliqueux commettant un acte terroriste en se croyant dans une guerre sainte. Pire encore, il considère son acte comme un acte civilisationnel et saint en se comparant aux arabo-musulmans dans leur conquête de l'Espagne lorsqu'il affirme [...] *Nos ancêtres ont construit l'Alhambra*. [...] (Ligne 133). Ainsi, l'énonciateur exprime son idée en pratiquant une hyperbole en mettant en valeur le mot « ancêtres » comme s'il était en reconquête de l'Occident en se vengeant des chrétiens. À cet effet, l'énonciateur tend à expliquer que l'image des arabo-musulmans en Andalousie à l'aube de la renaissance n'est plus comme celle de l'époque contemporaine parce qu'il ne s'agit plus du même contexte ni de mêmes principes.

Néanmoins, l'énonciateur veut faire bonne impression pour se justifier et légitimer son discours sur son raisonnement pour accomplir son attentat-suicide. Ainsi, référons nous à la définition de l'ethos par Dominique Maingueneau (2004 : 203) :

« *La preuve par l'éthos consiste à faire bonne impression, par la façon dont on construit son discours, à donner une image de soi capable de convaincre l'auditoire en gagnant sa confiance* ».

Après avoir mis en évidence la quête de la vérité dans le roman de Salim Bachi, nous considérons les représentations de l'énonciateur comme une remise en cause de l'image d'un algérien en dehors de son pays. D'une part, l'énonciateur n'est pas dans une guerre sainte, ce qui l'éloigne de tout aspect religieux. D'autre part, le discours émanant des énoncés de Seif El Islam a tendance à mettre en évidence des valeurs profanes représentant des actes irrationnels dus à de l'inconscience. À cet effet, nous avons pu relever les représentations de l'énonciateur, ce qui nous a permis de mettre en évidence la construction du discours dans le roman bachien. D'ores et déjà, nous sommes en présence d'une mutation du monde due à différentes mutations, notamment celle de la science en quête de la vérité. Dès lors, référons-nous à Michel Foucault (1970 : 18) lorsqu'il met en avant les conséquences des mutations scientifiques influant sur la construction d'un discours :

«Les grandes mutations scientifiques peuvent peut-être se lire parfois comme les conséquences d'une découverte, mais elles peuvent se lire aussi comme l'apparition de formes nouvelles dans la volonté de vérité »

Toutefois, nous remarquons qu'il s'agit d'une autre quête si nous nous penchons sur le roman de Maïssa Bey, *Puisque mon cœur est mort*, 2010. Il s'agit d'une remise en cause d'une paix tant convoitée, et qui s'est finalement concrétisée suite à la mise en place de la réconciliation nationale en 1999. Cette charte a suscité des revendications des familles sinistrées sur la perte de leurs proches et de l'indemnisation de leurs biens. À cet effet, Maïssa Bey soulève la problématique de la remise en question de la promulgation de loi stipulée par la réconciliation nationale. À cet égard, nous avons pris un texte du roman de Maïssa Bey pour en faire objet de notre analyse afin de mettre en évidence les notions de la raison et de la déraison.

3.5 Raison et déraison dans le roman de Maïssa Bey : *Puisque mon cœur est mort* :

Puisque mon cœur est mort est un roman de Maïssa Bey, paru en 2010 dans lequel l'énonciatrice Aïda livre sa souffrance due à la perte du fils assassiné pendant la décennie noire. Onze ans après la réconciliation nationale, le roman de Maïssa Bey dépeint un drame sous forme de remise en cause de la politique du pardon accordé aux assassins dont les crimes ont détruit des vies entières. Ce texte met en avant le soliloque du personnage principal Aïda avec son défunt fils au moment de son recueillement auprès de sa tombe qu'elle fleurit régulièrement.

Le seul exutoire qu'Aïda a pu trouver, c'est d'écrire à son fils en remontant dans le temps depuis le soir où il a été égorgé. Cette écriture est constituée de plusieurs parties dont nous avons choisi la onzième comme corpus de notre analyse, intitulée *Folie*. Ce texte s'inscrit dans le registre littéraire pathétique mettant en évidence la déraison de l'énonciatrice au comble de sa douleur. Ainsi, Aïda a même l'intention de se venger depuis qu'elle a vu la photo de l'assassin à travers les médias ; mais c'est Hakim, l'ami de son fils Nadir qui est venu *in extremis*, et l'en a empêché.

Puisque mon cœur est mort est une reprise du douzième vers du poème de Victor Hugo⁵², *Veni, Vidi, Vixi*, Avril 1848, «*Puisque mon cœur est mort, j'ai bien assez vécu*». Maïssa Bey a réactualisé le poème de Victor Hugo sans l'avoir cité. Cela pourrait faire l'objet d'une analyse transtextuelle que nous entreprendrons dans la dernière partie de notre analyse. Or, ce qui nous interpelle dans un premier temps, c'est la construction énonciative du texte sur la problématique de « raison et déraison ».

⁵² Victor Hugo a longtemps vécu le deuil de sa fille Léopoldine Cécile Marie-Pierre Catherine, morte le 4 septembre 1843 à Villequier, à l'âge de 19 ans. À son hommage, Victor Hugo écrit tant de poèmes, notamment *Veni, Vidi, Vixi*.

Nous constatons que le discours intérieur de l'énonciatrice tout au long du roman fait essentiellement la particularité du texte de Maïssa Bey. Cela nous amène à poser un questionnement sur la construction discursive de notre corpus en fonction des éléments extralinguistiques qui ont contribué à cette production littéraire. Pour ce faire, nous allons devoir mettre en évidence le contexte de production du roman en question.

3.5.1 Contexte de production du roman :

Des années avant le printemps arabe, les attentats terroristes ont récidivé dans plusieurs villes algériennes suite à la réconciliation nationale jusqu'en 2009. Cet accord n'a pas radicalement mis fin aux années noires.

En outre, la ville d'Oran a connu en 2008 des émeutes qui ont failli déclencher une guérilla. Les jeunes contestaient pour l'obtention de leurs droits civiques. Par la même occasion, les sinistrés de la période noire ont manifesté leur désappointement par rapport à la politique de la réconciliation nationale. Ces mêmes contestataires considéraient que cette politique ne leur ramènerait pas leurs regrettés, et que les assassins devraient comparaître devant la justice algérienne.

Ce fut une stratégie pour installer la paix alors qu'il était difficile d'admettre cela par les familles des victimes des années de sang. À partir de cette situation sociopolitique, Maïssa Bey a écrit son roman et a remporté le Prix de l'Afrique Méditerranée/Maghreb en 2010. Ces éléments extralinguistiques qui ont contribué à la production littéraire de Maïssa Bey, nous permettront de repérer la situation d'énonciation.

3.5.2 La situation d'énonciation dans le roman :

À première vue, notre corpus s'inscrit dans une scène générique relevant du romanesque, mais il n'y a aucun élément spatiotemporel nous permettant de situer le lieu et le temps. Ce qui apparaît clairement dans le roman, c'est juste l'heure et le mois (23h20 en mois de Mars : p, 98). Toutefois, l'énonciatrice met en évidence un repère temporel (ligne 17 : le premier soir) ; c'est-à-dire le lendemain du crime. Ce premier soir où Aïda était abattue par la douleur, entourée par des femmes qui la consolait.

Or, le comportement de ces femmes faisait croire à Aïda qu'elles la prenaient pour une folle même si elles ne le disaient pas. Tellement la douleur est forte, Aïda est devenue paranoïaque. Nous constatons cela dans le rapport d'opposition entre l'énoncé (ligne 1) et l'énoncé (ligne 2 à 6) introduit par l'articulateur « Mais ». Or, ce dernier énoncé se constitue d'un champ lexical faisant apparaître un discours sur « la compassion » : *sollicitude, générosité, navrés, inquiets, consolation*. Cela apparaît également dans la plupart des romans de Maïssa Bey comme l'indique Safia Latifa MEZALI⁵³:

« Renouer avec les pères fondateurs, renouer avec une terre génitrice, est le projet d'écriture d'une auteure qui ne cesse de mettre au monde des œuvres relatant des ruptures. C'est ainsi qu'une double filiation s'effectue : celle des personnages et celle plus profonde de l'écriture... Ne voit-on pas se dérouler au fil des textes l'Histoire et les auteurs qui ont appelé à cette dimension plurivoque, Y. Kateb et A. Camus entre autres ? Pas uniquement, nous répondra-t-on car les temps ont changés, les bouleversements sont autres aujourd'hui ».

Nous constatons que Maïssa Bey focalise sur des ruptures distinguant son écriture par rapport à celle des pères fondateurs de la littérature

⁵³ MEZALI, Safia Latifa. *Écriture de l'éphémère, écriture de soi et écriture de la perte dans les œuvres de Maïssa Bey*. Socles, 2013, vol. 1, no 2, p. 83-95.

algérienne. Cette particularité fait de cette écriture une nouvelle perspective de la quête identitaire dans la littérature algérienne contemporaine. Cela est à la nouvelle ère, où la visée discursive chez notre auteure, est relative à de nouvelles mutations sociétales dues aux effets de l'intégrisme pendant les années de sang en Algérie. Ainsi, le texte de Maïssa Bey est une représentation symbolique du contexte de la production littéraire contemporaine en Algérie.

Au niveau de l'énoncé (ligne 7-10), nous observons un changement de sujet d'énonciation qui dit « tu » suppose un « je » énonciateur. À partir de cet effacement du Aïda à travers le discours directe libre, nous repérons une rupture séparant deux types de temps modaux, à savoir l'indicatif d'Aïda, et de conditionnel de Halima son ex belle-sœur. À cet effet, nous nous rendons compte qu'il des récits enchâssés. En d'autres termes, Aïda rapporte les paroles de Halima qui, à son tour, rapporte les paroles du Prophète (pais et salut soit sur lui) qui sont rapportées par Abou Horeira.

Cette imbrication dans la construction énonciative met en valeur non seulement l'organisation du texte, mais également la superposition d'un discours sur un discours. Autrement dit, l'énonciatrice met en évidence la souffrance d'Aïda, en enchainant sur la consolation de Halima. Finalement, l'énonciatrice focalise sur la réaction d'Aïda face au discours de Halima et sa propre interprétation. C'est à travers le discours d'Aïda sur le discours de Halima que nous nous rendons compte du refus d'Aïda du discours religieux censé être le symbole de la raison.

La construction énonciative dans le roman de Maïssa fait apparaitre un discours constitué de plusieurs paramètres contextuels. À cet effet, nous sommes en présence d'une description de la souffrance d'Aïda, la consolation de son ex belle-sœur et l'interprétation d'Aïda de ses propos. Toutefois, Aïda est dans une situation de dépression et de mélancolie, ce qui explique son refus d'admettre tout discours religieux. À cet égard, nous nous référons à la définition de la mélancolie chez Julia Kristeva (1985 : 18) : « *Variable selon les climats religieux, la mélancolie s'affirme, si l'on peut dire, dans le doute religieux* ».

Nous remarquons également que nous sommes en présence de deux énonciatrices, celle qui dit « je » et l'autre qui dit « tu ». Néanmoins, outre le lecteur en tant que co-énonciateur, Aïda est également co-énonciatrice par rapport à l'énonciatrice Halima à travers son énoncé (ligne 17-25). De plus, le troisième énonciateur est anonyme dans l'énoncé (ligne 7-10) ; il s'agit donc d'un énoncé généralisant l'ensemble des femmes présentes pendant les funérailles. Il est également question d'une exhortation qu'adressent les femmes à Aïda.

Selon l'énonciatrice, les femmes joignent le geste à la parole, ce qui met en valeur une scénographie qui légitime un discours sur la compassion. Cela s'avère à travers le comportement des femmes avec Aïda pendant les funérailles. Cependant, la notion de la folie se manifeste dans la mesure où il est impossible de résister à une telle douleur ; il faut seulement admettre la vérité, et se faire une raison afin de pouvoir survivre. Cette contrainte relève d'une subjectivité dans la mesure où l'énonciatrice utilise des procédés linguistiques que nous allons devoir mettre en évidence.

3.5.3 La modalité de la folie dans le texte de Maïssa Bey :

La souffrance psychologie d'Aïda se manifeste dans sa façon d'interpréter le comportement des femmes à son égard. L'énonciatrice utilise un lexique relatif au deuil : *prier, épreuve, chagrin, douleur, affligés, souffrance, pleurent*. Ce champ lexical constitue un discours sur l'état psychologie d'Aïda et toutes les femmes qui ont vécu la même situation.

Ce qui intensifie la douleur chez Aïda, c'est la pitié et les objurgations que les femmes lui infligent. Cela apparaît dans l'énoncé (ligne 7 à 10) sous forme de discours rapporté sans embrayeur où il y a des recommandations que les femmes font à Aïda en répétant le verbe modal « devoir » au conditionnel présent. Cette construction textuelle constitue une anaphore exprimant une insistance de la part des femmes que l'énonciatrice prend pour un

harcèlement. Cela se manifeste sous forme d'hyperbole où elle introduit l'énoncé [...] *comme pour me tenir en joue* [...] (ligne 12). Cet énoncé montre que l'énonciatrice symbolise un stéréotype de la femme vivant seule dans la société algérienne. Ceci peut porter préjudice à Aïda ; c'est pourquoi elle se sent menacée par les femmes et leurs éventuelles calomnies.

En outre, l'énonciatrice utilise une anaphore dans l'énoncé (ligne 16) en mettant l'accent sur le fait qu'elle soit folle pour de vrai en répétant l'adjectif quatre fois. Cela s'inscrit dans une scène englobante relevant du social algérien pendant la décennie noire et la situation psychologique des sinistrés.

Parmi les femmes présentes à la maison d'Aïda, l'énonciatrice focalise sur Halima, la tante paternelle de son fils Nadir dans l'énoncé (ligne 17-21). L'énonciatrice rapporte le discours de Halima au point d'utiliser une hyperbole qui exprime une exagération pour marquer son manque d'indulgence et son incompréhension.

Néanmoins, Halima ne fait que tenter de raisonner Aïda en embrayant un Hadith du Prophète (paix et salut soient sur lui) rapporté Abou Horeira à travers l'énoncé (ligne 25-27). Cela met en avant une scène englobante relevant du discours religieux. Ainsi Aïda est amenée à méditer sur les paroles sages en donnant sa propre interprétation. Toutefois, c'est à travers le regard de Halima qu'Aïda interprète une fausseté dans son discours, ce qui l'amène à douter de sa sincérité. À cet effet, nous sommes en présence du discours d'Aïda sur le discours de son ex belle-sœur, c'est-à-dire l'interprétation de sa manière de parler.

Dans son énoncé (ligne 28), l'énonciatrice introduit la forme impersonnelle formée d'un verbe modal «falloir» suivi d'un articulateur de conséquence. Cela exprime qu'il faut seulement vivre un malheur pour mériter la miséricorde divine. Or, dans son interprétation l'énonciatrice introduit le conditionnel présent (ligne 33) pour marquer une incertitude sur sa compréhension des paroles du Prophète. D'une part, elle reconnaît qu'elle est en train de blasphémer (ligne 33). D'autre part, elle est consciente que

c'est la douleur qui l'amène à avancer de tels propos. Par conséquent, en nous référant à Catherine Kerbrat-Orecchioni (2009: 36), nous allons préciser les procédés linguistiques utilisés par l'énonciateur dans le texte à travers le tableau ci-dessous :

Shifters	Modalisateurs			
	Adverbes	Locutions adverbiales	Termes évaluatifs	
			Mélioratifs	Péjoratifs
Je – me – mon – notre – moi – tu	Jamais Parfois Doucement fermement Très Peut-être Largement	Avec une générosité Avoir plus de courage Par la douleur En deuil	Inépuisable - patiente – divin – explicite - illuminée – émérite – sacrée – haute – intelligible – indiscutable – raisonnable – bien- aimé – sages – sensées – assuré - divine – grande - armés – fervents – lucide – consentie -	Navrés – inquiets – récalcitrant – folle – acharné – grave – terrible – intolérable - inéluçtable - inacceptable – incommensurable

D'après le tableau, nous constatons que les termes évaluatifs sont plutôt plus mélioratifs que péjoratifs, ce qui fait apparaitre un discours beaucoup plus sur le raison que sur la déraison. De plus, à travers l'utilisation de l'adverbe « fermement » dans l'énoncé (ligne 14), nous repérons un comportement raisonnable. Cependant, l'énonciatrice se questionne sur la validité du discours prophétique parce qu'elle n'est pas vraiment convaincue. Cela s'avère à travers l'utilisation non seulement du présent conditionnel exprimant une information non confirmée, mais également de la condition dans l'énoncé (ligne 42-44). Dans ce cas, nous sommes en présence d'une coupure qu'Antoine Culioli (1999: 165-166) met en évidence dans les modalités d'expression de la temporalité :

« Définissons la coupure: soit la représentation linguistique d'un certain état de choses auquel un sujet veut référer. Pour construire un tel marqueur...un ensemble de points (chaque point représente un état instantané), qui délimite un intervalle...Lorsque la coupure sépare deux zones qualitativement différenciées, on a affaire à une discontinuité sans dimension ».

À partir de cette définition, nous nous rendons compte d'une discontinuité sans dimension parce qu'il s'agit d'un intervalle entre deux états de faits dans la construction énonciative du texte. Cet intervalle se manifeste à travers l'expression de certitude et d'incertitude par le biais de l'indicatif et du conditionnel. Ces deux modes marquent une différence au niveau de l'interprétation chez le lecteur comme ils marquent une différence au niveau de la représentation chez l'énonciateur. À cet effet, nous qualifions la construction énonciative de la conclusion du texte de mise en valeur d'un discours hypothétique dans la mesure où l'énoncé est au conditionnel présent.

D'une part, l'énonciatrice passe du mode de l'indicatif au mode du conditionnel, ce qui marque une coupure modale ; c'est-à-dire de la certitude à l'incertitude. D'autre part, elle ouvre une perspective en montrant qu'Aïda nourrit un désir de vengeance qui se manifeste à la fin du roman. Cette dernière représenterait la révolte du peuple algérien comme c'était le cas des émeutes à Oran citées *supra*. Nous tenons ce discours en nous référant à Dominique Maingueneau (2004: 29) dans son acception de l'œuvre littéraire : « L'œuvre dit son temps dans la mesure où le « travail textuel » tantôt joue des pièges sur du déjà-dit et des idées reçues »

Quant à la notion de folie, il s'agit de la déraison et non pas du sens clinique de la folie. Ainsi, nous comprenons que l'énonciatrice nuance entre les deux termes qui n'ont pas le même sens. De ce fait, il s'agit d'une représentation du « Moi » de l'énonciatrice à travers le regard des femmes sur Aïda, ce qui représente un questionnement implicite sur l'image de « soi ». Cette confrontation de représentations de l'énonciatrice « Aïda »

avec celle de Halima, est une forme de métaphore sur la situation du peuple face à la réalité sociétale. À partir de cette métaphore, nous nous référons à Paul Ricœur (1975: 165) lorsqu'il définit la notion de contexte dans les acceptions diverses d'un mot :

« ce que nous appelons les acceptions diverses d'un mot sont des classes contextuelles, qui émergent des contextes eux-mêmes au terme d'une patiente comparaison d'échantillons d'emplois. C'est donc en tant que valeurs contextuelles typiques que les multiples sens d'un mot peuvent être identifiés ».

Selon l'acception de Paul Ricœur, nous identifions le sens du mot « folie » en fonction du contexte de production du roman de Maïssa bey, et à la situation d'énonciation dans son texte. Pour ce qui est de la situation d'énonciation, nous l'avons déjà mise en évidence ; quant au contexte de production, il s'agit des sinistrés des années noires. Ils étaient dans une situation contraignante par des conformités sociales. Celles-ci se traduisent à travers la Charte de la réconciliation nationale optant pour la politique du pardon sans pour autant prendre en considération les sinistrés. Ces derniers sont donc contraints de vivre leur deuil même si cela pourrait les conduire à la déraison. Celle-ci se manifeste sous forme de révolte du peuple algérien au point de semer le désordre et la débandade totale. Néanmoins, le peuple opte pour le silence de crainte de replonger dans les années de sang ; c'est-à-dire il décide de vivre son deuil sans avoir gain de cause. Cette représentation se manifeste implicitement dans le roman de Maïssa Bey.

À travers l'énoncé (ligne 42), nous nous rendons compte d'un discours sur le doute religieux lorsque l'énonciatrice affirme : [...] *Alors oui, je suis folle* [...]. Cet énoncé laisse entendre le contraire de ce que l'énonciatrice affirme ; ce qui met en lumière une ironie. Nous pouvons considérer cela comme emphase car l'énonciatrice renforce son idée en insistant sur le fait qu'elle soit folle. Cela empêcherait Aïda de blasphémer parce qu'elle pense que [...] *Seul la folie peut tout excuser* [...] (ligne 37). Néanmoins, ce discours intérieur peut également être un message adressé à différents sujets

pour mettre en lumière leur ignorance de la situation de l'énonciatrice. À cet égard, nous appuyons notre interprétation par la définition que donne Dominique Maingueneau (1986: 104) au discours intérieur : «*Discours de soi à soi-même, il peut ainsi se soustraire à tout ce que suppose la communication publique, la relation à des sujets différents de soi*».

Nous repérons un ensemble de facteurs contribuant à la constitution de son discours, notamment la notion de l'identité et de l'altérité. Celles-ci se manifestent de manière *peu ou prou* apparente dans notre corpus car l'énonciatrice construit son discours à partir d'éléments culturels occidentaux. À cet égard, nous mettrons en évidence la notion de l'Hybridité dans le roman de Maïssa Bey.

3.5.4 L'Hybridité dans le texte de Maïssa Bey :

De prime abord, il est vrai que la construction énonciative dans le texte de Maïssa Bey est fondée sur la notion de subjectivité comme nous l'avons précisé plus haut. Or, ce qui nous interpelle le plus, c'est le discours hybride selon la définition de Nicolas Balutet⁵⁴ qui consiste en une [...] *transformation dans un texte particulier de différents éléments culturels, littéraires et linguistiques* [...]. Dans le texte de Maïssa Bey, il s'agit plutôt d'éléments culturels dans la mesure où l'énonciatrice utilise un discours religieux.

Toutefois, l'énonciatrice utilise un discours religieux mettant en avant son appartenance au monde musulman. Elle y introduit également une expression chrétienne « *mater dolorosa* » dans l'énoncé suivant :

[...] *Je blasphème ? Peut-être, mais je persiste : j'aurais volontiers laissé à d'autres l'auréole de mater dolorosa* [...] (ligne 41).

⁵⁴ Nicolas BALUTET, *L'identité au temps de la postmodernité : de l'usage du concept d' « hybridité »*. Article publié le 17/03/2014 sur la page web du blog des Têtes Chercheuses.

Dans ce cas, l'énonciatrice reconnaît son comportement déraisonnable en produisant un discours blasphématoire. Ceci nous amène à faire apparaître un discours sur la déraison chez Aïda. Elle ajoute l'expression latine « *mater dolorosa* » qui veut dire « mère de douleur ». Cette expression renvoie à la compassion de la mère par rapport à son enfant. Aïda aurait préféré ne pas perdre son fils quitte à ne pas finir au Paradis. Cela fait apparaître un discours sur le renoncement chez le personnage du roman, et par analogie, il s'agit d'une métaphore sur le renoncement des familles sinistrées en Algérie.

Pour ce qui est de l'aspect identitaire, nous nous rendons compte d'une identité hybride chez l'énonciatrice car elle introduit le récit prophétique musulman et l'expression catholique. À cet égard, nous évoquons l'une des définitions du roman par Mikhaïl Bakhtine (1975: 182) : « *Tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistiques investis en lui, est un hybride* ».

La problématique de la « raison et déraison » ne s'arrête pas seulement au personnage, mais c'est une représentation de la société contemporaine en Algérie. À cet effet, l'énonciatrice fait la part des choses en trouvant refuge à travers une dimension religieuse, à savoir la voix de la raison. Cette représentation chez l'énonciatrice met en valeur l'ethos discursif dans l'écriture romanesque de Maïssa Bey.

D'une part, il y a une superposition de divers discours au sein du même discours d'Aïda, à savoir sa confusion et sa confrontation entre la notion de la raison et de la déraison. D'autre part, nous nous rendons compte que la voix de l'auteure représente une forme d'appel à prendre en considération les femmes sinistrées et endeuillées des années de sang. Ainsi, l'auteure fait passer son message avec une écriture hybride mettant en avant les représentations de la notion de la raison et de la déraison.

Si dans le texte de Maïssa Bey, le personnage principal Aïda, revendique la perte de son fils assassiné un terroriste pendant la décennie noire, chez Yasmina Khadra, il y a des représentations sur un terroriste

repenti. Ainsi, nous nous rendons compte d'un dialogue entre les deux textes dans la mesure où Aïda nourrit un désir de vengeance contre l'assassin de son fils, et Abou Seif est hanté par les victimes qui ont péri sous la lame de son couteau. À cet effet, nous analyserons la nouvelle parue dans le recueil de Yasmina Khadra en 2012.

3.6 La notion du bien et du mal dans le recueil de nouvelles de Yasmina Khadra, *Les Chants Cannibales*, 2012.

Le recueil de nouvelles de Yasmina Khadra paru en 2012, *Les chants Cannibales* traite de différentes problématiques, notamment celle des terroristes amnistiés après la charte de la réconciliation nationale en Algérie en 1999. Cette nouvelle traite du sort d'un ex terroriste qui n'a pas pu se détacher de ses actes monstrueux lors la décennie noire, tout en s'acharnant sur son innocente épouse.

Il est vrai que les séquelles psychologiques sont considérables chez un meurtrier, ce que nous pouvons constater chez le personnage principal de cette nouvelle écrite dans un registre littéraire dramatique : Abou Seif. À cet effet, l'auteur introduit son texte avec une citation de Friedrich Nietzsche extraite du *Par-delà le Bien et le Mal* : «*Quand la paix règne, l'homme belliqueux se fait la guerre à lui-même* ». Cet énoncé fait apparaître un discours sur une morale Nietzscheenne relative à la paix de l'âme que l'énonciateur cherche vainement.

Dans l'énonciation d'Abou Seif, en pleine rédemption, émane un discours schizophrène. Cela est dû au fait qu'il ne distingue pas les cauchemars qui le hantent chaque nuit de la vie qu'il mène avec son épouse. De ce fait, il est confronté à une torture psychologique, et il a du mal à s'en remettre. Pire encore, il s'acharne sur sa femme qui est à ses petits soins. À travers le comportement d'Abou Seif, il y a des représentations sur la réalité des repentis dans leur socialisation.

Il est vrai que la nouvelle est fictive ; mais toujours est-il qu'elle est imprégnée d'une réalité vécue en Algérie. À cet effet, les éléments extralinguistiques ont, pour une grande partie, une influence sur la production littéraire de Yasmina Khadra. À cet égard, nous tenterons de mettre en évidence des éléments du hors-texte afin de mener à bien l'analyse de la nouvelle. Pour ce faire, nous sommes amenés à mettre en avant le contexte de production du recueil de nouvelles d'où nous avons pris notre corpus.

3.6.1 Contexte de production de la nouvelle de Yasmina Khadra :

À l'occasion de la commémoration d'un demi-siècle d'indépendance, lorsque Yasmina Khadra a rendu hommage aux héros de la révolution algérienne à travers la nouvelle de Zabana, il a également soulevé la problématique des amnistiés de la charte de la réconciliation nationale en Algérie promulgué le 13 juillet 1999. Notons bien qu'il s'agit d'une année pleine de rebondissements sur le plan sociopolitique, notamment le fondement d'un nouvel état par le président actuel. Celui-ci a mis en route plusieurs projets de loi dans toutes les constitutions étatiques, ce qui contribué au changement radical sur le plan social. Il est question de l'une des étapes les plus importantes sur le chemin de la paix en Algérie.

Néanmoins, après l'abandon du maquis, les amnistiés ont eu du mal à s'intégrer dans la nouvelle société algérienne. Entre un chaos total et une ouverture nouvelle sur le monde socioéconomique et culturel, les maquisards étaient dépaysés, voire même traumatisés. Ce traumatisme a engendré de la peur chez les repentis d'une éventuelle vengeance des familles de ceux qui ont péri sous la lame de leurs couteaux. Ce fait est dû à la controverse vigoureuse des partis de l'opposition et les familles des victimes. Ces dernières sont donc amenées à revendiquer les droits de l'Homme.

À partir de ces éléments extralinguistiques, nous analyserons la nouvelle de Yasmina Khadra en mettant en relief ses procédés d'écriture. Cela nous permettra de faire apparaître les discours et les représentations sur la société algérienne chez l'énonciateur. Pour ce faire, nous devons tout d'abord mettre en avant la situation d'énonciation dans la nouvelle en question.

3.6.2 La situation d'énonciation :

La situation d'énonciation dans la nouvelle de Yasmina Khadra est située juste après la promulgation de la charte de la réconciliation nationale. En 1999, il y a eu beaucoup de terroristes graciés qui ont bénéficié du pardon du gouvernement algérien. Néanmoins, la situation n'est pas aussi simple puisque l'on n'a pas pris en considération les séquelles dues au traumatisme chez les graciés.

Nous remarquons dans notre corpus que la violence est au service d'un message et d'une réflexion profonde sur la liberté humaine. Celle-ci se manifeste d'une manière particulière chez l'énonciateur parce qu'au fond de lui-même, il ne se sent pas vraiment libre vu les meurtres qu'il a commis. À cet égard, Abou Seif est un personnage dont les actes et les paroles apparaissent comme des représentations sur ceux qui ont bénéficié de la charte de la réconciliation nationale en 1999. À cet effet, nous sommes amené à mettre en évidence les éléments contribuant à la construction de la situation d'énonciation dans notre corpus.

La construction énonciative de la nouvelle de Yasmina Khadra est relative à la construction du texte littéraire dramatique, plein de rebondissements et de suspense. L'énonciation relève du drame, voire d'une folie meurtrière dans la mesure où nous retrouvons le champ lexical du terme « folie » : *cinglé – fou – perdre les pédales*. Mais ce qui caractérise le plus cette nouvelle, c'est le champ lexical du mot « horreur » : *goutte de*

sang – démoniaque – ligotée – étripper - tranche la gorge – douleur - suppliciée – charniers - Les morts – macchabée - grimace agressive - tes pattes de boucher – éventrer- la guerre – fantômes - ses cris – hurlement – mutilés – ensanglantés- le ventre ouvert – les tripes à l'air – enterrés – cogner- La mare brunâtre... coagulée.

À partir de ce lexique, l'énonciateur fait apparaître un discours sur l'irrationnel du moment où il y a la description du cauchemar de Abou Seif (ligne 2-12). À travers la description de l'égorgeage d'une femme par Abou Seif, nous retrouvons une première scénographie relevant de l'onirique. Autrement dit, l'acte d'énonciation est établi au moment du sommeil d'Abou Seif, ce qui relève de l'inconscient chez l'énonciateur.

Dès le réveil en sursaut d'Abou Seif, il y a une nouvelle scénographie qui se construit dans la maison d'Abou Seif avec sa femme, ce qui relève d'une autre situation d'énonciation dans la nouvelle. Ainsi, nous constatons qu'il y a un va-et-vient entre le conscient et l'inconscient chez l'énonciateur du à son traumatisme qui l'emprisonne. Cela remet en cause la notion de la liberté des terroristes graciés après la réconciliation nationale.

D'une part, cette loi a permis de remettre de l'ordre dans la société algérienne après les années de sang, ce qui a favorisé la vie en paix en Algérie. D'autre part, Abou Seif représente les graciés qui ne sentent pas réellement libres puisqu'ils souffrent psychologiquement, tout en représentant un danger public, et une menace pour la société algérienne. De ce fait, la conscience d'Abou Seif ne le laisse pas vivre tranquillement parce son passé le rattrape dans son sommeil.

Abou Seif se comporte comme un fou même si sa femme tente de le raisonner en entamant leur dialogue à travers une question rhétorique qui interpelle à la fois le co-énonciateur et le lecteur sur le type de rêves qui hantent Abou Seif (ligne 18). Cela nous fait sortir de l'énonciation qui relève de l'onirique, et nous fait assister à la situation d'énonciation réunissant Abou Seif et sa femme. À cet effet, Abou Seif produit un énoncé en pratiquant une antiphrase exprimant le contraire de ce qu'il pense puisqu'il

est conscient de son délit. En d'autres termes, Abou Seif reconnaît qu'il est devenu fou même si il affirme le contraire à travers son énoncé (ligne 21).

Par conséquent, la femme d'Abou Seif marque une hésitation dans ses réponses en introduisant une aposiopèse qui se manifeste à travers les points de suspension, ce qui la rend traumatisée elle aussi. Pire encore, nous nous apercevons de la soumission de la femme quand elle demande pardon à Abou Seif tellement elle est traumatisée (ligne 26). Toutefois, la femme soutient son mari en essayant de l'amadouer malgré les circonstances (ligne 28-31). Cette situation d'énonciation met en avant le combat de la femme contre le délire de son mari qui ne l'est plus en réalité parce qu'il a perdu la raison.

Cette conjoncture remet en cause le fait d'avoir gracié les terroristes sans prendre en considération et leurs actes barbares et leur santé psychologique. Cela se manifeste à travers le comportement d'Abou Seif quand, pour la deuxième fois, l'énonciateur pratique une antiphrase pour affirmer en un énoncé court en reconnaissant qu'il est devenu fou même s'il affirme le contraire (ligne 32). Ainsi, nous remarquons que le comportement sauvage d'Abou Seif récidive même si dans le titre de la nouvelle il est censé être le repentir.

Or, un assassin ne pourrait se repentir vraiment parce qu'il sera toujours hanté par ses actes ignobles comme nous pouvons le constater chez Abou Seif dans son énoncé (ligne 43) sous forme d'un discours intérieur (ligne 41-44). Ainsi, l'énonciateur met en évidence la torture psychologique d'Abou Seif au fil de ses nuits, ce qui a suscité la souffrance chez sa femme Nora. Celle-ci représente non seulement les femmes ayant vécu le même calvaire, mais également toute la société algérienne parce qu'un assassin représente un danger dans son entourage. De ce fait, l'énonciateur pratique pour la troisième fois une antiphrase pour affirmer qu'Abou Seif reconnaît être devenu fou même s'il affirme le contraire.

Cette troisième occurrence confirme qu'Abou Seif est atteint d'une maladie mentale, à savoir un trouble obsessionnel compulsif. Cette maladie mentale se caractérise par des obsessions angoissantes et envahissantes que

la personne tente de calmer avec des gestes ou des comportements, voire des propos répétitifs et rassurants. Cela se manifeste chez Abou Seif de manière à affirmer qu'il n'est pas fou.

Du point de vue psychologique, un assassin est toujours susceptible de récidiver un jour ou un autre parce qu'il a un trouble de la personnalité. Cela se manifeste à travers le comportement d'Abou Seif qui ne fait pas la différence entre le rêve et la réalité, ce qui représente l'un des symptômes de la schizophrénie. Il est donc question d'un problème identitaire où le corps et l'esprit ne sont pas en harmonie chez Abou Seif. Ce problème identitaire a été mis en avant par la neuropsychologue Marie-Loup Eustache (2013 : 163) mettant en relation le corps et l'esprit en affirmant :

« Le corps et l'esprit sont alors représentés de manière simultanée (ce qui n'est plus le cas dans les maladies psychiatriques comme dans la schizophrénie où nous assistons à un décalage entre perception de soi et perception de son corps). Les neurosciences permettent aujourd'hui de percevoir un lien évident entre corps et esprit, puisque le cerveau est un habitat et pour la mémoire et pour le corps ».

Pire encore, l'instabilité psychologique d'Abou Seif l'amène à ne pas faire la différence entre un renversement contre le pouvoir et la guerre lorsqu'il affirme qu'il était en guerre (ligne 84), ce qui relève de l'absurde. Ce comportement est dû non seulement à son vécu en tant que criminel, mais également pendant son incarcération. À cet égard, référons-nous au professeur italien de médecine légale et l'un des fondateurs de l'école italienne de criminologie, (César Lombroso, 1887- 284) lorsqu'il affirme dans son livre, *L'homme criminel* :

« Si les systèmes pénitentiaires ont une médiocre influence sur la récidive, l'instruction (et l'on remarquera que les deux choses sont connexes) en a une moindre encore. Elle semble même favoriser la récidive ; et nous verrons bientôt que l'instruction, que des esprits superficiels, en cette matière, regardent comme une panacée du crime, est aussi une des causes de la récidive, ou, tout au moins, un de ses facteurs indirects ».

Nous remarquons à travers l'étude de César Lombroso faite à partir de statistiques mondiales, l'une des causes de la récidive chez un criminel qui est due au système pénitentiaire. Cela a aggravé l'état psychologique d'Abou Seif puisqu'il était déjà atteint de pathologies avant même d'être incarcéré, ce qui l'a rendu de plus en plus absurde dans son discours. Cette absurdité s'avère davantage dans le discours intérieur de l'énonciateur (ligne 49-57) où ses assassinats lui semblent légitimes. À cet égard, l'énonciateur ajoute un discours politique où il accuse les ministres d'être la cause de son délire (ligne 55). Cet énoncé fait apparaître un discours contenant des représentations sur les motifs dont Abou Seif s'est servi pour s'innocenter devant la justice. Cette représentation renvoie au prétexte de tous les terroristes graciés voulant avoir la conscience tranquille ; mais cela s'est avéré impossible vu l'état psychologique d'Abou Seif.

Finalement, Abou Seif est un personnage dont les caractéristiques sont relatives aux terroristes traumatisés qui n'ont finalement pas la conscience tranquille. Ainsi, la liberté dont les terroristes ont bénéficiée n'est pas une liberté en soi, car leur état psychologique ne leur permet pas de socialiser, encore moins de réintégrer la cellule familiale. À cet effet, nous sommes amenés à analyser davantage le personnage en relevant la notion de la subjectivité dans son énonciation.

3.6.3 La subjectivité dans la nouvelle de Yasmina Khadra :

Le texte de Yasmina Khadra est écrit à la première personne du singulier, ce qui nous amène à réfléchir sur des représentations chez l'énonciateur par rapport à son passé et son impact sur son comportement. Cela nous permettra de mettre en corrélation la réalité et sa représentation symbolique dans notre corpus. À cet égard, nous constatons que

l'énonciateur pratique une épanadiplose en reprenant à la fin de son énoncé (ligne 80) le terme évoqué au début du même énoncé, à savoir « le passé ». Cela met en avant la notion du passé et son impact néfaste sur l'énonciateur, hanté par son passé dramatique. Cette figure de style met en avant une obsession d'Abou Seif par son passé, ce qui confirme l'impossibilité de se libérer réellement de ses actes terroristes. Souffrant de traumatisme des années de sang, l'énonciateur tente de légitimer ses actes en prétextant qu'il porte les séquelles de ce qu'il nomme « une guerre » ; ce qui n'est pas le cas.

Nous observons également que l'énonciateur veut remettre en cause la politique du pardon parce que ce n'est pas vraiment une solution (ligne 90-93). Cela se manifeste à travers la répétition du pronom personnel « je » sous forme d'une anaphore marquant l'obsession de l'énonciateur sur l'impossibilité d'oublier ses actes criminels. De ce fait, Abou Seif mène une vie infernale avec ses remords. Or, le repentir n'est pas un acte d'oubli en soi, ce n'est qu'une fin d'un massacre.

Les points de suspension après l'énoncé « j'ai demandé pardon », démontre qu'il est impossible de pardonner à un assassin. Cela fait apparaître un discours politique remettant en cause la réconciliation nationale en Algérie. Pire encore, cette décision pourrait engendrer des psychopathes représentant une menace pour la société en somme. À cet effet, nous constatons que la notion de subjectivité est omniprésente dans notre corpus.

Par conséquent, nous sommes en présence d'un texte sur la condition humaine dans une situation particulière du point de vue sociopolitique et psychologique. De prime abord, nous remarquons qu'Abou Seif utilise un lexique relevant de l'absurde qui fait apparaître un discours anarchique avec l'audace de changer la politique en Algérie (ligne 95-104).

Néanmoins, nous relevons un discours hitlérien qui fait appel au racisme et à la ségrégation chez le peuple algérien lorsqu'il affirme : « *Je rêvais d'une race aryenne* » (Ligne 96). Pire encore, il attribue cette race aux musulmans puisqu'il veut sacrifier sa vie pour un état islamique dans l'énoncé précédent. Cet idéal est mis en avant en tant que devise des

intégristes à travers le déictique personnel « je » représenté par Abou Seif. Cette devise belliqueuse est mise en valeur par un champ lexical de l'idéalisme représenté par l'énonciateur : *inexpugnable – beau – fort – aseptisé – débarrassé – splendide – sublimes – purifié – radieux – titanesque – utile – fortes – vaillant – victorieux – fier – fabuleuse – capable.*

Certes, ce lexique renvoie à un monde idéal, mais l'énonciateur tend à semer la discorde et le conflit, voire la descente aux enfers. À cet effet, il est question d'un discours sur l'absurde menant le peuple algérien au chaos, ce qui explique la débandade totale pendant la décennie noire. Or, l'énonciateur reconnaît qu'il avait des convictions irrationnelles en commettant l'irréparable lorsqu'il affirme : « *je ne m'étais jamais cru capable de relever un tel défi* ». Ce défi était de renverser le pouvoir politique et de mettre en place un nouveau régime.

Concernant Nora la femme d'Abou Seif, elle est dans une situation de passivité puisqu'elle n'a pas choisi son destin ; mais elle tente de reconforter son mari malgré tout. De ce fait, Nora représente la réalité de la femme d'un terroriste repent. Ainsi, la représentation de telles femmes est une forme de remise en cause de la réconciliation nationale qui n'a pas pris en considération de telles situations. L'énonciatrice fait apparaître un discours sur l'irrationalité de la décision de la justice parce qu'à la fin du récit, nous apprenons que Nora a été assassinée par son époux Abou Seif, le terroriste repent. Cela s'avère à travers l'énoncé suivant : « *Nora ne saigne plus. La mare brunâtre, dans laquelle elle s'est recroquevillée, s'est coagulée* ». (Ligne 222).

Après avoir mis en évidence les marques et les expressions de subjectivité dans la nouvelle de Yasmina Khadra, nous sommes amenés à relever la notion d'ethos. Cette notion est censée mettre en valeur l'une des caractéristiques du discours chez l'énonciateur et l'énonciatrice dans cette nouvelle. Dès lors, nous pourrions relever les représentations sur la condition humaine, et plus particulièrement, chez un ex terroriste qui rejoint son épouse après les années de sang. Cela nous permettra de mettre en évidence l'expression du bien et du mal dans notre corpus.

3.6.4 La notion d'ethos dans la nouvelle de Yasmina Khadra :

De prime abord, nous remarquons que la problématique traitée dans la nouvelle de Yasmina Khadra relève d'une situation sociopolitique assez particulière en Algérie. Il est question d'un sujet de loi très controversé depuis sa promulgation en 1999, à savoir la réconciliation nationale, ce qui a fait naître un nombre considérable de productions littéraires, notamment la nouvelle de Yasmina Khadra dans son recueil : *Les Chants Cannibales*, 2012. Dans cette nouvelle, l'énonciateur Abou Seif et l'énonciatrice Nora, représentent une confrontation entre le bien et le mal, c'est pourquoi nous avons pris l'initiative de relever la notion d'ethos dans ce texte.

Concernant les cauchemars d'Abou Seif, il s'agit d'un retour au passé de l'énonciateur dans son état d'inconscience, à savoir le monde onirique. Cela se manifeste deux fois au niveau de la nouvelle de Yasmina Khadra. La première apparaît dans la situation initiale où l'énonciateur est en plein sommeil (ligne 2-12). Cet ensemble d'énoncés sont produits de manière à décrire le comportement d'Abou Seif lorsqu'il est conscient parce que le rêve est une symbolique d'un déjà-vu. Autrement dit, l'énonciateur est dans un état psychologique particulier où son passé le rattrape à travers ses rêves.

Par conséquent, Abou Seif revit son passé d'une manière inconsciente, avec tous les éléments matériels et humains qui le constituent, ses victimes comme ses compagnons dans le temps. En somme, ses anciennes habitudes le hantent dans son état d'inconscience ; c'est pourquoi son discours narratif décrit ses gestes comme s'il était en train de vivre la situation. Cela se manifeste à travers son énoncé « *joignant le geste à la parole* » (ligne 7) où il décrit dans les détails la façon dont il mettait fin à la vie de ses victimes. De ce fait, nous apercevons que l'énonciateur joint son geste à la parole comme s'il était encore dans la même communauté, ses compagnons au maquis. Cela met en évidence la notion d'ethos dans le discours d'Abou Seif.

À cet effet, référons-nous à la définition d'ethos par Catherine Kerbrat-Orecchioni (1996 : 78) quand elle associe la notion d'ethos aux habitudes locutoires des membres d'une communauté :

« On peut en effet raisonnablement supposer que les différents comportements d'une même communauté obéissent à quelque cohérence profonde, et espérer que leur description systématique permette de dégager le «profil communicatif», ou ethos, de cette communauté (c'est-à-dire sa manière de se comporter et de se présenter dans l'interaction - plus ou moins chaleureuse ou froide, proche ou distante, modeste ou immodeste, «sans gêne» ou respectueuse du territoire d'autrui, susceptible ou indifférente à l'offense, etc.) ».

À partir de cette citation, nous relevons la notion d'ethos à travers la manière *de se comporter et de se présenter* chez Abou Seif qui s'avère absurde. En d'autres termes, à travers son rêve, l'énonciateur se retrouve dans son ancienne communauté avec laquelle il partageait des habitudes absurdes. Néanmoins, il pratique un euphémisme de manière à dédramatiser la situation. Cela se manifeste pour une deuxième fois (ligne 108-115).

Cependant, nous remarquons que l'énonciateur change de ton dans la mesure où il emploie un lexique qui renvoie à son état de choc comme : *épouvantable - Incrédule - Terrifié - hurler - Abasourdi*. De ce fait, l'énonciateur ne pratique pas d'euphémisme comme dans son premier rêve, ce qui laisse apparaître une appréhension, voire un traumatisme. Toutefois, la scène d'énonciation est toujours caractérisée par des éléments de son passé sanglant. Cela nous permet de nous rendre compte des mêmes situations vécues par Abou Seif ; mais son comportement révèle son état de déraison. À cet égard, nous remarquons qu'Abou Seif a tellement perdu la raison qu'il confond entre le rêve et la réalité jusqu'au point de finir par assassiner sa propre femme par des coups de chandelier au crâne (ligne 217-218). Ainsi, nous pourrions également considérer cet état de fait comme une métaphore du peuple algérien qui ne parvient pas à oublier le passé.

Concernant la situation de la femme d'Abou Seif, Nora, l'énonciatrice produit des énoncés émanant un discours sur la soumission des femmes des repentis des années de sang. Ce phénomène sociétal se manifeste sous différentes manières à travers les énoncés de Nora qui veut à la fois aider son mari et subir son comportement incommode. Elle se sacrifie pour son mari malgré son passé, en jouant bien son rôle d'épouse comme l'indiquent les énoncés suivants :

« Je me fais du mouron pour toi » (ligne 28)

« Moi, je m'inquiète pour toi » (ligne 74)

« Je suis ta femme, figure-toi. Je partage ta vie. » (Ligne 79).

Ce dernier énoncé met en valeur le statut de la femme « épouse » qui devrait bénéficier de droits de la part de son mari. Ainsi, l'énonciatrice remet à l'ordre Abou Seif en lui revendiquant son droit de soutien, et lui reproche d'une manière sous-jacente de l'avoir abandonnée durant les années de sang. Il est vrai que l'énonciatrice laisse apparaître une résignation face au comportement de son mari comme l'indique l'énoncé : *« Je suis fatiguée. J'essaye de t'aider » (ligne 72)*, jusqu'à céder complètement à leur situation comme nous le remarquons dans l'énoncé : *« Je te demande pardon » (ligne 26)*.

Or, ce pardon n'est pas légitime puisque Nora n'a rien à se faire reprocher ; mais elle demande pardon de peur de l'agressivité de son mari. Cette phobie représente un comportement courant chez la femme soumise en Algérie, ce qui sous-tend la notion d'ethos chez l'énonciatrice en tant qu'épouse d'un ex terroriste. De ce fait, il s'agit d'un pardon en guise de protection face à un terroriste repenté rattrapé par les actes barbares qu'il a commis dans son passé. À cet effet, nous nous rendons compte qu'à travers le personnage de Nora, il y a des représentations sur les femmes victimes du décret de la réconciliation nationale.

Nous considérons le cas de Nora comme un appel à une prise de conscience d'une réalité dans la société algérienne. À cet égard, nous apercevons une mise en corrélation de deux personnages dans ce texte : Abou Seif représente la notion du « mal » dans la société algérienne, et sa femme Nora qui représente la notion du « bien » dans la mesure où elle soutient son mari malgré son passé et son état psychologique critique. De là, reprenons la conception du changement chez l'homme abordée par Tzvetan Todorov (2006 : 11) :

« Le propre de l'homme est d'être doué d'une certaine liberté qui lui permet de se changer et de changer le monde, et c'est cette liberté qui l'amène à accomplir le bien comme le mal. C'est la perfectibilité même, responsable de ses plus grandes réussites, qui est la source de ses malheurs, c'est elle qui fait éclore « ses lumières et ses erreurs, ses vices et ses vertus ». Le propre de l'homme est de tirer du regard des autres le sentiment de son existence, dont il ne peut se passer ; or ce besoin se traduit aussi bien en amour qu'en violence ».

Notons dans ce cas qu'Abou Seif a toujours été obstiné à changer les contraintes sociétales par le biais de la violence. Ce fait l'a amené à commettre des crimes et à en souffrir tout le reste de sa vie ; c'est pourquoi Jean-Jacques Rousseau (1757 : 325) considère que « *Le bien et le mal coulent de même source* ». Cette complémentarité entre le bien et le mal fait est à l'origine du discours dans le texte de Yasmina Khadra.

Néanmoins, le duel entre les deux personnages est une métaphore à travers laquelle l'auteur montre que le « bien » a cédé sa place au « mal ». Finalement, c'est ce qui s'est passé en réalité parce qu'il y eut une récurrence des intégristes juste après la promulgation de loi de la réconciliation nationale en 1999. Cela fait apparaître un discours sur l'incrédibilité du projet de loi en question ; ce que notre auteur a tenté de mettre en évidence dans son texte. À travers ce discours politique, l'auteur met en avant sa position en tant qu'opposant au régime en prenant en exemple le cas de la concorde nationale et son impact sur la société algérienne. Cette position

politique se manifeste à travers la candidature de Yasmina Khadra aux élections présidentielle en 2014. De ce fait, nous considérons l'écriture de Yasmina Khadra comme une quête vers la vérité permettant un discernement entre le bien et le mal. Ainsi, référons-nous à la notion de l'œuvre littéraire chez Dominique Maingueneau (2001: 124) :

«Toute œuvre est doublement transgressive : parce qu'elle impose sa parole, mais aussi parce que, directement ou indirectement, elle ne parle que de son auteur, contraignant le destinataire à s'intéresser à lui».

Par conséquent, nous considérons la nouvelle de Yasmina Khadra comme un appel vers le discernement entre le bien et le mal dans la société algérienne. À cet effet, il décrit la condition humaine en Algérie et les séquelles que les années de sang ont engendrées. Ainsi, dans une période post-traumatique de l'Algérie, notre auteur dépeint un cas sociétal comme étant une conséquence d'une décision politique. Cette symbolique représente une rupture dans son œuvre littéraire car il ouvre une nouvelle perspective qu'il développe davantage dans son roman *Qu'attendent les singes*, 2014. L'auteur reprend le même prénom de la femme du texte de notre corpus, en l'attribuant à une commissaire enquêtant sur le meurtre d'une jeune fille à la forêt de Baïnem à Alger. Référons-nous à Christiane Achour et à Amina Bekkat (2002 : 81) à propos de l'importance de la nomination de personnage dans un roman :

« Dans un roman ou toute autre œuvre littéraire, la nomination de personnage est un acte d'onomatancie, c'est-à-dire, l'art de prédire, à travers le nom, la qualité de l'être. Ainsi, en lisant une fiction, le lecteur attentif devient « détective » onomatancien ! Il doit décoder à partir du nom énoncé le programme de comportements et d'actes, l'artiste, par le nom, lui livrant la clé du jeu ».

Par conséquent, nous considérons que Nora est un prénom arabe signifiant la lumière qui, dans notre corpus, s'est éteinte par un ex terroriste

repenti. Quant à l'utilisation de ce prénom dans le roman cité supra, elle est le symbole d'une lumière projetée sur l'avenir d'une société algérienne et sa nouvelle génération. Il est question de renouer avec le présent et agir pour changer la situation critique en Algérie. À cet égard, l'épigraphe de son roman est une citation de Frantz Fanon extraite de son essai *Les Damnés de la terre*, 1961 : « *Chaque génération doit dans une relative opacité découvrir sa mission, la remplir ou la trahir* ». À partir de cet élément architextuel, nous nous apercevons d'une remise en cause de la situation de la nouvelle génération algérienne.

D'une part, à partir de la réactualisation de la citation de Frantz Fanon dans la nouvelle de Yasmina Khadra, nous remarquons un changement de contexte, ce qui se traduit par des mutations discursives. D'autre part, nous observons également l'appui de Yasmina Khadra, dans son texte littéraire, sur l'un des premiers écrivains algériens d'expression française.

Si Frantz Fanon traite de la problématique du colonialisme et de sa violence avec les colonisés, Yasmina Khadra traite de la problématique sur le discernement entre la corruption et le dévouement pour sa patrie. Ainsi, nous remarquons que l'actualisation de la citation de Frantz Fanon permet à Yasmina Khadra de dresser un regard nouveau sur la société algérienne. À cet effet, nous nous rendons compte que le texte de notre corpus est une ébauche d'un nouveau projet littéraire de Yasmina Khadra qui serait focalisée sur l'avenir de l'Algérie et sa nouvelle génération.

En évoquant les nouvelles générations algériennes, dans son roman *Festin de Mensonges*, Amin Zaoui traite de la question relative à la politique, la sexualité et leur rapport avec la religion dans une Algérie nouvelle. L'auteur retrace différentes situations de l'Histoire de l'Algérie en mettant en avant le développement personnel du personnage principal Koussaïla. À cet égard, nous mettrons en évidence la construction énonciative du texte zaouien afin d'en relever les représentations chez l'énonciateur et en faire apparaître les discours qui en découlent.

3.7 Le jeu du « je » dans le roman de Amin Zaoui : *Festin de Mensonges*, 2007.

Paru en 2007, *Festin De Mensonges* d'Amin Zaoui est un roman dont la problématique générale focalise sur des tabous. Religion, politique, et sexualité, trois éléments clés que l'énonciateur Koussaïla agence dans sa construction énonciative, ce qui détermine la scène englobante dans le texte zaouien. L'aspect religieux représente l'une des composantes identitaires algériennes qui fait l'objet d'amalgame avec l'aspect politique et sexuel, trois éléments clés complémentaires. Ces éléments sont essentiellement relatifs au contexte de production parce qu'ils représentent des caractéristiques de la société algérienne. De là, précisons que le « je » dans le roman zaouien est un « je » de fiction dont le cadre spatio-temporelle définit l'énonciation, comme le souligne Gérard Genette (1979, 1991, 2004 : 101) :

«...Hamburger appelle des «énoncés de réalité», actes de langage authentiques accomplis à propos de la réalité par un «je-origine» réel et déterminé. Dans la fiction, nous avons affaire non à des énoncés de réalité, mais à des énoncés fictionnels dont le véritable «je-origine» n'est pas l'auteur ni le narrateur, mais les personnages fictifs- dont le point de vue et la situation spatio-temporelle commandent toute l'énonciation du récit...»

À partir des aspects extralinguistiques et contextuels, le texte d'Amin Zaoui se construit de manière à mettre en évidence « le non-dit ». À cet égard, nous allons mettre en corrélation le texte et « le hors-texte » afin de mettre en lumière l'univers discursif dans le roman d'Amin Zaoui qu'on qualifie d'iconoclaste. À partir de cette caractéristique, nous sommes amenés à poser un questionnement sur la construction du discours dans le texte zaouien à partir de notre corpus, extrait de la deuxième partie parmi les douze du roman.

Intitulée *L'arôme du Câlin*, cette partie représente une étape essentielle chez l'énonciateur dans la mesure où, en pleine éducation sur le plan intellectuel, religieux et sexuel, il commence sa quête identitaire dans une situation tragique en Algérie. Ainsi, le personnage se retrouve dans un état particulier car c'est un jeune curieux en quête de « la vérité », et de son propre statut dans une Algérie nouvelle. À cet égard, nous devons d'ores et déjà mettre en valeur le contexte de production du roman zaouien.

3.7.1 Contexte de production du roman :

Sur le plan contextuel, entre les années 2000 et 2007, il y a eu des événements qui ont semé la panique dans le territoire algérien, notamment en Kabylie où il y eut des émeutes violentes. Cela a suscité ce que l'on appelle communément *Le printemps noir* en Kabylie, 2000 – 2001. Cela est dû à la révolte des algériens dans des régions berbérophones suite aux contestations de leurs droits de citoyenneté et de la reconnaissance du Tamazight comme langue officielle. Toutefois, les manifestations se sont soldées par un échec engendrant un nombre considérable de victimes.

À partir de ces éléments contextuels dans l'écriture d'Amin Zaoui, nous sommes amenés à mettre en avant la situation d'énonciation dans le roman zaouin, *Festin De Mensonges*. Pour ce faire, nous avons sélectionné un extrait à partir du début du roman zaouien. Après avoir précisé le genre littéraire, nous avons en même temps mis en avant la scène générique dans le texte zaouien.

3.7.2 La situation d'énonciation :

Dans le cadre scénique, la situation d'énonciation est construite à partir de l'indépendance de l'Algérie, et le coup d'état militaire du 19 Juin

1965 jusqu'au 20 juillet 1969, le jour où « Neil Armstrong a marché sur la Lune » comme l'évoque l'énonciateur. Cette date coïncide avec la mort du communiste Ho Chi Minh (2 Septembre 1969), le premier président du Vietnam. Cet homme d'état vietnamien représente une référence centrale et récurrente dans la description de l'oncle du personnage principal Koussaïla qu'il appelle Houssinine.

L'énonciateur est dans une période de rupture séparant l'époque coloniale de la période postcoloniale ; une phase où l'état algérien commence à peine à se construire. Cependant, le début du texte, l'énonciateur utilise un discours déroutant car le lecteur s'attend à ce qu'il ait un aperçu sur le coup d'état alors qu'il s'agit de personnages fictifs.

Quant au nom de l'énonciateur Koussaïla, c'était son père qui l'avait choisi car il disait que [...] *C'est le nom du héros berbère, celui qui a fait la guerre aux Arabes musulmans* [...], (Ligne 7-8). Toutefois, l'énonciateur met en garde le lecteur dès les premières pages du roman à travers une litote sous forme de l'énoncé suivant : « ... *Je vous mens !* », (Ligne 35). Un énoncé mis en avant intrinsèquement, sans pour autant l'introduire dans le paragraphe qui le précède ni dans celui qui le suit. Si nous mettions cet énoncé en relation avec l'épithète « *Festin De Mensonges* », nous constatons que l'énonciateur décline toute responsabilité de ses énoncés. Mais il faut dire que la notion de subjectivité est omniprésente dans le roman, et c'est ce que nous allons, entre autres, mettre en évidence.

Sur le plan scénographique, l'histoire se déroule dans un village un 20 juin 1965, ce qui met en avant le monde rural loin de la mondanité de la métropole dans une situation sociopolitique très délicate, le lendemain du coup d'état. Cela légitime un discours tragique émanant du texte zaouien vu la distribution de sens au niveau du champ lexical qui se résume sur *la peur, le tragique, la mort, la guerre, le deuil, le putsch, le renversement et les pleurs*.

Pour dépasser cette situation tragique, l'énonciateur trouve refuge dans *le livre d'Allah*. Néanmoins, l'énoncé [...] *le livre d'Allah pour chasser*

le démon de midi [...] (Ligne 15) est relatif à un phénomène social touchant les hommes quadragénaires, à savoir la tentation sexuelle. À cet égard, l'oncle Houssinine alias Ho Chi Minh a prétendu la mort du père de Koussaïla (le voyageur) pour épouser sa mère Hadile. Pire encore, il a organisé le deuil de son frère, le père de Koussaïla, en usant d'une soirée religieuse avec des liseurs de Coran pour tromper les gens du village. En d'autres termes, le décor reflétait une soirée religieuse, mais derrière tout cela, l'oncle n'avait qu'une seule idée, se débarrasser de son frère pour épouser sa femme.

Pour ce qui est du père de Koussaïla, il donne l'impression d'un bon croyant juste pour se faire pardonner son irresponsabilité envers sa famille en passant son temps à voyager. Son comportement ne faisait douter personne de sa bonne foi, mais en réalité, il s'adonnait au vin de palme (legmi) et au haschich chaque soir après la prière. Tout cela n'est qu'un leurre, c'est une scène donnant une impression de piété alors que ce ne fut qu'un stratagème. La scène d'énonciation se caractérise par un ensemble de traditions musulmanes, mais l'énonciateur utilise l'antithèse, c'est-à-dire il met en parallèle des faits qui désignent des réalités opposées :

« Il était un bon croyant ... et buvait sa boisson préférée après l'accomplissement de sa ... prière d'El Ichaâ, un berrad de thé à la menthe suivi de sept verres de legmi [...] (ligne 30-31).

Dans cet énoncé, l'énonciateur pratique une antithèse, c'est-à-dire un énoncé suivi d'un énoncé exprimant son contraire. Autrement dit, la scénographie est trompeuse car elle ne valide pas un discours sur un bon croyant comme l'énonciateur a l'air de l'affirmer. D'une part, la description de ce personnage représente l'égoïsme de Houssinine trahissant son frère en fréquentant sa femme à son insu. De ce fait, l'énonciateur fait apparaître un discours sur l'infidélité de la femme. D'autre part, il est question d'une mise en avant d'une hypocrisie au sein de la société algérienne. À cet égard, René Girard (1961 :87) explique la notion de l'hypocrisie dans son analyse du roman sthénélien, *Le Rouge et le Noir* en affirmant :

« Tout désir qui se montre peut susciter ou redoubler le désir d'un rival. Il faut donc dissimuler le désir pour s'emparer de l'objet. C'est cette dissimulation que Stendhal nomme hypocrisie. L'hypocrite réprime, dans son désir, tout ce qui peut être vu, c'est-à-dire tout ce qui est élan vers l'objet. Or le désir est dynamique. Il se confond presque avec l'élan qu'il provoque. L'hypocrisie qui triomphe dans l'univers du Noir s'en prend donc à tout ce qu'il y a de réel dans le désir ».

Il est également vrai que Koussaïla se sent trahi et par son père, son oncle et les deux frères sur qui il est censé faire confiance. De ce fait, il est question d'un discours sur l'abus de confiance par les personnes les plus proches, ce qui provoque de la paranoïa chez l'énonciateur. Ainsi, nous nous rendons compte qu'Amin Zaoui brise les tabous dans la société algérienne dans la période postcoloniale, mais en focalisant sur la femme. Autrement dit, c'est à partir de l'adultère entre Houssinine et la femme à son frère que la relation fraternelle s'est brisée. À cet effet, Amin Zaoui traite dans son essai (2016 : 154) du statut de la femme dans la littérature en affirmant :

« La vraie littérature est celle qui arrive à dépasser les clichés. Celle qui ose écrire les moments de la maman démente. La maman insoumise. La maman qui lève la voix contre un monde qui la veut docile, qui la préfère obéissante. Sans langue. Sans corps. Aveugle. Dépouille. Sans vices. En somme sans vie ! Dans notre écriture, à l'image de notre société hypocrite... »

Nous constatons également que l'histoire se déroule dans une situation sociopolitique très délicate en Algérie où chaque algérien devrait être concerné par l'avenir de son pays. Mais la représentation des deux personnages de mauvaise foi : l'un est attiré par le sexe, et l'autre est hanté par la luxure et [...] *ses passions étaient les voyages et les chevaux* [...] (ligne 34).

Ainsi, l'idée que l'auteur veut mettre en avant, c'est la différence entre l'être et le paraître ainsi que l'utilisation de la religion pour dissimuler une mauvaise foi. D'une part, il utilise une scénographie avec un décor religieux, mais les problématiques se résument sur l'égoïsme, l'hypocrisie, l'abus de confiance chez l'oncle de Koussaïla. Il est également question d'une infidélité conjugale chez la mère Koussaïla, ce qui a engendré l'éclatement d'une famille suite à des phénomènes sociaux représentant symboliquement la société algérienne.

D'autre part, la scène d'énonciation fait apparaître un discours sociopolitique remettant en cause le sens de responsabilité chez l'énonciateur Koussaïla. Autrement dit, ce jeune adolescent se retrouve livré à lui-même en pleine quête identitaire. Il est par conséquent amené à suivre le modèle paternel ; mais il est en même temps frustré par la situation de son père. Il nourrit également une jalousie, voire une haine envers son oncle si nous prenons en considération le principe d'Œdipe. En d'autres termes, Koussaïla vit un traumatisme dû à l'infidélité de sa mère avec son oncle l'hypocrite qui, en faisant bonne impression, veut gagner la confiance de son entourage. Cette hypocrisie relève d'une représentation symbolique de l'Algérie qu'Amin Zaoui met en avant dans son roman, d'où la notion de subjectivité que nous tenterons de mettre en évidence dans la construction énonciative dans le texte que nous avons sélectionné.

3.7.3 La subjectivité dans le texte zaouien :

Dans le roman zaouien, l'énonciateur utilise exclusivement le déictique personnel «je» pour embrayer son discours, mis à part lorsqu'il y a des récits enchâssés. Cela s'avère quand le père raconte à son fils comment il lui avait donné le nom de Koussaïla (Ligne 7-8) ; et quand Koussaïla raconte l'histoire de son oncle (entre la ligne 15 et 21). Nous avons, dans ce cas, un passage d'un récit à un autre récit, et par voie de conséquence, une mise en

abyrne ; c'est-à-dire l'imbrication de plusieurs récit dans le récit de Koussaïla.

Nous remarquons également l'omniprésence de la notion de subjectivité chez l'énonciateur de par sa narration à la première personne du singulier. De plus, la construction énonciative se situe en 1965, lorsqu'Amin Zaoui, lui-même, était encore enfant. Autrement dit, l'auteur a vécu les événements en Algérie à un âge précoce, ce qui a marqué sa jeunesse. Or, il s'agit d'une représentation symbolique d'une époque vécue par l'auteur. Ce « je » dont il est question dans le texte zaouien représente une sphère sociale qui pourrait relever d'un universalisme symbolisant un citoyen du monde. C'est dans cette optique que Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980 : 152) définit la subjectivité en affirmant :

« La présence de l'énonciateur dans l'énoncé ne se manifeste donc pas nécessairement par la figuration d'un « je » linguistique : une description impersonnelle peut être éminemment « subjective », et un récit endossé par le « je » adopter un point de vue universaliste ».

Nous repérons dans les (lignes 7-8), le discours rapporté met en exergue une symbolique de la revendication identitaire des berbères car la situation d'énonciation coïncide avec « La première Constitution algérienne en 1963 » qui ne reconnaît qu'une langue nationale, l'arabe. La Charte d'Alger, de 1963 aussi, adoptée par le Front de libération national, exclut, elle aussi, le Tamazight.

Néanmoins, après avoir rapporté le discours de son père, l'énonciateur enchaîne avec l'énoncé [...] *je détestais les guerres* [...]. Cet énoncé est venu sous forme de discours pacifique suite au cri du président Ben Bella en 1962 « *Nous sommes des Arabes, nous sommes des arabes, nous sommes des arabes* ». Ce discours a suscité une lutte armée du FFS (Le Front des forces socialistes) contre le pouvoir provoquant une répression barbare et sanglante en Kabylie. À cet effet, nous référons à la définition de l'énonciation de Mikhaïl Bakhtine (1978: 15):

« L'énonciation, comprise comme une réplique du dialogue social, est l'unité de base de la langue, qu'il s'agisse de discours intérieur (dialogue avec soi-même) ou extérieur. Elle est de nature sociale, donc idéologique. Elle n'existe pas en dehors d'un contexte social, puisque chaque locuteur a un « horizon social ». On a toujours un interlocuteur, au moins potentiel. Le locuteur pense et s'exprime pour un auditoire social bien défini. ' La philosophie marxiste du langage doit poser comme base de sa doctrine l'énonciation comme réalité de la langue et comme structure socio-idéologique.' ».

Quant à l'énoncé [...] *tout le monde avait oublié mon vrai nom* [...] (ligne 10), il en émane un discours mettant en valeur une identité longtemps contestée après plusieurs tentatives vaines, notamment le printemps berbère à partir de 1980. Pour ce qui est de la culture algéro-musulmane, elle est mise en avant à travers l'énoncé [...] *Je lisais tantôt le Coran, tantôt des passages de Madame Bovary* [...] (ligne 22-23) suivi de l'énoncé [...] *Je constate que je n'ai rien oublié du Coran : « Il est sculpté dans mon cœur... »* [...]

L'énonciateur se réfère à un aspect identitaire algérien indélébile, tout en mettant en avant la culture française. Cette représentation fait apparaître un discours sur la conservation d'un élément culturel d'ordre religieux. De ce fait, le discours religieux constitue un indice de subjectivité chez l'énonciateur.

D'une part, nous constatons que le colonialisme n'a pas forcément déculturé l'algérien. D'autre part, la culture française demeure un butin de guerre, ce qui façonne la biculturalité chez l'algérien représentée chez Koussaïla. Ainsi, dans la relation entre le Coran et le roman de Flaubert, l'énonciateur évoque deux références appartenant à deux cultures différentes. Ces dernières sont constituées d'éléments linguistiques (le bilinguisme : le français et l'arabe), d'éléments littéraires (le roman de Flaubert), et d'éléments culturels (le religieux et le littéraire : le Coran et le roman).

Nous considérons ce va-et-vient entre des éléments culturels distincts comme des transformations dans le texte zaouien car Koussaïla représente le

réceptacle de deux mondes différents. C'est ainsi que Nicolas Balutet⁵⁵ définit la notion de l'Hybridité consistant en une [...] *transformation dans un texte particulier de différents éléments culturels, littéraires et linguistiques* [...]. Il est vrai que cela constitue une scénographie reflétant la biculturalité chez Koussaïla malgré la déculturation coloniale parce que le décor de la scène représente un rite religieux.

Quant à la relation entre l'oncle Houssinine et Hadile la mère de Koussaïla, elle représente un complexe chez l'énonciateur jusqu'au point d'haïr son oncle Houssinine. Néanmoins, l'énonciateur reconnaît que lui aussi a des choses à se reprocher comme sa relation sexuelle avec sa tante, ce qui fait apparaître un discours sur l'inceste. De ce fait, un autre discours apparaît, à savoir celui de l'hypocrisie dont Koussaïla fait preuve. À cet effet, référons-nous à la critique de la société algérienne par Amin Zaoui (2016 : 45) :

« Nous sommes une société faite dans l'hypocrisie, tous genres d'hypocrisie, politique, religieuse, culturelle, linguistique, sentimentale, conjugale, cérébrale... »

Après avoir mis en évidence la notion de subjectivité, nous sommes amenés à analyser la temporalité dans le texte zaouien. Cela nous permettra de faire une analyse détaillée de l'univers discursif chez Amin Zaoui.

3.7.4 La temporalité dans le texte zaouien :

La construction énonciative dans le texte zaouien se fait essentiellement dans le passé, et plus particulièrement à l'imparfait accompagné du plus-que-parfait. Néanmoins, le présent marque une coupure à plusieurs reprises dans des énoncés différents dans le texte (ligne 1 - 24 –

⁵⁵ Nicolas BALUTET, L'identité au temps de la postmodernité : de l'usage du concept d' « hybridité ». Article publié le 17/03/2014 sur la page web du blog des Têtes Chercheuses.

35). Reprenons la définition qu'Antoine Culioli (1999: 165-166) à la coupure dans la temporalité :

« la représentation linguistique d'un certain état de choses auquel un sujet veut référer. Pour construire un tel marqueur...un ensemble de points (chaque point représente un état instantané), qui délimite un intervalle...Lorsque la coupure sépare deux zones qualitativement différenciées, on a affaire à une discontinuité sans dimension ».

Dans le premier énoncé, l'énonciateur exprime son côté émotionnel par rapport à la situation sociopolitique en Algérie postindépendance au présent narratif. Il continue son récit à l'imparfait de manière à faire apparaître un discours intérieur consistant à remettre en cause son identité (ligne 4-7). Notons bien que l'imparfait a, dans ce cas, une valeur imperfective car l'énonciateur se fait des reproches quant à sa physionomie en se comparant à un renard. Cette façon de se sous-estimer relève de l'adolescence. Ainsi, nous relevons une caractéristique du personnage principal qui, plus loin dans le texte, décrit son manque d'affection vu son attachement à sa tante au point d'avoir des relations sexuelles avec elle. Cela donne une image à l'intitulé du chapitre *L'arôme du Câlin* qui met en avant la recherche de soi chez un adolescent.

D'après l'utilisation de l'imparfait après avoir cité la date de l'événement du *20 juin 1965, le deuxième jour du coup d'état*, nous comprenons que l'énonciateur est en train de raconter un passé lointain en remontant le temps dans le passé d'une manière extradiégétique. Il présente une suite de visions concomitantes dans sa mémoire. Ainsi, l'énonciateur est en train de décrire des images isolées, et non de produire un récit à partir du moment où il produit ses énoncés.

Nous considérons le roman zaouien comme une représentation d'une mutation sociale en Algérie se traduisant à travers le temps. Ce dernier représente une problématique centrale chez Amin Zaoui qui, mettant en avant les structures sociales dans une nouvelle Algérie indépendante. Autrement

dit, il fait apparaître un discours sur la discontinuité discursive dans l'écriture romanesque en Algérie. À cet égard, référons-nous à la définition du discours de Michel Foucault (1969 : 153) :

« ...de part en part, historique, fragment d'histoire, unité et discontinuité dans l'histoire elle-même, posant le problème de ses coupures, de ses transformations, des modes spécifiques de sa temporalité plutôt que de son surgissement abrupt au milieu des compléments du temps ».

Dans le deuxième énoncé (ligne 24), l'énonciateur utilise l'imparfait suivi du passé composé qui est un temps proche du présent, cela met en avant une action éloignée de la situation d'énonciation. Cela nous amène à dire que l'énonciateur est dans la période contemporaine, tout en se projetant dans le passé. Cela est dû à la rupture entre le récit (la soirée religieuse) qui précède l'énoncé de koussaïla et le récit qui le suit (l'histoire du père de Koussaïla). Celle-ci se construit essentiellement à l'imparfait et se rompt par le présent de la situation d'énonciation au niveau de l'énoncé où l'énonciateur est intradiégétique « ... *je vous mens !* ». Dans cet énoncé, il s'agit du présent du discours que produit l'énonciateur tout comme le définit Dominique Maingueneau (1986: 35): « *le temps de base du «discours»...est le présent, qui distribue passé et futur en fonction du moment d'énonciation* ».

Quant aux points de suspension, ils marquent une hésitation dans le discours que produit l'énonciateur, et le point d'exclamation met en avant son côté émotif. Cela nous amène à dire qu'il est question de la notion de subjectivité dans le discours. À partir de ce point, nous comptons mettre en valeur l'ethos afin de pénétrer davantage l'univers discursif dans le texte zaouïen.

3.7.5 L'ethos discursif dans le texte zaouien :

Après avoir mis en évidence la notion de subjectivité dans le texte zaouien, nous nous focalisons maintenant sur l'ethos discursif qui se dégage de l'écriture zaouienne. Pour ce faire, nous devons nous référer à la définition de l'ethos rhétorique par Dominique Maingueneau (2004: 203) :

« La preuve par l'ethos consiste à faire bonne impression, par la façon dont on construit son discours, à donner une image de soi capable de convaincre l'auditoire en gagnant sa confiance ».

Cette définition se traduit dans la façon dont Houssinine a convaincu son auditoire de la mort de son frère juste pour épouser sa femme. Cela n'est pas mentionné littéralement dans le texte, mais sous forme d'une ellipse. Autrement dit, l'énonciateur décrit la façon dont la rumeur a été propagée dans le village à travers l'énoncé (ligne 15-20). Cela s'est produit dans une scénographie religieuse pour que Houssinine légitime son discours et gagner la confiance des gens du village. Ainsi, nous nous référons à la définition de Dominique Maingueneau (2000: 71) de la scénographie : *« La scénographie est ainsi à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer ».*

Cette scénographie censée porter le discours dans le texte zaouien, nous permet également de mettre en avant l'ethos discursif. Dans le texte zaouien, la scénographie met en avant la complexité d'un personnage qui, malgré ses croyances religieuses, il est confronté à des tentations malsaines : l'hypocrisie, l'égoïsme, l'abus de confiance, l'inceste, l'adultère. Cet effet stratifié de l'être est la problématique générale dans le texte zaouien représentant une analyse de la société algérienne. Néanmoins, l'énonciateur est extradiégétique puisqu'il rapporte les faits en donnant son propre

jugement comme lors de la soirée religieuse censée marquer le deuil de son père, en précisant que c'était [...] *une rumeur propagée par ... l'oncle [...]*.

Koussaïla qualifie son père d'un homme digne de confiance, de bonne foi et de bonne volonté, ce qui lui donne un air d'un bon croyant. Mais l'énonciateur pratique un euphémisme en décrivant son père usant d'une apparence trompeuse abusant de la confiance de son entourage. Ainsi, il s'agit d'une scénographie contraire au comportement du père car c'est de la poudre aux yeux. Dans ce cas, ce personnage pratique des traditions ainsi qu'une liturgie en tant que musulman représentant un ethos prédiscursif pour préserver son image aux yeux des gens de son village. À cet effet, référons nous à une autre définition que Dominique Maingueneau (1990: 144) attribue à l'ethos :

« L'ethos constitue un articulatoire d'une grande polyvalence. Il récuse toute coupure entre le texte et le corps, mais aussi entre le monde représenté et l'énonciation qui le porte : la qualité de l'ethos renvoie à un garant qui à travers cet ethos se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir ».

Notons bien que le père de Koussaïla représente un personnage symbolique de la société algérienne où l'aspect religieux est pris comme opportunité pour des fins belliqueuses. Chez ce personnage, il y a une part de schizophrénie parce que, tout comme son frère Houssinie alias Ho Chi Minh, il ne respecte ni l'ordre social, ni l'ordre humain et encore moins l'ordre religieux. Néanmoins, cet aspect représente une société pratiquant des rites religieux en tant que pratiques ataviques qui ne relèvent pas du principe d'un musulman. À cet effet, Amin Zaoui fait en sorte de mettre en lumière les aspects religieux et les pratiques profanes à travers le père de Koussaïla.

Pour ce qui est de la relation sexuelle de Koussaïla avec sa tante, il s'agit d'un discours sur l'inceste. En matière de religion comme sur le plan de l'usage, l'inceste est considéré comme une pratique illicite et inadmissible dans la société algérienne. Cela explique la culpabilité du personnage

principal à propos de sa relation avec sa tante car il tient cela de son père et de son oncle. À cet égard, nous sommes en présence d'un discours sur « le complexe d'Œdipe ».

Concernant le personnage l'oncle Houssinine, alias Ho Chi Minh, c'est une symbolique du socialisme vu le choix de son pseudonyme qui représente le nom de l'un des fondateurs du parti socialiste en Asie. Ainsi, nous nous rendons compte dans le discours de Koussaïla (ligne 42-43-44) d'une incertitude à propos de son oncle Houssinine, et par conséquent, il est incertain de la crédibilité du régime socialiste dans une Algérie naissante. Cette représentation renvoie également à la situation du peuple par rapport au régime socialiste dans la période postindépendance. Néanmoins, ce questionnement est relatif même à l'époque contemporaine avec des principes socialistes sur lesquels repose le contexte de production du roman.

Finalement, à travers l'écriture du « je » dans le texte d'Amin Zaoui, nous retrouvons des représentations sur la situation sociopolitique en Algérie. De surcroît, il est question des interprétations du religieux pour des fins profanes. Autrement dit, la religion est utilisée comme un prétexte à des actes illicites en soi comme nous l'avons évoqué en analysant le personnage du père de Koussaïla.

À partir des problématiques traitées par Amin Zaoui, Koussaïla est un adolescent qui culpabilise ne sachant pas si la politique, la religion ou encore la sexualité sont des aspects complémentaires ou différents. Ainsi, il dresse un regard critique sur la société dans une Algérie naissante. Ces représentations fictives sont nées dans un monde bien réel ; et c'est à partir de ces clichés sociétaux qu'Amin Zaoui a tissé le fil conducteur dans la construction discursive de son roman. Ainsi, reprenons la conception de Jean-Paul Sartre (1948 : 20) qui définit langage en tant qu'un « Miroir du monde ».

Si la problématique de la quête du sens dans *La Grande Maison* de Mohammed apparaît avec comme toile de fond le colonialisme, dans les

textes contemporains, il s'agit d'autres quêtes. À cet égard, nous nous référons à l'article d'Hervé Sanson⁵⁶ :

« Alors « rupture » à tout le moins ? Il semble que les écrivains algériens de langue française contemporains, la génération montante, entendent développer leurs propres paramètres, sans reconduire les éternels mots d'ordre et thématiques prévalant depuis la guerre de libération nationale. Ces jeunes auteurs n'entendent pas se figer dans une Algérie passiste, et mobiliser une mémoire convenue qui appartient définitivement à l'Histoire. C'est qu'entre-temps, la « décennie noire » est passée par là, et initié un véritable hiatus entre l'Algérie qui l'a précédée et l'Algérie contemporaine. Hajar Bali, Sarah Haïdar, ... Mourad Djebel, Amin Zaoui tout en enracinant leurs narrations dans une algérianité quotidienne incontestable... ».

Dès lors, nous nous apercevons qu'il est question d'une rupture dans la littérature algérienne de langue française. Force est de reconnaître que cette rupture se caractérise par de nouveaux paramètres caractérisant non seulement les nouveaux auteurs algériens, mais également par un nouveau contexte de production. Le premier paramètre de ces auteurs est relatif à une *algérianité* contemporaine relative à leur vécu. Ils considèrent la guerre de libération nationale et les événements sanglants des années 1990 comme des pages de l'Histoire algérienne que l'on doit tourner pour se focaliser sur de nouvelles perspectives d'écriture.

Toutefois, ces événements demeurent toujours des repères d'écriture représentant des situations d'énonciation. Cela se manifeste chez Malika Mokeddem dont le texte traite du destin d'une Algérienne en errance, et non pas de l'Histoire de l'Algérie même si elle représente le soubassement de l'histoire de Kenza et sa quête à la fois pacifique et identitaire.

Nous avons également le texte de Mourad Djebel qui traite du sort des jeunes algériens dans une Algérie en pleine mutations sociopolitiques suite auxquelles il y a eu la révolte du peuple algérien. Cette révolte apparaît sous

⁵⁶ Hervé Sanson, *moins qu'une nahda, plus qu'un « air de flûte »*, in *Algérie La Nahda des lettres, la renaissance des mots* - Riveneuve-Numéro 19. Printemps 2015. p, 15.

forme d'une quête identitaire des Algériens dans une période où tous les secteurs en Algérie indépendante sont en pleine mutation suite à une situation socioéconomique précaire. C'est à partir de ce moment de l'histoire algérienne qu'il y a eu de grandes mutations ; c'est pourquoi nous considérons le roman de Mourad Djebel comme un texte littéraire porteur de grandes mutations discursives. Celles-ci se manifestent à travers une nouvelle visée sur une Algérie indépendante dont le peuple est en quête identitaire ayant pour objectif l'autosuffisance dans tous les secteurs. Mais il faut dire qu'une identité est fondée à partir d'un brassage culturel ; et que nous nous identifions que par rapport à *l'Autre* qui, en même temps, partage avec nous plusieurs aspects. À cet égard, Guy Di Méo (2009 : 28) donne à l'identité la définition suivante :

« L'identité personnelle "se définit par un processus continu de retour sur soi-même, sur ce qui (nous) est arrivé, sur ce qui (nous) arrive". S'identifier c'est ainsi établir un bilan quasi permanent de ses liens sociaux et spatiaux, de ses appartenances; c'est une quête constante de la cohérence de soi. Si ce bilan identitaire pousse l'individu à se recentrer, il l'oblige aussi à croire qu'il possède une part d'identité dont il est créateur et maître, étrangère à son héritage ».

Quant au texte de Salim Bachi, il est question d'une affaire internationale, mais avec un ancrage algérien puisque Seif el Islam est natif de Constantine. Cela met en avant un questionnement sur l'image d'un Algérien endoctriné par une organisation terroriste aux États-Unis. Salim Bachi a pris un Algérien pour personnage principal pour montrer à quel point l'Algérie était l'un des pays les plus atteints par le terrorisme. À cet effet, l'auteur montre la nouvelle image d'un Algérien, en pleine quête de la vérité. Une vérité qu'il a vainement cherchée dans son pays où il a déjà vécu les débuts des années noires.

Le texte bachien regorge d'éléments contribuant à la construction de nouveaux discours sur l'Algérie ; c'est pourquoi nous considérons qu'il y a

des mutations discursives par rapport aux textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française.

Concernant le roman de Maïssa Bey et la nouvelle de Yasmina Khadra, il existe un dialogisme dans la mesure où l'un complète l'autre car les deux textes remettent en cause le décret de la réconciliation nationale de 1999. Autrement dit, si dans le texte de Maïssa Bey, Aïda désire venger son fils en voulant tuer son assassin, dans le texte de Yasmina Khadra, c'est un assassin repentí qui souffre de son passé sanglant. En d'autres termes, le malheur n'épargne ni la victime chez Maïssa Bey ni le meurtrier chez Yasmina Khadra.

Les discours des deux textes se rejoignent même s'il s'agit de deux genres différents : roman et nouvelle. D'une part, dans le roman, la quête d'Aïda est focalisée sur la « raison » parce que le malheur lui a fait perdre la raison. Cela apparait sous forme de discours remettant en cause l'*algérianité* d'Aïda puisque son droit est bafoué suite à la promulgation du décret de la réconciliation nationale de 1999. D'autre part, dans la nouvelle de Yasmina Khadra, le repentí est un personnage complexe dont le discours est construit avec une superposition de plusieurs discours : le regret, la schizophrénie, la paranoïa et criminalité.

La nouvelle de Yasmina Khadra est une forme de réponse au questionnement d'Aïda dans le roman de Maïssa Bey. Autrement dit, Aïda considère qu'un assassin doit être condamné ; et chez seif le repentí, nous nous rendons compte qu'un assassin ne peut se repentir de son crime en risquant la récidive.

Dans la diversité des textes de notre corpus, il y a une diversité énonciative marquant non seulement une rupture dans la littérature algérienne, mais tendant également à mettre en avant un interdiscours soulignant des phénomènes socio-économico-politiques algériens. Cette diversité de voix sont porteuses de nouveaux discours sur l'Algérie et l'Algérie dans une nouvelle sphère contextuelle car [...] *l'œuvre dit son temps* [...] pour reprendre l'expression de Dominique Maingueneau. Ce qui

nous amène à relever l'importance de la notion de « temps » en l'occurrence dans la création littéraire, comme l'affirme Julia Kristeva (1994 : 293) à travers l'idée suivante :

« ... nous sommes consubstantiels au temps car c'est en lui que nous parlons. Parler du temps dans le temps est un souci qui se prend lui-même pour cible ... il s'anéantit pour atteindre un ravissement qui transcende les mots et le temps ... littérature ? Choisissons le mot dernier, plus laïque ... le roman se fait voyage au bout de la mémoire. Il débouche, à travers les phénomènes et leurs signes, à l'orée où voisinent – indissociables et cependant concentriques – l'éprouvé et le dicible. »

Les écrivains francophones algériens contemporains sont en pleine quête identitaire, mais chacun emprunte la voie qui occupe ses préoccupations personnelles le motivant à produire des textes littéraires sans pour autant oublier les grandes pages de l'Histoire algérienne. Cela nous permet de dire qu'il y a une continuité dans la production littéraire en Algérie, mais il y a une discontinuité au niveau du discours que portent les nouveaux textes littéraires algériens.

Conclusion

Si, selon Julia Kristeva (1974 : 371), « Le Texte est une pratique dans laquelle [...] une formation économique et sociale [...] signifie une mutation du statut même de la littérature », il s'agit vraiment de cela pour la littérature algérienne d'expression française. Il est vrai que l'ensemble des problématiques traitées par les écrivains algériens, étaient focalisées sur un référent principal, à savoir l'Algérie, son passé ainsi que son devenir. Toutefois, à travers les voix des romanciers algériens se constitue une représentation sociétale selon différents contextes de production.

Les pères fondateurs de la littérature algérienne d'expression française ont eu un impact direct sur les écrivains contemporains en Algérie. Ainsi, nous reconnaissons la notion de continuité dans la production littéraire. Autrement dit, ce que les pères fondateurs revendiquaient au sein d'un régime colonial, les écrivains contemporains le revendiquent sous une forme nouvelle dans une Algérie indépendante. Cette nouvelle forme de revendication identitaire se traduit selon des situations sociales, politiques, économiques et culturelles nouvelles. Ce faisant, l'Algérie est passée de la naissance d'une république à une révolte de la jeunesse algérienne, comme c'est le cas des événements du 5 octobre 1988.

C'est à dessein que nous avons choisi d'analyser les textes littéraires contemporains produits dans différents contextes sociohistoriques, relevant de projets d'écriture différents. C'est à partir de cette différence de contextes que nous avons pu arriver aux résultats mettant en avant une diversité énonciative. Celle-ci apparaît jusqu'au point de pouvoir considérer l'ensemble des textes comme un seul texte symbolique traitant des problématiques relatives aux réalités algériennes. Cela relève essentiellement de notre objectif de recherche qui a cherché à mettre en avant la diversité des voix des auteurs algériens à travers la voie de l'écriture romanesque.

Notons également que l'entremêlement de ces voix algériennes est dû au monde réel dans la société algérienne représenté en écriture romanesque. Cette représentation symbolique relève d'un enchaînement de faits historiques entremêlés les uns aux autres ; ce qui constitue une continuité

dans le discours émanant des productions littéraires contemporaines algériennes. Or, ce qui représente une discontinuité dans ce même discours, c'est le changement de contextes de production. Nonobstant la diversité des textes de notre corpus ainsi que celle de leurs contextes, leurs auteurs se rejoignent sur un point nodal, à savoir l'Algérie représentée avec différentes approches.

Si nous nous sommes référé aux textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française, c'est parce que la quête qu'ils menaient relevait du nationalisme algérien dans une sphère coloniale. Ils sont fondateurs de par leur début des revendications d'une *algérianité* non reconnue, voire méprisée par les occupants. Ils sont fondateurs de par leur inscription dans une sphère universelle due aux problématiques relatives à l'humanisme qui y sont traitées. Ils sont également fondateurs de par leur créativité qui a eu une grande influence sur la littérature algérienne contemporaine. Cette influence apparaît, soit littéralement dans des épilogues comme la citation de Kateb Yacine par Mourad Djebel, soit d'une manière sous-jacente à travers la production de discours comme la représentation fantastique que Mourad Djebel emprunte à Mohammed Dib. À cet égard, la littérature algérienne contemporaine est en plein renouvellement, ce que Mikhaïl Bakhtine cité par Tzvetan Todorov (1981 : 169-170) appelle une *renaissance* : « *Rien n'est mort absolument : chaque sens aura sa fête de renaissance* ». Dès lors, il est toujours question d'une quête du sens chez les romanciers contemporains en Algérie.

Néanmoins, nous avons pu mettre en valeur le fait qu'il existe une nouvelle configuration discursive dans la littérature contemporaine en Algérie. En d'autres termes, la diversité de contextes de production fait apparaître de nouvelles formations discursives relatives à de nouvelles préoccupations sociales et politiques. À cet effet, nous considérons qu'à travers sa production artistique, l'écrivain algérien représente un porte-parole du peuple algérien puisqu'il en fait partie. De plus, il faut également prendre en compte la mobilité des écrivains algériens leur permettant de s'inscrire dans une sphère universelle dû à la mondialisation. Celle-ci laisse apparaître

essentiellement les divergences entre les pères fondateurs de la littérature algérienne et les écrivains contemporains en Algérie.

Il est vrai que les premiers écrivains avaient pour visée discursive les principes de la libération de l'oppression, et celui de l'autodétermination du peuple algérien par rapport au régime colonial. Quant aux écrivains contemporains, ils contestent pour une remise en cause de pratiques sociopolitiques en Algérie. C'est dans cette optique que se construisent les formations discursives dans les textes littéraires contemporains en Algérie.

À partir d'une lecture croisée des textes de notre corpus, se manifeste une diversité énonciative de par la diversité des énonciateurs et des situations d'énonciation représentant différents étapes par lesquelles l'Algérie est passée. En d'autres termes, il est question d'une diversité de voix, de discours, de visées discursives et de problématiques qui constituent l'univers discursif dans la littérature algérienne d'expression française. Ces diversités sont *de facto* révélatrices de mutations discursives représentant les relations d'une période à une autre de l'Histoire algérienne. Ces mutations discursives sont dues à la mondialisation qui a fait du monde d'aujourd'hui un réceptacle de problématiques universelles.

Notons que la quête du sens est omniprésente dans l'ensemble de notre corpus, notamment dans le texte dibien, ce qui nous a amené à l'analyser pour mettre en avant une plateforme d'analyse des autres textes. D'ores et déjà, nous nous apercevons que plusieurs notions ont pris de nouveaux sens en fonction de nouvelles situations d'énonciation, notamment la remise en cause du sens de la patrie qui n'est plus le même actuellement puisqu'il est question d'une Algérie indépendante. En outre, nous avons la notion de la *paix* que nous retrouvons dans le texte de Malika Mokeddem, une notion tant espérée pendant le colonialisme. Or, nous nous rendons compte que la *paix* représente toujours une préoccupation majeure dans la société algérienne contemporaine. Nous avons également la notion de *la raison et de la déraison* traitée par Maïssa Bey. Cette problématique à la fois psychologique et sociale, interpelle cette écrivaine qui remet en cause une

réforme politique, à savoir la réconciliation nationale, 1999. Cette problématique est reprise par Yasmina Khadra, ce qui fait apparaître un dialogue avec le texte de Maïssa Bey. De ce fait, nous avons pu découvrir que ces écrivains ont des points de vue unanimes sur les nouvelles réformes sociopolitiques en Algérie. De là, nous pourrions considérer l'ensemble des textes de notre corpus comme 'un' seul texte dans la mesure où leurs discours se rejoignent. Dès lors, nous relevons la notion de dialogisme étant omniprésente dans la littérature algérienne.

Quant au roman djebelien, il est question de revendications de droits de citoyens dans une Algérie indépendante. Par conséquent, nous nous rendons compte que le sens de la patrie a changé avec le changement de contexte, ce qui fait apparaître un changement au niveau du discours sur l'Algérie. Ce changement fait apparaître une rupture au niveau de la production du discours dans la littérature algérienne. Une rupture séparant deux contextes sociopolitiques différents. Autrement dit, s'il était question d'inégalité entre les Français et les Algériens dits indigènes en Algérie française, il est question d'inégalité entre les Algériens eux-mêmes dans une Algérie indépendante.

Les mutations discursives sont dues aux mutations sociopolitiques et culturelles de l'Algérie. Reprenons également la quête de la paix représentée par Malika Mokaddem, il s'agit essentiellement d'une quête dans une Algérie indépendante dont la situation sociopolitique est en plein chaos. Cependant, nous entendions par la quête de la paix pendant le colonialisme français, une quête vers l'indépendance de l'Algérie. Ainsi, nous considérons qu'une situation d'énonciation fait apparaître un discours selon la situation de l'énonciateur. Dès lors, nous considérons que le roman subit toujours des transformations qui, selon Roland Barthes (1972 : 33), [...] ne peuvent s'accomplir qu'aux yeux de la société [...].

Aux termes de notre analyse, nous sommes arrivé à mettre en avant une dynamique entre les trois aspects fondamentaux de notre thèse, à savoir que dans la diversité énonciative, il y a des mutations discursives où se

manifeste une quête identitaire des écrivains algériens contemporains. Par voie de conséquence, la notion de *contemporanéité* ne relève pas seulement du temps présent, mais également d'un univers discursif joignant la littérature algérienne à la littérature universelle. Cette universalité est due à l'ampleur des préoccupations concernant non seulement le peuple algérien, mais aussi tous les peuples, d'où l'aspect humaniste. Ce dernier point est manifeste dans les textes de notre corpus, comme le phénomène du terrorisme traité par Salim Bachi, Malika Mokaddem, ou encore par Mourad Djebel. Cette problématique ne concerne pas seulement le monde arabe, mais toute l'humanité.

Notons qu'il est question d'une nouvelle problématique que Salim Bachi traite, à savoir le texte coranique. Ce nouveau phénomène d'écriture romanesque met en avant une réception assez particulière du texte sacré. Cet écrivain mêle le mystique au mythique dans son écriture romanesque. À cet effet, le religieux représente un élément fondateur de l'identité algérienne ; c'est pourquoi Salim Bachi exploite le coran en tant qu'une nouvelle approche pour décrire le monde réel dans son roman. Précisons également que cet auteur s'intéresse de plus en plus au religieux depuis son roman *Tuez-les Tous*. Il en écrit un autre focalisé essentiellement sur une quête identitaire par rapport à l'Islam : *Dieu, Allah, moi et les autres*, 2017. Cette nouvelle visée discursive représente l'une des nouvelles caractéristiques de la littérature contemporaine en Algérie.

Dès lors, nous nous rendons compte que la *contemporanéité* se manifeste à travers différentes problématiques traitées par les écrivains algériens contemporains. À cet égard, nous avons pu mettre en évidence une diversité énonciative qui apparaît dans l'ensemble de notre corpus. Nous considérons alors qu'il y a une rupture dans le discours littéraire algérien dans la mesure où la quête identitaire se manifeste sous une nouvelle forme discursive. Cette rupture est due à de nouvelles représentations sociales dans une Algérie en diverses mutations. À cet égard, nous avons pu remarquer que cette dynamique temporelle a un impact considérable sur l'écriture romanesque. Cette rupture est construite à partir de nouvelles formations

discursives ; c'est-à-dire dans de nouvelles relations franco-algériennes dans après l'indépendance. Ces différents changements relationnels font apparaître une nouvelle configuration discursive dans la littérature algérienne d'expression française.

Quant à la question identitaire, le rapport du Même à *l'Autre* apparaît sous une nouvelle forme relative au contexte de production de chacun des textes de notre corpus. Autrement dit, dans les textes fondateurs de la littérature algérienne, il est question d'une coexistence de colonisateurs et de colonisés. Par conséquent, la relation de ces deux peuples était conflictuelle sur tous les plans ; c'est pourquoi les pères fondateurs de la littérature algérienne revendiquaient leur droit à l'existence par le biais de l'écriture romanesque. Ces écrivains algériens ont, d'une manière ou d'une autre, milité pour mettre en valeur en leur *algérianité* dans leurs productions littéraires. Il est également important d'ajouter que certains parmi ces écrivains étaient aussi journalistes au quotidien *Alger Républicain*, comme Mohammed Dib et Kateb Yassine. Ils ont milité car l'identité algérienne n'était pas reconnue, et les droits des Algériens étaient bafoués. Cette situation sociopolitique se manifeste à travers une configuration discursive relative à un régime colonial ; mais il n'en est pas de même pour les écrivains algériens contemporains produisant leurs romans dans une nouvelle configuration discursive. Celle-ci est essentiellement en rapport avec la société contemporaine en Algérie où il y a eu plusieurs réformes : culturelles, sociales, industrielles, économiques et politiques, comme nous l'avons mentionné *supra*.

Nous avons pu constater que les écrivains contemporains ont choisi d'écrire en langue française par passion et non pas par obligation, ce qui met en avant un atout culturel. Ils utilisent le français comme un outil de travail artistique en menant une quête identitaire avec la langue de *l'Autre*. Cet *Autre* n'est plus le colonisateur, mais un *Autre* permettant une ouverture sur le monde, un brassage culturel, des échanges d'idées et de créations dans tous les domaines. Cet *Autre* qui suscitait la méfiance pendant le colonialisme, suscite désormais un intérêt à la fois culturel et scientifique.

Ainsi, l'écriture romanesque est non seulement une création artistique mais également une quête identitaire par rapport à un *Autre* qui change en fonction des mutations du contexte. En somme, le *Même* ne peut exister qu'en présence de *l'Autre*.

Désormais, les écrivains algériens habitent la langue française en écrivant leurs romans, pour mettre en avant les préoccupations du peuple algérien. Leur quête identitaire est une continuité de celle des premiers écrivains, mais dans de nouvelles situations sociopolitiques et culturelles à l'ère de la mondialisation. Cette dernière représente une mutation en soi, ce qui amène les nouveaux écrivains algériens à aborder de nouvelles problématiques, comme Kaouther Adimi, Kamel Daoud, Lynda-Nawel Tebbani, Anys Mezzouar, ou encore Anouar Rahmani et tant d'autres. Nous considérons ainsi qu'il y a une continuité dans la production littéraire d'expression française en Algérie. Notons également que s'il est question d'un changement de contexte, il y a une discontinuité au niveau du discours littéraire en Algérie comme nous l'avons démontré dans notre analyse. Autrement dit, ces nouveaux écrivains offrent une plateforme textuelle importante, pouvant susciter l'intérêt chez des jeunes chercheurs avec différentes approches.

Bibliographie

Romans :

Corpus :

- Bachi Salim, *Tuez-les tous, le 11 septembre*, Gallimard, 2006.
- Bey Maïssa, *Puisque mon cœur est mort*, Barzakh, 2010.
- DIB Mohammed, *La grande maison*, édition du seuil, 1952.
- Djebel Mourad, *Les Sens interdits*, La différence, 2001.
- Khadra Yasmina, *Les chants cannibales*, Barzakh, 2012.
- Mokeddem Malika, *Des rêves et des assassins*, Grasset, 1995.
- Zaoui Amin, *Festins de mensonges*, Barzakh, 2007.

Autres :

- Boudjedra Rachid, *L'Insolation*, Seuil, 1972.
- Dib Mohammed, *Qui se souvient de la Mer*, Minos, La Différence, Paris, 2007.
- Feraoun Mouloud, *La terre et le sang*, 1953, édition TALANTIKIT, 2002.
- Kateb Yacine, *Nedjma*, édition du seuil « Points », 1956. 1996 pour la préface.
- Machiavel, *Le Prince*, 1532. Version numérique.
- Mammeri Mouloud, *La colline oubliée*, édition Plon, 1952.
- Saadi Nourredine, *Dieu-le-fit*, Albin Michel, 1997.

Interviews :

- Mohammed DIB, interviewé par Georges Bortoli, sur son roman "*Qui se souvient de la mer*", (Date de première diffusion, 09/02/1963) ; Source, INA (FR).
- SalimBachi : http://www.babelmed.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2462 page web consultée le 08/04/2015.
- MOKEDDEM, Malika. *Ecriture et implication*. Algérie littérature/Action, 1997, no 14. P, 5.

Ouvrages de référence :

- Achour Christiane, Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, éditions du Tel, Blida, 2002.
- Achour Christiane, Simone Rezzoug, *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Office des publications universitaires, Alger, 2005.
- ADAM Jean-Michel, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. NATHAN, 2004.
- Adda Mélanie, *Textes sacrés et culture profane, de la révélation à la création, Volume 17*, Peter Lang SA. Éditions scientifiques internationales, Berne, 2010.
- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, khoudojestvennaïa Literatoura, réédition, Tel Gallimard Moscou, 1975,
- Bakhtine Mikhaïl, Volochinov, *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Édition de Minuit DE, 1978.
- BALUTET Nicolas, *L'identité au temps de la postmodernité : de l'usage du concept d' « hybridité »*. Article publié le 17/03/2014 sur la page web du blog des Têtes Chercheuses.
- Barthes Roland et Kristeva Julia, in *Théorie du texte*. Encyclopédie Universalis. Vol. 17, 1985.
- Barthes Roland, *Critique et vérité*, Éditions du Seuil, 1966 et novembre 2002 pour la présente édition tirée des Œuvres complètes II.
- Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Édition du Seuil, 1953 et 1972.
- Benveniste Emile, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, 1966.
- Bonn Charles, Kateb Yacine : *Nedjma*, 1ère édition, Paris, PUF, 1990.
- Bourdieu Pierre, *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*. Édition Fayard. 1982.
- Bourget Carine, *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*. Édition Karthala. 2002.

- Bouveresse Jacques, *La connaissance de l'écrivain sur la littérature, la vérité & la vie*, éditions Agone, Marseille, 2008.
- CONFLUENT, Revue du développement culturel et socio-économique du Maghreb et du dialogue avec la France, JANVIER - FÉVRIER – MARS, 1965. p, 79.
- Culioli Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation, Formalisation et opérations de repérage. Tome 2*. Editions OPHRYS, 1999.
- Declercq Gilles, *L'art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Éditions universitaires, 1992
- Déjeux Jean, *Littérature algérienne contemporaine*, Que sais-je, P.U.F, 1979.
- Déjeux Jean, *Condition particulières en contexte musulman maghrébin*, in L'émergence du JE dans la littérature maghrébine de langue française.
- Di Méo Guy, *LE RAPPORT IDENTITÉ/ESPACE, Éléments conceptuels et épistémologiques*, in Construction identitaire et espace, sous la direction de Pernelle Grandjean, L'Harmattan, 2009, p, 28.
- Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie, Tome 2 des Actes du colloque « Paroles déplacées », (LERTEC, Université Lumière/Lyon 2) du 10 au 13 mars 2003, L'Harmattan, p, 300.
- Eustache Marie-Loup, *Conscience, mémoire et identité, Neuropsychologie des troubles de la mémoire et de leurs répercussions identitaires*, Dunod, Paris, 2013.
- Ferdinand Brunot, *La Pensée et la langue*, Massoncie éditeurs, Paris, 1992.
- Foucault Michel, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, 1969.
- Foucault Michel, *L'ordre du discours*, Gallimard, 1970.
- Foucault Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966.
- Genette Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1979, 1991 et 2004,
- Genette Gérard, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.
- Genette Gérard, *Palimpseste, La littérature au second degré*, Seuil, 1982.
- Genette Gérard, *Seuils*, Édition du Seuil, 1987.
- Gharbi Farah Aïcha, « Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar : une rencontre entre la peinture et l'écriture », Études françaises, vol. 40, n° 1, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004.

- Girard René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1961.
- Hagège Claude, *L'homme de paroles, Contribution linguistique aux sciences humaines*. Fayard, 1985.
- Hjelmslev Louis, *Le langage : une introduction*, Gallimard, 1991.
- Huet-Brichard Marie-Catherine, *Littérature et Mythe*. Hachette Livre, Paris, 2001.
- Jeandillou Jean-François, *L'Analyse Textuelle*, Armand Colin, 1997.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2009.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *La conversation*, Paris, Seuil.1996.
- Kristeva Julia, *La révolution du langage poétique*, Édition du Seuil, Paris, 1974.
- Kristeva Julia, *Etrangers à nous-même*, Fayard, Paris, 1988,
- Kristeva Julia, *Le temps sensible*. Gallimard, 1994.
- Kristeva Julia, *-Sémiotiké- Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.
- Kristeva Julia, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Gallimard, 1985.
- Lacheraf Mostefa, *Des noms et des lieux*, Casbah éditions, Alger, 2006.
- *Le Saint Coran*, Transcription en caractères latins, Traduction des sens en français.
- Leperlier Tristan, « *L'arabisation, un mythe ? Pouvoirs et langues dans l'Algérie indépendante* », La Vie des idées, 28 mars 2012.
- Littérature francophone. Tome 1 : *Le Roman*. Ouvrage collectif sous la direction de Charles Bonn et Xavier Garnier, Paris, Hatier, 1997.
- Lombroso César, *L'Homme criminel*, FÉLIX ALCAN, PARIS, 1887. version numérique.
- Maingueneau Dominique - *Éléments de Linguistique pour le texte littéraire*, BORDAS, Paris, 1986.
- Maingueneau Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Problèmes et perspectives*, Hachette, 1976.

- Maingueneau Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, 1996,
- Maingueneau Dominique, *Le Discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, 2004.
- Maingueneau Dominique, « *La situation d'énonciation entre langue et discours* », texte paru dans le volume collectif Dix ans de S.D.U. Version révisée, Craiova, Editura Universitaria Craiova (Roumanie), 2004.
- Maingueneau Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan, 2000,
- Maingueneau Dominique, *Le Discours littéraire - Paratopie et scène d'énonciation*. Édition Armand Colin, 2004.
- Maingueneau Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*. Bordas, 1990.
- Maingueneau Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*. Nathan/HER, Paris, 2001.
- Martinez Luis, *La guerre civile en Algérie*. Édition Karthala, Paris, 1998.
- MEZALI, Safia Latifa, *Écriture de l'éphémère, écriture de soi et écriture de la perte dans les œuvres de Maïssa Bey*. Socles, 2013, vol. 1, no 2, p. 83-95.
- MOKEDDEM, Malika. *Ecriture et implication. Algérie littérature/Action*, 1997, no 14.
- Nietzsche Friedrich, *L'origine de la tragédie*, Traduction de J. Marnold et J. Morland (1906), Édition électronique v.: 1,0 : Les Échos du Maquis, 2011.
- Ricœur Paul, *Écrits et conférences 2 Herméneutique*, Textes rassemblés et annotés par Daniel Frey et Nicola Stricker, Présentation par Daniel Frey, ÉDITIONS DU SEUIL, avril 2010.
- Ricœur Paul, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, 1975.
- Ricœur Paul, *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004.
- Robin Régine, «*De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture, ou le projet sociocritique*», in *Écrire en France au XIXe siècle (Actes du Colloque de Rome)*, sous la direction de Graziella Pagliano et Antonio Gómez-Moriana. Montréal: Éditions du Préambule, 1989, 61-77.

- Rousseau Jean-Jacques, Gallimard, 1964, « *Lettre sur la vertu, l'individu et la société* » (1757), 1997 pour la présente édition tirée des Œuvres complètes, III
- Rungis. M, *LE PLAN DE CONSTANTINE*, in Tribune socialiste, Spécial Algérie, Numéro 10, 11 Juin 1960.
- Sanson Hervé, *Moins qu'une nahda, plus qu'un « air de flûte »*, in Algérie La Nahda des lettres, la renaissance des mots - Riveneuve-Numéro 19. Printemps 2015.
- Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard, Paris, 1948.
- Siganos André, *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque*, PUF, 1999.
- Stora Benjamin, *Édition, littérature, cinéma in Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance, 1. 1962-1988*, Nouvelle édition, La Découverte. 2001-2004,
- Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Armand Colin, 2010.
- Todorov Tzvetan, *Les genres du discours*. Editions du Seuil, Paris. 1978.
- Todorov Tzvetan, *L'esprit des lumières*, Éditions Robert Laffont, S.A., Susanna Lea Associates, Paris, 2006.
- TYNIANOV Louri, *Théorie de la littérature*, Le Seuil, 1965.

Articles :

- CONFLUENT, *Revue du développement culturel et socio-économique du Maghreb et du dialogue avec la France*, JANVIER - FÉVRIER – MARS, 1965. p, 79.
- *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Tome 2 des Actes du colloque « Paroles déplacées », (LERTEC, Université Lumière/Lyon 2) du 10 au 13 mars 2003, L'Harmattan, p, 300.
- Farah Aïcha Gharbi, « *Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar : une rencontre entre la peinture et l'écriture* », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004

- Guy Di Méo, LE RAPPORT IDENTITÉ/ESPACE, Éléments conceptuels et épistémologiques, in *Construction identitaire et espace*, sous la direction de Pernelle Grandjean, L'Harmattan, 2009, p, 28.
- Sanson Hervé, Moins qu'une nahda, plus qu'un « air de flûte », in *Algérie La Nahda des lettres, la renaissance des mots*, Riveneuve-Numéro 19. Printemps 2015.
- *Littérature francophone. Tome 1 : Le Roman*. Ouvrage collectif sous la direction de Charles Bonn et Xavier Garnier, Paris, Hatier, 1997.
- Lynda-Nawel TEBBANI, Le corps dans les romans de Mourad Djebel : de l'objet érotique au sujet mnésique, le punctum du souvenir, in *Corporéité et marginalité dans le roman algérien contemporain*. 2016.
- M. Rungis, LE PLAN DE CONSTANTINE, in *Tribune socialiste*, Spécial Algérie, Numéro 10, 11 Juin 1960.
- MEZALI, Safia Latifa, *Écriture de l'éphémère, écriture de soi et écriture de la perte dans les œuvres de Maïssa Bey*. Socles, 2013, vol. 1, no 2, p. 83-95.
- MOKEDDEM, Malika. *Ecriture et implication*. Algérie littérature/Action, 1997, no 14.
- Régine Robin, «De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture, ou le projet sociocritique», in *Écrire en France au XIXe siècle (Actes du Colloque de Rome)*, sous la direction de Graziella Pagliano et Antonio Gómez-Moriana. Montréal: Éditions du Preambule, 1989, 61-77.
- Tristan Leperlier, « *L'arabisation, un mythe ? Pouvoirs et langues dans l'Algérie indépendante* », La Vie des idées, 28 mars, 2012.

Sitographie

- <http://dominique.maignueneau.pagesperso-orange.fr/overview.html>
« Page web personnelle de Dominique Maingueneau (page web consultée le 01/04/2012)
- http://dominique.maignueneau.pagesperso-orange.fr/intro_company.html Page web personnelle de Dominique Maingueneau, in *L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours*. Page web consultée le 15/05/2013.
- <http://www.socialgerie.net/spip.php?article924>
- Farah Aïcha Gharbi, « *Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar : une rencontre entre la peinture et l'écriture* », Études françaises, vol. 40, n° 1, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 63-80. À consulter à partir du lien suivant :
<http://id.erudit.org/iderudit/008476ar>
- Jean Déjeux, *Condition particulières en contexte musulman maghrébin*, in *L'émergence du JE dans la littérature maghrébine de langue française*. <http://www.limag.refer.org/Textes/Iti13/Jean%20Dejeux.htm>
- Tristan Leperlier, « *L'arabisation, un mythe ? Pouvoirs et langues dans l'Algérie indépendante* », *La Vie des idées*, 28 mars 2012. ISSN: 2105-3030. URL : <http://www.laviedesidees.fr/L-arabisation-un-mythe.html>
- Semmar Abderrahmane, « Mourad Djebel chevaucher une plume avec les griffes de la transe » Article à consulter sur la page web suivante :
<http://www.limag.refer.org/Textes/Semmar/Djebel.htm>
- http://www.babelmed.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2462 page web consultée le 08/04/2015.

Table des matières

Introduction	5
CHAPITRE I :	12
Cadre théorique et méthodologique : De la textualité à la discursivité	
1.1 La notion de Texte :	13
- L'intertexte :	15
- Le métatexte :	15
- L'architexte :	16
- L'hypertexte :	16
- Le paratexte :	17
1.1.2 Le texte romanesque :	20
1.1.3 Le procès d'écriture :	23
1.1.4 Le contexte de production :	24
1.1.5 La temporalité dans l'énonciation :	26
1.2 La littérature algérienne d'expression française : les textes fondateurs	28
1.2.1.1 Les caractéristiques des textes fondateurs :	30
1.2.1.2 La langue comme élément identitaire :	30
1.2.1.3 La dimension religieuse et identitaire :	34
1.2.1.4 L'ethos discursif :	37
1.2.1.5 Algérianité : nouveaux regards, nouvelle écriture :	41
1.3 La situation de communication :	44
1.3.1 La relation texte / discours :	45
1.3.2 Le texte littéraire algérien et ses formations discursives :	52
1.4 La situation d'énonciation :	54
1.4.1 La scène d'énonciation :	60
1.4.2 La scénographie et la production de sens :	62
CHAPITRE II	66
Contemporanéité et le monde littéraire en Algérie	
2.1 Diversité énonciative : Postindépendance et contemporanéité dans la littérature algérienne :	67
2.1.1 Texte, textes et contextes :	70
2.1.1.1 La production romanesque en Algérie à l'aube de l'indépendance :	

2.1.1.2	De la révolution algérienne aux nouvelles réformes dans une Algérie indépendante :	84
2.1.2	Situations d'énonciation :	86
2.1.2.1	De la peinture au texte littéraire algérien :	87
2.1.2.2	De l'indépendance à la décennie noire :	90
2.1.2.3	La nouvelle configuration discursive dans le texte littéraire algérien : 97	
2.1.1.1	Revendication identitaire en plein bouleversement sociopolitique en Algérie : 99	
2.2	La production littéraire contemporaine en Algérie :	102
2.2.1	La situation d'énonciation dans le roman de Mourad Djebel :	103
2.2.2	Univers discursif et production littéraire en Algérie contemporaine :	112
2.3	La prolifération discursive dans le texte littéraire algérien :	119
2.3.1	La traduction comme pratique discursive :	127
2.3.2	Diversité de voix dans le roman de Salim Bachi :	129
2.3.3	Une production littéraire, des situations d'énonciation :	137
CHAPITRE III		141

Analyse : Textes à l'appui

3.1	La quête du sens dans le roman de Mohammed DIB, <i>La Grande Maison</i> , 1952. 143	
3.1.1	Contexte de production :	143
3.1.2	Situation d'énonciation :	144
3.1.3	La subjectivité dans le texte dibien :	149
3.1.4	L'ethos dans le texte dibien :	153
3.2	Être et vouloir être dans le roman de Mourad Djebel, <i>Les Sens Interdits</i> , 2001. 156	
3.2.1	Contexte de production du premier roman de Mourad Djebel :	158
3.2.2	La situation d'énonciation dans le roman :	159
3.2.3	La subjectivité dans <i>Les Sens Interdits</i> :	166
3.2.4	L'ethos discursif dans le texte de Mourad Djebel :	170
3.3	La quête de la paix dans le roman de Malika Mokeddem, <i>Des Rêves et Des Assassins</i> :	174
3.3.1	Contexte de production du roman :	175
3.3.2	La situation d'énonciation dans le roman :	176
3.3.3	La subjectivité dans le roman de Malika Mokeddem :	181
3.3.4	L'ethos discursif dans le roman :	184
3.4	La quête de la vérité dans le roman de Salim Bachi, <i>Tuez-les Tous</i> , 2006. 188	

3.4.1	Contexte de production du roman bachien :.....	190
3.4.2	La situation d'énonciation :	191
3.4.3	La notion de subjectivité dans le roman de Salim Bachi :	194
3.4.4	L'emploi du « on » dans le roman bachien :.....	198
3.4.5	L'ethos discursif dans le texte bachien :	201
3.5	Raison et déraison dans le roman de Maïssa Bey : <i>Puisque mon cœur est mort</i> : 205	
3.5.1	Contexte de production du roman :.....	206
3.5.2	La situation d'énonciation dans le roman :	207
3.5.3	La modalité de la folie dans le texte de Maïssa Bey :.....	209
3.5.4	L'Hybridité dans le texte de Maïssa Bey :	214
3.6	La notion du bien et du mal dans le recueil de nouvelles de Yasmina Khadra, <i>Les Chants Cannibales, 2012.</i>	216
3.6.1	Contexte de production de la nouvelle de Yasmina Khadra :	217
3.6.2	La situation d'énonciation :	218
3.6.3	La subjectivité dans la nouvelle de Yasmina Khadra :	222
3.6.4	La notion d'ethos dans la nouvelle de Yasmina Khadra :	225
3.7	Le jeu du « je » dans le roman de Amin Zaoui : <i>Festin de Mensonges, 2007.</i> 231	
3.7.1	Contexte de production du roman :.....	232
3.7.2	La situation d'énonciation :	232
3.7.3	La subjectivité dans le texte zaouien :.....	236
3.7.4	La temporalité dans le texte zaouien :	239
3.7.5	L'ethos discursif dans le texte zaouien :	242
	Conclusion	249
	Bibliographie	257
	Sitographie	265
	Annexes	266

Annexes

Corpus : Texte de Mohammed Dib, *La Grande Maison*, 1952. Éditions du Seuil. P 19-23.

1 À peine s'emboîtèrent-ils dans leurs pupitres que le maître, d'une voix
2 claironnante, annonça :
3 — Morale !
4 Leçon de morale. Omar en profiterait pour mastiquer le pain qui était dans sa
5 poche et qu'il n'avait pas pu donner à Veste-de-kaki.
6 Le maître fit quelques pas entre les tables ; le bruissement sourd des semelles
7 sur le parquet, les coups de pied donnés aux bancs, les appels, les rires, les
8 chuchotements s'évanouirent. L'accalmie envahit la salle de classe comme par
9 enchantement : s'abstenant de respirer, les élèves se métamorphosaient en
10 merveilleux santons. Mais en dépit de leur immobilité et de leur application, il
11 flottait une joie légère, aérienne, dansante comme une lumière.
12 M. Hassan, satisfait, marcha jusqu'à son bureau, où il feuilleta un gros cahier.
13 Il proclama :
14 — La Patrie.
15 L'indifférence accueillit cette nouvelle. On ne comprit pas. Le mot, campé en
16 l'air, se balançait.

19

17 — Qui d'entre vous sait ce que veut dire : Patrie ?
18 Quelques remous troublèrent le calme de la classe. La baguette claqua sur un
19 des pupitres, ramenant l'ordre. Les élèves cherchèrent autour d'eux, leurs
20 regards se promènèrent entre les tables, sur les murs, à travers les fenêtres, au
21 plafond, sur la figure du maître; il apparut avec évidence qu'elle n'était pas là.
22 Patrie n'était pas dans la classe. Les élèves se dévisagèrent. Certains se
23 plaçaient hors du débat et patientaient benoîtement.
24 Brahim Bali pointa le doigt en l'air. Tiens, celui-là ! Il savait donc ? Bien sûr.
25 Il redoublait, il était au courant.
26 — La France est notre Patrie, ânonna Brahim. Son ton nasillard était celui que
27 prenait tout élève pendant la lecture. Entendant cela, tous firent claquer leurs
28 doigts, tous voulaient parler maintenant. Sans permission, ils répétèrent à
29 l'envi la même phrase.
30 Les lèvres serrées, Omar pétrissait une petite boule de pain dans sa bouche. La
31 France, capitale Paris. Il savait ça. Les Français qu'on aperçoit en ville,
32 viennent de ce pays. Pour y aller ou en revenir, il faut traverser la mer,
33 prendre le bateau... La mer : la mer Méditerranée. Jamais vu la mer, ni un
34 bateau. Mais il sait : une très grande étendue d'eau salée et une sorte de
35 planche flottante. La France, un dessin en plusieurs couleurs. Comment ce
36 pays si lointain est-il sa mère? Sa mère est à la maison, c'est Aïni ; il n'en a
37 pas deux. Aïni n'est pas la France.

38 Rien de commun. Omar venait de surprendre un mensonge. Patrie ou pas
39 patrie, la France n'était

20

40 pas sa mère. Il apprenait des mensonges pour éviter la fameuse baguette
41 d'olivier. C'était ça, les études. Les rédactions : décrivez une veillée au coin
42 du feu... Pour les mettre en train, M, Hassan leur faisait des lectures où il était
43 question d'enfants qui se penchent studieusement sur leurs livres. La lampe
44 projette sa clarté sur la table. Papa, enfoncé dans un fauteuil, lit son journal et
45 maman fait de la broderie. Alors [Omar était obligé de mentir. Il complétait :
46 le feu qui flambe dans la cheminée, le tic-tac de la pendule, la douce
47 atmosphère du foyer pendant qu'il pleut, vente et fait nuit dehors. Ah ! comme
48 on se sent bien chez soi au coin du feu ! Ainsi : la maison de campagne où
49 vous passez vos vacances. Le lierre grimpe sur la façade; le ruisseau gazouille
50 dans le pré voisin. L'air est pur, quel bonheur de respirer à pleins poumons !
51 Ainsi : le laboureur. Joyeux, il pousse sa charrue en chantant, accompagné par
52 les trilles de l'alouette. Ainsi : la cuisine. Les rangées de casseroles sont si
53 bien astiquées et si reluisantes qu'on peut s'y mirer. Ainsi : Noël. L'arbre de
54 Noël qu'on pante chez soi, les fils d'or et d'argent, les boules multicolores, les
55 jouets qu'on découvre dans ses chaussures. Ainsi, les gâteaux de l'Aïd-Seghir,
56 le mouton qu'on égorge à l'Aïd-Kebir... Ainsi la vie !]
57 Les élèves entre eux disaient : celui qui sait le mieux mentir, le mieux
58 arranger son mensonge, est le meilleur de la classe.
59 Omar pensait au goût du pain dans sa bouche : le maître, près de lui,
60 réimposait l'ordre. [Une perpétuelle lutte soulevait la force animée et liquide
61 de

21

62 l'enfance contre la force statique et rectiligne de la discipline.] M. Hassan
63 ouvrit la leçon.
64 [— La patrie est la terre des pères. Le pays où l'on est fixé depuis plusieurs
65 générations.
66 Il s'étendit là-dessus, développa, expliqua. Les enfants, dont les velléités
67 d'agitation avaient été fortement endiguées, enregistraient.
68 — La patrie n'est pas seulement le sol sur lequel on vit, mais aussi l'ensemble
69 de ses habitants et tout ce qui s'y trouve.]
70 Impossible de penser tout le temps au pain. Omar laisserait sa part de demain
71 à Veste-de-kaki. Veste-de-Kaki était-il compris dans la patrie? Puisque le
72 maître disait... Ce serait quand même drôle que Veste-de-Kaki ... Et sa mère,
73 et Aouicha, et Mériem, et les habitants de Der-Sbitar? Comptaient-ils tous
74 dans la patrie? Hamid Serradj aussi?

75 [— **Quand** de l'extérieur viennent des étrangers qui prétendent être les
 76 maîtres, la patrie est **en danger**. Ces étrangers sont des ennemis contre lesquels
 77 toute la population doit défendre **la patrie** **menacée**. Il est alors question de
 78 guerre. Les habitants doivent défendre la patrie **au prix** de leur existence.]
 79 Quel était son **pays** ? Omar eût aimé que le maître le dît, pour savoir. Où
 80 étaient ces **méchants** qui se déclaraient les maîtres ? Quels étaient les ennemis
 81 de son **pays**, de sa **patrie** ? Omar n'osait pas ouvrir la bouche pour poser ces
 82 questions à cause du goût du pain.
 83 — Ceux qui aiment **particulièrement** leur **patrie** et agissent pour son bien, dans
 84 son intérêt, s'appellent des patriotes.

22

85 La voix du maître prenait des accents **solennels**
 86 Qui faisaient résonner **la salle**.
 87 Il allait et venait.
 88 [M. Hassan était-il **patriote** ? Hamid Saraj était-il **patriote** aussi ? **Comment** se
 89 pouvait-il qu'ils le fussent tous les deux ? Le maître était **pour ainsi dire** un
 90 **notable** ; Hamid Saraj, un homme que la police recherchait **souvent**. Des deux,
 91 qui le patriote alors ? La question restait **en suspens**.]
 92 Omar, **surpris**, entendit le maître parler en arabe. Lui qui le leur défendait !
 93 Par exemple ! C'était la première fois ! Bien qu'il n'ignorât pas que le maître
 94 était **musulman**, — il s'appelait M. Hassan, — ni où il habitait, Omar n'en
 95 revenait pas. Il n'aurait même pas su dire s'il lui était possible de s'exprimer en
 96 arabe.
 97 D'une voix **basse**, où perçait une violence qui intriguait :
 98 — Ça n'est pas **vrai**, fit-il, si on **vous** dit que **la France** est votre **patrie**.
 99 Parbleu ! Omar savait bien que c'était **encore** un mensonge.
 100 M. Hassan se ressaisit. Mais pendant **quelques minutes** il parut agité. Il
 101 semblait **être sur le point** de dire quelque chose **encore**. Mais quoi ? Une force
 102 **plus grande** que lui l'en empêchait-elle ?
 103 **Ainsi**, il n'apprit pas aux enfants quelle était leur **patrie**.

23

Légende :

Shifters

Déictique spatiotemporel

Adverbes

Locution adverbiale

Adjectifs



Champ lexical du terme « la classe » : pupitres – le maître – Leçon - les tables - les élèves – cahier - La baguette - les études - Les rédactions – lectures – livres - la discipline - la salle

1 J'ai peur !

2 20 juin 1965, deuxième jour du coup d'État dit « redressement révolutionnaire » !

3 Le silence régnait.

4 Je m'examinais, je me contemplais dans le miroir. Au fond du verre fêlé et embrumé,
5 c'était moi. Avec cette tête pareille à celle d'un renard et ce vide criant dans les yeux,
6 cela ne pouvait être que moi. On m'appelait Nems, mais ce n'était pas mon vrai nom. En
7 réalité, je m'appelais Koussalla. Mon père m'avait donné ce nom et répétait souvent : «
8 C'est le nom du héros berbère, celui qui a fait la guerre aux Arabes musulmans.» Et
9 j'étais comme ça ! je détestais les guerres.

10 Dans notre village, tout le monde avait oublié mon vrai nom, celui du fils guerrier
11 berbère Koussaïla. J'aimais être appelé par mon sobriquet, Nems, la fouine.

12 «Tu es taillé dans une merde exceptionnelle et rare ! » me disait mon oncle Hô Chi
13 Minh, le jaloux, chaque fois qu'il me croisait sur la place

32

14 poussiéreuse du village ou à l'ombre du vieux caroubier, en train de lire à voix haute le
15 livre d'Allah afin de chasser le démon de midi. En retour, je le regardais et pensais à ma
16 mère qu'il avait confisquée en l'épousant, quarante jours seulement après la nouvelle
17 tragique de la mort de mon père, le grand voyageur. Or, ce n'était qu'une fausse
18 information, une rumeur propagée par mon oncle, officialisée lors du jour où celui-ci
19 avait organisé le deuil de son frère au cours d'une grande soirée religieuse où il avait
20 convié les vingt et un liseurs aveugles du Coran. Ils avaient passé toute la nuit, jusqu'à
21 l'aube, à boire du thé bien sucré, à lire et à relire à tour de rôle le livre d'Allah, chapitre
22 après chapitre, sourate après sourate. Enfermé seul dans l'autre chambre, je lisais avec
23 eux à voix haute. Je lisais tantôt le Coran, tantôt des passages de *Madame Bovary*.

24 Je constate que je n'ai rien oublié du Coran : « Il est sculpté dans mon cœur, le cœur du
25 bon croyant. »

26 Ses amis marchands, des voyageurs itinérants, prétendaient que mon père était mort sur
27 un marché d'esclaves africains situé dans une forêt vierge impénétrable nommée la
28 *karitha*. Mon père n'avait jamais été marchand ni d'esclaves africains noirs pas plus que

29 **blancs**, ni d'esclaves serbes ou turcs, ni proxénète. Il était un **bon** croyant, effectuait ses
30 cinq

33

31 prières **quotidiennes** et buvait sa boisson **préférée** après l'accomplissement de sa **der-**
32 **nière** prière **quotidienne**, la prière d'El Ichaâ, un berrad de thé à la menthe suivi de sept
33 verres de legmi. Sept verres de legmi, l'un après l'autre, suivis d'une cigarette de
34 haschich bien **bourrée**. Il était comme ça, mon père ! Plus que les femmes, ses **vraies**
35 passions étaient les voyages et les chevaux.

36 ... **Je** vous mens !

37 Au marché hebdomadaire du village, les gens ne parlaient que du putsch militaire qui
38 avait renversé le président Ben Bella. Le putsch avait été commandité par son ministre
39 de la Défense, le colonel Houari Boumediene, un homme **maigre**, **réserve** et **malin**. Et
40 **moi** **je** ne pensais qu'à ma tante Louloua, cette première femme avec laquelle **j'**avais
41 couché. Et comme **à l'accoutumée**, **à la tombée du jour**, **je** la guettais devant la mosquée
42 chrétienne, Jamaâ Enssera (une église **désertée** et **abandonnée**) tandis que **mon** oncle,
43 le **débile**, pleurait à **gros** sanglots **bruyants** son président **renversé**. **J'**étais **content** de
44 voir **mon** oncle pleurer, c'était un sentiment **bizarre** : **je** ne savais pas si je l'aimais ou si
45 **je** le détestais. **Je** n'étais pas **sûr** de mes sentiments envers lui.

34

Légende :

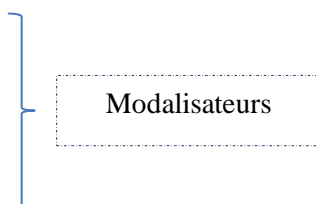
Shifters

Déictique spatiotemporel

Adverbes

Locution adverbiale

Adjectifs



Champ lexical du terme « panique » : peur – guerre — deuil – putsch - renversé – pleurer

Texte 2 : Mourad Djebel, *Les Sens Interdits*. Troisième partie

1 Les raisons ne manquaient pas pour essayer d'échapper à l'oppression d'une
2 chape de plomb qui, même éreinée, était encore assez lourde. Larbi, de retour ce jour-
3 là de l'université, disait à Maroued « Sortir contre notre propre peur... nos propres
4 frayeurs... Sans l'avouer toutes nos institutions imaginaires sont devenues un énorme
5 tabou, une énorme délation. Sortir, c'est d'abord vaincre cet imaginaire... se vaincre
6 soi-même. Sinon on va implorer. Sortir, c'est une transgression salvatrice contre
7 l'ordre patriarcal. » Si l'escapade des lycéens fut tolérée en haut lieu, il n'en alla pas de
8 même pour les étudiants : les unités d'intervention de la police mobilisées dans toutes
9 les villes des alentours furent lâchées. Affluant par vagues successives, elles
10 encerclèrent l'université et sa colline, l'inondant sous un nuage cotonneux et épais de
11 lacrymogène, étouffant ses différents édifices dans un halo immobile par sa quantité et
12 sa densité d'une part, et d'autre part par l'absence de vent bien qu'on fut au mois de
13 novembre

(NOVEMBRE 1986).

14 La tour de la fac centrale, visible de partout, paraissait être un champignon de
15 fumée tout au long des affrontements sanglants entre étudiants et policiers, c'est-à-dire
16 toute la journée. Pendant ce temps, dans la ville, la clameur montait d'un cran même si
17 elle continuait à n'être qu'une lueur, à la fois vigilante, sceptique et solidaire,
18 traversant les regards des gens dont les yeux restaient constamment braqués sur
19 l'université. →

20 Le lendemain matin avec les affrontements qui reprirent, le halo immobile et
21 lourd qui se reforma de nouveau, le son sinusoïdal des sirènes des ambulances qui
22 évacuaient les blessés et les cadavres et le bruit redondant des déflagrations
23 incessantes qui ressemblait de moins en moins à celui des lance-lacrymogène, la
24 clameur transforma tous les yeux en un œil unique gigantesque, omniprésent. La ville
25 devenait exclusivement un œil pendu à la fenêtre, au balcon, à la porte, rien d'autre
26 qu'un œil scrutant les horizons, déchiffrant les codes à travers la fumée, reconstituant
27 le puzzle, lisant et relisant l'histoire récente, interrogeant les astres, mâchant et
28 ruminant ses frustrations,

29 s'enquérant de la détermination des étudiants auprès des passants, parlant de l'injustice,
30 de la paye qui ne rapportait même plus de quoi remplir le couffin, des phrases avalées
31 en présence de la police ou des délateurs, de leurs enfants qui risquaient de mourir
32 étouffés là-bas sur la colline, des descentes nocturnes de la SM, de l'alcool qui coûtait
33 une fortune, des sacrifices imposés depuis des années, de la faim qui pointait du nez,
34 de la **crise** économique, de la **crise** démographique, de la **crise** du logement, de la
35 **crise** de confiance, de la **crise**... des pillages, des saccages, des belles voitures toutes
36 neuves qui se pavanaient dans les rues, des villas énormes et coûteuses qui poussaient
37 comme des champignons, des pénuries d'huile, de semoule, de tomates, de rasoirs, de
38 papier à rouler, de cigarettes...

39 Donc l'œil interrogeait les cartomanciennes et les marabouts, en se tortillant
40 sous ses paupières à cause du gaz acrimonieux, tournant autour d'un axe invisible,
41 convoquant les ancêtres et les martyrs de la guerre de libération à titre posthume,
42 invoquant la clémence de Dieu, jetant de son balcon aux étudiants de passage des
43 tracts, des mouchoirs imbibés d'eau et des oignons (cela calme les brûlures provoquées
44 par le gaz, disait-on).

45 C'était sans compter sur la hargne, le désespoir, que de croire que la clameur ne
46 resterait qu'une lueur au fond de cet œil énorme. Les bras de la frustration poussèrent
47 de l'œil avec des paluches, ossues, prêtes à lacérer, à griffer. Les jambes de la
48 dépossession cagneuses, belliqueuses, poussèrent de l'œil pour courir et donner des
49 coups. Les ailes des frustrations de toutes sortes, chargées d'une rancœur acide,
50 poussèrent de l'œil pour le libérer. Et il se lança sous les youyous stridents dans ce
51 tumulte tel un ressort comprimé par une pression (et surtout une oppression) incapable
52 de le retenir un peu plus, se distendant d'un coup, partant dans tous les sens dans des
53 formes alambiquées, sans tenir compte des lois de la pesanteur, des lois de la physique,
54 des lois de la chimie organique, des lois de la rhétorique socialo-nationalo-islamo-
55 tiersmondo- arabo-puis-libéralo, des lois de la république populaire et démocratique.
56 La clameur devint pendant tout l'après-midi la révolte d'une génération, avant de
57 reprendre son statut de bruissement tapi dans les entrailles de la nuit que

58 Maroued écoutait quand il vit surgir entre les séquelles les colonnes militaires qui se
59 déployaient.

60 C'était à ce moment précis, et à cause des trois blindés venus se positionner en
61 trèfle sur la place de la Brèche, qu'il se rendit compte que la sensation qui le taraudait
62 n'était autre que la disparition d'un élément du paysage habituel : la vingtaine de
63 cabines téléphoniques (où d'habitude, en fin de journée, des files interminables de

64 jeunes gens attendaient leur tour pour téléphoner, chacun à sa copine, en espérant ne
65 pas avoir le père ou le frère en guise d'interlocuteur. Car cela signifiait la perte de
66 l'apaisement d'une courte conversation capable de leur octroyer l'illusion d'avoir
67 quelque chose à quoi se raccrocher pour affronter la nuit, dans des chambres trop
68 peuplées, trop exiguës, où ils n'avaient pas la moindre chance de profiter d'une once
69 d'intimité) disposées en deux batteries sur la place, inscrites dans un carré formé par
70 la poste centrale et le théâtre, gisaient sur le sol, pulvérisées en de minuscules
71 fragments que les chenilles des engins militaires étaient venues réduire en poudre de
72 verre.

73 ... Et puis ne trouvant plus rien à faire, ses deux amis s'étant de nouveau
74 assoupis, Maroued prit dans sa poche un crayon et un carnet sur lequel il se mit à
75 griffonner :

76 La ville devant mes yeux semble avoir remué sous l'effet d'une secousse tellurique
77 dévastatrice, dont la source est enfouie dans le précipice qui l'entoure, et dont les
78 germes percent de très loin. Aux cris des enfants que nous sommes, [elle renoue le fil
79 avec son histoire, creusant de couche en couche, de sédiment en sédiment, même ceux
80 des cendres de ses destructions multiples : immolée par le feu, brûlée maintes fois,
81 sans cesser d'être volage. Courtisane en surface et rebelle jusqu'au bout de ses
82 soubassements intimes, attisant depuis toujours la convoitise de tous les conquérants.
83 Romains, Vandales, Byzantins, Arabes, Turcs, Français, monarques despotiques,
84 militaires assoiffés de grandeur, poètes excommuniés, religieux défroqués ou
85 fanatiques acharnés. Chacun cherchant à éteindre en elle la fièvre

148

86 qui l'anime. Docile pour les imbus, sainte pour les bigots, elle cache un ventre
87 bouillonnant et insatiable sous ses rives pentues où quand tu montes il n'y a que la
88 mort pour te descendre. Elle a tété de chaque extrême un mamelon et de l'ogresse ses
89 malices. Elle exhibe au gouffre quelques ruines pour mieux se savoir plainte, et les
90 carcasses de voitures et les platanes calcinés ne sont que des préludes de ses colères
91 fracassantes... [Et bien des années plus tard, après son départ définitif du rocher,
92 Maroued retrouvant ses carnets, intercala le paragraphe suivant dans le texte : - Quand
93 je revois le rocher, c'est Yasmina qui apparaît, quand je repense à Yasmina, c'est la
94 ville et son rocher qui se réinventent dans ma fascination obsessionnelle ; la même
95 consistance volage, la même légère inclination aux déboires séducteurs de toutes
96 sortes ; jusqu'au bout des ongles femme inconstante, ville insaisissable. Elles nous ont
97 tous (les trois) piégés ; ont confisqué en nous quelque chose d'imprécis et de lancinant

98 ; ont miné en nous une part d'infinité non soluble ; ont absorbé **définitivement** le sang
99 de Larbi et Nabile.]

100 **Je** les vois se déployer dans ses entrailles comme pour une guerre contre un
101 ennemi **puissant**, prenant position sous les arbres **calcinés** ressemblant à des totems
102 **géants** qui ont traversé l'Histoire pour se faire transcrire par une multitude de sourires.
103 Prenant position dans les carrefours **jonchés** de verre **luisant** à la lumière des pylônes
104 électriques. Prenant position sur les ponts qui la parcourent comme des points de
105 suture. Ils l'ont prise d'assaut pendant son sommeil, pendant ce moment où elle est la
106 plus **vulnérable**, la plus **offerte**, la condamnant à enterrer ses morts dans le linceul de
107 l'oubli et à se résigner au silence **étouffant**.

108 **Je** sens déjà sa clameur devenir un calme **tendu**, une attente **sceptique** et un
109 silence **acrimonieux**, nervure, **chafouin**, dont **on** entend les battements **lourds** à travers
110 la peau **translucide** du matin qui se lève et les parois des veinules **saillantes** et
111 **frustrées** de cet œil qui veut prolonger sa révolte...

149

Légende :

Déictique spatiotemporel

Shiters : déictique personnel

Adjectifs

Adverbes

Modalisateurs

Champ lexical du terme «drame» : l'oppression – frayeurs – affrontements – blessés – cadavres – déflagrations - lance-lacrymogène – fumée - des pillages - des saccages – hargne – désespoir – rancœur – révolte – destructions - immolée – brûlée – guerre – morts – linceul.

Champ lexical du terme «révolte» : délation – transgression - contre l'ordre – affrontements – solidaire – détermination – l'injustice - délateurs – sacrifices - la hargne – colères.

11. Folie

1 Le mot n'est **jamais** prononcé devant **moi**, **jamais**.

2 Mais il plane dans les regards, s'insinue dans les gestes, transparaît dans la
3 sollicitude appuyée qu'on **me** manifeste et que l'on **me** dispense **avec une générosité**
4 **inépuisable**, semble-t-il, se glisse dans les coups d'œil **navrés** ou **inquiets** qu'on
5 échange, rythme les hochements de tête, affleure **parfois** dans les paroles et se décline
6 dans les objurgations, les mêmes que celles que l'on **pourrait** adresser à un enfant
7 **récalcitrant**.

8 [Tu **devrais** te reposer. Tu **devrais** essayer de dormir. Mange, il faut manger ! Tu
9 **devrais** te montrer plus **patiente**. Tu **devrais** **avoir plus de courage**. Tu **devrais** prier.
10 Tu **devrais** te soumettre au décret **divin**. T'en remettre à la volonté de Dieu qui t'a
11 envoyé cette épreuve pour mesurer ta foi. Il est dit que **nous** devons accepter le destin.

12 Elles se penchent sur **moi**, insistent. Je **me** détourne. Elles tentent d'intercepter
13 **mon** regard, comme pour **me** tenir en joue. Certaines vont même jusqu'à **me** prendre
14 dans leurs bras en une accolade **furtive**.

43

15 Je ne réponds pas. **Jamais**. Je **me** dégage **doucement** mais **fermement** de leur
16 étreinte.

17 Il ne manque plus que le geste qui **explícite** tout : l'index vissé sur la tempe. Oui, se
18 disent-elles, elle a perdu la raison. **Folle**. Oui, elle est **folle**. **Folle** de chagrin. **Folle** de
19 **douleur**.

20 (Le premier soir), [ta tante Halima, **l'illuminée**, la **commère émérite** comme tu
21 l'appelles, celle qui s'est découverte une mission **sacrée** et verse dans un prosélytisme
22 **acharné** depuis son premier pèlerinage à La Mecque, s'est accroupie en face de **moi**, et,
23 à **haute** et **intelligible** voix, pour que personne ne perde une seule de ses paroles et que
24 **toutes prennent acte de son indiscutable autorité en matière de religion**], a posé sa
25 main sur **mon** épaule et m'a dit — **je** te répète ses mots dans leur intégralité : Sais-tu
26 que c'est faire preuve d'impiété que de se comporter comme tu le fais ? Sois **rai-**
27 **sonnable** ; ton comportement en ces jours de deuil est une **grave** atteinte aux préceptes
28 de **notre** religion. Ressaisis-toi et redis-toi ces paroles d'Abou Horeira, le compagnon
29 de notre prophète **bien-aimé**, qui exhortait les affligés par ces paroles si **sages**, si

30 **sensées** : « Les croyants qui savent se résigner quand Dieu aura fait mourir l'être qu'ils
31 affectionnaient le plus en ce monde, n'auront aucune autre récompense que le Paradis.
32 »

33 J'ai beaucoup réfléchi à tout cela. Il faut donc, pour être **assuré** de la miséricorde
34 **divine**, quelles que soient les actions passées et à venir, avoir l'opportunité de vivre
35 une **très grande** douleur !

36 Comme si cette souffrance, la plus **terrible**, la plus **intolérable** qui puisse se
37 concevoir, cette épreuve

44

38 qui **pourrait** faire vaciller les croyants les plus **armés**, les plus **fervents**, **n'aurait** d'autre
39 **consolation** pour le souffrant ou la souffrante que l'assurance d'être exonéré de tout
40 péché. Le revers de la médaille, si **je** puis dire sans blasphémer.

41 C'est pourquoi, si j'ai bien compris les propos de ta tante, toute remise en cause de
42 **l'inéluctable**, toute manifestation de révolte face à **l'inacceptable** sont considérées
43 comme des offenses **perpétrées** contre Dieu par des esprits **malades**.

44 Seule la folie peut tout excuser.

45 Alors oui, **je** suis **folle**. Au point de dire que si l'**on** **m'**avait laissé le choix, si **je**
46 pouvais croire un seul instant qu'une renonciation **lucide** et **consentie** te **permettrait** de
47 revenir, **je** **renoncerais** à tout, et même au paradis. Très peu pour **moi**, la sanctification
48 **par la douleur** ! **Je** blasphème ? **Peut-être**, mais **je** persiste : j'aurais **volontiers** laissé à
49 d'autres [l'auréole de *mater dolorosa*.]

50 Ainsi, si l'**on** en croit ces **sages** paroles, pour prix d'une douleur **incommensurable**,
51 les portes du paradis s'ouvrent **très largement** devant toutes les mères **en deuil** d'un
52 enfant. Il ne reste plus qu'à espérer qu'elles y retrouveront celui ou celle qu'elles
53 pleurent.

45

Légende :

Shiters : déictique personnel

Adjectifs

Adverbes

Verbes au conditionnel présent : expression d'incertitude

Locution adverbiale

Modalisateurs

Le champ lexical du terme « compassion » : sollicitude - générosité - navrés - inquiets - consolation

Le champ lexical du terme « deuil » : prier - épreuve - chagrin - douleur - affligés - souffrance - mater dolorosa - pleurent.

L'éternel retour

1 S'il n'avait pas été aussi radical, l'Organisation ne l'aurait jamais compté parmi les
2 siens. Ils sentaient bien qu'il n'était pas un croyant orthodoxe. Mais ils aimaient ça. Ils
3 répétaient souvent que les plus sceptiques étaient sur la voie de la vérité.
4 La chambre ressemblait à un appartement. C'était pourtant un lieu sans vie. Du carton-
5 pâte. Il prit sa MasterCard, avec laquelle il avait réglé deux nuits, la retourna puis passa
6 les doigts sur les chiffres en relief. Il se dirigea ensuite vers le bureau acajou, ouvrit un
7 tiroir et chercha. Il dénicha une paire de ciseaux. Et s'il se coupait les veines, et s'il en
8 finissait, dix années sur les routes du monde, dix années perdues, Il commença à
9 découper sa carte. Il jeta les morceaux dans la cuvette des toilettes et appuya sur le
10 bouton de la chasse. Laisser le moins de traces.

11 On frappa à la porte.

12 — Entrez ! fit-il.

13 Le garçon d'étage lui apporta son sac, et demanda s'il avait besoin de quelque chose.

14 13

15 — Du Champagne.

16 — Oui, monsieur.

17 Le garçon repartit.

18 On se dirigea vers la salle de bains et fit couler de l'eau dans la baignoire. De l'eau
19 chaude. Il se laissa glisser dans la cuve bouillante.

20 Quelques minutes plus tard, le garçon revint et déposa la bouteille sur le bureau.

21 — Attendez, s'il vous plaît !

22 Il parlait en anglais. Il avait eu raison d'apprendre leur langue. Pour ses études d'abord
23 — les sciences physiques —, pour le reste ensuite. Mais le reste, c'était quoi ? Sa vie en
24 Floride ? Les cours de pilotage ?

25 Il sortit de l'eau, enfila un peignoir et donna de l'argent au gamin. Un jeune Américain
26 en bonne santé, au visage lumineux. Quel âge ? Dix-huit, vingt ans ? Se doutait-il de
27 tous les malheurs que les siens provoquaient dans le monde ? Hiroshima mon amour, un
28 sale titre de film vu dans une salle obscure à Paris quand il se civilisait et s'apprêtait à
29 devenir un des leurs, un sale type sans histoires et sans Histoire, un intégré en voie de
30 désintégration, mais il avait préféré l'intégrisme ; des deux mots, il avait choisi le pire.

31 — Ils se trompent, on ne revient pas aux origines.

32 Ces idées de pureté sont aussi dangereuses que celles des nazis. Il faut faire avec ce que
33 l'on a.

34 — On n'a rien !

35 14

36 Il faut faire avec, mon fils. Tu vas partir, étudier et revenir.

37 — Mais je ne reviendrai pas, père, j'ai choisi, je suis perdu, je ne reviendrai jamais,
38 mais je deviendrai grand, très grand. Et je n'ai plus rien contre eux.

39 Tu crois que je l'ai tué ?

40 Qui ?

41 Mon père.

42 Ils sont déjà morts. Leur génération est une génération d'impuissants. Nous sommes les
43 enfants de la puissance, nous, disait-il pendant que nous grimpons dévalions les monts
44 et les cols enneigés, pendant que [le jour entrait dans la nuit et la nuit dans le jour, le
45 vivant dans le mort et le mort dans le vivant.

46 15

47 Il alluma la télé, et commença à boire son champagne.

48 **Demain**, ils parleraient de son acte, sur toutes les télévisions du monde. Les lucarnes du
49 malheur et de l'insensibilité. Ils seraient **célèbres**. **Célèbres** et **anonymes**.
50 Il savait aussi que **jamais** les malheurs des siens n'avaient accaparé leur attention.
51 Quelques minutes **en fin** de journal pour dire qu'un attentat avait secoué sa ville, Cyrtha,
52 que la bande de Gaza avait été envahie par les chars juifs, **on** haïssait les Juifs. Il ne
53 distinguait plus entre un fil blanc et un fil noir. Il entra dans le jeûne la tête en
54 ébullition. Ils les avaient accueillis pendant des siècles, les protégeant pendant qu'en
55 Europe **on** les massacrait par villages entiers. **On** les avait même gazés, brûlés vifs. Et
56 contre qui se retournaient-ils ?

57 Pendant le stage, ils leur avaient montré des cassettes vidéo d'enfants palestiniens
58 **démembrés** par leurs soldats. [La mort courait dans le monde comme une nouvelle **à la**
59 **mode**. L'Afrique. Le Rwanda. Le Vietnam, le Cambodge. Le Liban, l'Algérie, le Chili,

16

61 l'Argentine, la Tchétchénie.] Responsabilité de l'Occident. « **Coupable** ! » avaient
62 décrété les docteurs de la Loi. En quelques minutes, ils leur offriraient un spectacle
63 **grandiose**. Et tous verraient que leurs victimes avaient plus de poids que celles du
64 monde entier. Il remplit une nouvelle flûte. C'était un musulman.

65 Il **n'aurait** pas dû boire. « Ils t'interrogent au sujet du vin et du jeu de hasard. Ils
66 comportent tous deux, pour les hommes, un grand péché et un avantage, mais le péché
67 qui s'y trouve est plus grand que leur utilité. » Mais ils lui avaient répété qu'**à présent**,
68 quoi qu'ils fassent, ils seraient accueillis au paradis, ils entoureraient tous les prophètes
69 et boiraient tout leur saoul en baisant des vierges ; alors autant prendre de l'avance :
70 régime d'exception pour les martyrs.

71 [Certains pensaient à Cyrtha, par exemple, que l'**on** pouvait tuer femmes et enfants, et
72 violer femmes et enfants, et ne rien perdre de son âme. Il avait de la peine, lui. Une
73 peine **immense**. Ils égorgeaient leurs frères et leurs sœurs. **On** lui répétait que ce
74 n'étaient plus leurs frères, ni leurs sœurs, ils étaient sortis de la communauté, c'étaient
75 des **hypocrites**, ils croyaient le jour et oubliaient la nuit. **On** pouvait les réduire en
76 miettes. Ceux qui affirmaient cela étaient de **pauvres** bougres sans éducation, des
77 bandits **habillés** de croyance. Il n'était pas comme ça, lui. Il leur était **supérieur**.
78 MasterCard. Il riait **intérieurement**. Que connaissaient-ils de leur histoire ? Rien. Ils
79 avaient pourtant bâti un empire, planté les germes du développement de leurs ennemis.
80 Et c'était au nom de cette **grande** his-

17

81 toire, pour que personne ne l'oublie, qu'ils accompliraient leur mission.

82 Une **nouvelle** flûte de Champagne. Ça rassurait les Chrétiens, un Arabe qui boit. Il se
83 mit à rire **à nouveau**. Il ouvrit son sac et en sortit une boîte bleue. **À l'intérieur**, des
84 pilules de toutes les couleurs. Il en **prendrait** une **maintenant** et une autre **demain**, avant
85 de partir. De l'ecstasy ? Un euphorisant quelconque, n'était normal qu'ils ressentent de
86 la peur. Dieu aimait leur peur. Cela faisait partie de la foi. Mais pour ce qu'ils avaient à
87 accomplir, il exigeait une main sûre, un esprit acéré. C'était ce qu'ils avaient trouvé de
88 mieux à leur offrir. Avaient-ils prévu qu'il les **avalerait** avec du Champagne ?

89 La chambre commençait à l'angoisser. Il sortit. Dans la rue, il héla un taxi, il ne
90 connaissait pas Portland. Il demanda au chauffeur un endroit où s'amuser.

91 — Quel style de divertissement ?

92 Il ne savait quoi répondre.

93 — Des femmes, des hommes ?

94 — Des femmes.

95 — **Je** connais un endroit. Il faut **beaucoup** d'argent.

97 Au début, il avait cru que la vénalité était réservée à son pays. Un pays pauvre où pour
98 survivre on se vendait. Et leurs femmes devenaient des putes, dans tout le monde arabe,
99 chez tous les damnés de la terre. Le pétrole des pauvres : des chattes et des culs.

100 — C'est pas un problème.

101 — Vous direz que vous venez de ma part.

102 Il lui tendit sa carte de visite. Ils en avaient tous une, ici.

103 Le taxi s'arrêta devant une porte obscure.

104 18

105 La boîte se trouvait dans une zone industrielle. Des usines et des immeubles désaffectés
106 où habitaient des Nègres et des Latinos : des errants brûlant dans la nuit noire. Une
107 guerre avait eu lieu ici. Presque aussi sordide qu'à Kandahar. Manquait juste l'odeur de
108 la mort. L'odeur de la putréfaction des chairs. Il se souvenait des cercueils de Ferdinand
109 et d'Isabelle, à Grenade. Enclos dans du plomb. S'étaient-ils décomposés? Ils étaient
110 prêts pour le Jour, le Jour où chaque homme trouverait présent devant lui ce qu'il aurait
111 fait de bien et ce qu'il aurait fait de mal. Il souhaiterait alors qu'un long intervalle le
112 sépare de ce Jour.

113 C'était encore pire que chez lui. À Cyrtha ? Chez lui ? il n'avait plus de chez lui, c'était
114 fini, terminé. Il était parti, avait abandonné sa jeunesse, ses amis, ses parents. Il était
115 sorti de la Communauté, et il avait quitté le royaume de Dieu, Son royaume, Sa
116 Communauté, et El ne le lui pardonnerait jamais. La nuit tout paraissait beau pourtant.
117 Esthétique. Les gosses de riches s'amenaient en taxi. Ils ne pre-

118 19

119 naient jamais leur voiture. Peur de se faire agresser, peur de se faire piquer la bagnole à
120 papa, peur de se faire trouser la peau. Ils étaient là pour s'amuser, pas pour mourir. Ils
121 traversaient la zone industrielle en se donnant des frissons. Ils regardaient les Nègres
122 crever avec des lueurs de crime dans les yeux, bourrés de crack ou de n'importe quelle
123 autre saloperie fournie par la CIA pour lutter contre les cartels. La CIA écoulait la dope
124 dans les ghettos pour justifier des budgets colossaux, mener des guerres et exterminer
125 les Nègres et les Pauvres, les deux plaies de l'Amérique, mais l'Amérique c'était le
126 monde, non, le monde.

127 On est tous des Américains, pas vrai ?

128 Et on allait danser, draguer, lever des putes quand le monde autour de soi n'était que
129 chaos et apocalypse. Ils comprendraient demain. Demain ils jouiraient de l'Apocalypse.
130 Belle, esthétique, tout le monde la contemplerait ; une œuvre d'art, passée en boucle sur
131 toutes les télévisions du monde, un grand spectacle organisé par MC San Juan, c'était
132 son nom à présent, San Juan de Public Ennemi : un nom à particule.

133 L'Organisation leur avait demandé de tout oublier. Famille, origine, identité. Elle leur
134 avait octroyé des noms de guerre : Seyf el Islam, Abou Antar el Nacer, Ibn Taghout.
135 Elle riait. Ibn Taghout bondissait dans les ténèbres, écartait les croyants du chemin
136 étroit de la vérité, il se moquait des foules que l'on avait fanatisées avec des projections
137 laser sur des nuages lorsqu'il était jeune à Cyrtha. Des faisceaux inscrivaient le nom

138 20

139 d'Allah le bien-nommé et de Muhammad « Non tu n'es pas fou », le rassurait
140 Khadîdja en le tenant dans ses bras tremblant de fièvre, « Non, II t'a parlé, tu es Sa
141 bouche, et maintenant Sa main ». On les avait regroupés, on leur avait donné de
142 nouveaux noms. Pourtant il était fier de celui de son père, l'Avocat des pauvres :

143 — Nos ancêtres ont bâti les Pyramides, Carthage.

144 — Mais Carthage brûle, père.

145 Carthage n'a jamais brûlé. Comme les Pyramides, jamais, tu m'entends ?

146 Je n'entends que toi.

- 147 Ce sont des hauts lieux de notre mémoire, mon fils.
148 Plus de mémoire : Amnésie. Plus de mémoire. Un gouffre. Un abîme. Ouvert sous les
149 pieds des adorateurs du veau d'or noir.
150 La mémoire appartient aux vainqueurs, la mémoire appartient aux Romains, père.
151 Nos ancêtres ont construit l'Alhambra.

21

Légende :

Shiters : déictique personnel

On : pronom indéfini

Adjectifs

Adverbes

Verbes au conditionnel: expression d'incertitude

Locution adverbiale

} Modalisateur

1 «*Quand la paix règne, l'homme belliqueux se fait la guerre à lui-même* ». Nietzsche
2 Abou Seif frotte le doigt sur la lame de son couteau, traçant une incision **opalescente**, à
3 **peine** **perceptible**, **au milieu des** rayures **digitales**. **Lentement**, une **minuscule** goutte de
4 sang **éclot**, grossit, perle sur son pouce **avant de** rouler dans le creux de sa main. Abou
5 Seif la lèche **avec volupté** puis, renversant la tête dans un rire **démoniaque**, il avance sur
6 la femme ligotée à la chaise.
7 — **Je** vais t'étriper.
8 Joignant le geste à la parole, il lui relève le menton avec la pointe de son couteau et,
9 d'un coup **brusque**, lui tranche la gorge d'une oreille

105

10 à l'autre. La douleur est telle que la suppliciée accuse un **violent** soubresaut. Ses yeux
11 gicent hors de leurs orbites. Abou Seif doit se déporter sur le côté pour ne pas être
12 **éclaboussé**. **Soudain**, le mur derrière lui se dérobe, et il bascule dans l'abîme...
13 — Noooooon!
14 [— Abou Seif... Abou Seif... réveille-**toi**.
15 Abou Seif se réveille, assis **au milieu de** son lit, la gorge en feu. Sa respiration
16 **chaotique** résonne dans la chambre tel un grondement souterrain.
17 D'une main **fiévreuse**, il essuie son front trempé de sueur et se laisse retomber sur
18 l'oreiller. Sa femme se penche sur lui, lui prend la main et la serre contre elle.
19 — C'est encore ces **foutus** rêves ?
20 — Fous-**moi** la paix.
21 — Pourquoi refuses-**tu** de consulter un médecin ?
22 — Je ne suis pas cinglé.
23 — **Je**...
24 — Ta gueule !
25 Les veines d'Abou Seif se gonflent dans son cou à éclater. **Terrassé**, il se réfugie dans le
26 creux de ses paumes.
27 — **Je** te demande pardon, dit la femme.
28 — C'est pas grave.
29 — **Je** me fais du mouron pour toi. **Tu** diminues

106

30 **à vue d'œil**, **tu** ne manges rien et **tu** n'arrives pas à t'endormir une seconde sans sauter
31 au plafond. Il n'y a aucune honte à consulter un médecin. Il **te** prescrirait un traitement
32 et, en quelques jours, **tu te** sentirais mieux.]
33 — Ne **me** parle pas de médecin, s'énerve de nouveau Abou Seif. **J'suis** pas dingo,
34 merde. Fais gaffe à ce que **tu** dis...
35 **Fou** de rage, il s'extirpe du lit, enfile un caleçon et, tout en continuant de s'habiller, il
36 maugrée :
37 — **Tu** crois que ça m'amuse, bordel !
38 Il va dans la salle de bain, appuie sur le commutateur.
39 La lumière crue l'oblige à plisser les paupières. La glace lui renvoie un visage
40 **déconcertant**. Abou Seif s'aperçoit qu'il a **effectivement** **beaucoup** maigri. Sa figure
41 n'est plus qu'un masque **desséché** qu'enlaidit davantage une barbe **naissante**. Il se donne
42 de petites claques sur les joues pour se réveiller **tout à fait** puis, s'adressant à son reflet :
43 -**Tu** ne vas pas laisser ces **minables** **te** gâcher la vie, hein, Abou Seif. **T'as** bien réussi à
44 leur clouer le bec. **Maintenant** qu'ils pourrissent **au fond des** charniers, aucun risque de

45 les voir traîner dans les parages. Les morts, c'est de la vieille histoire. Une fois dans leur
46 trou, on scelle la trappe. S'ils reviennent marauder dans tes souvenirs,

107

47 qu'est-ce que **tu** fais ? **Tu** leur bottes le cul. C'est aussi simple que ça. Ils ne valent pas
48 le détour. Déjà ils ne valaient pas grand-chose de leur

49 vivant. Il lisse sa moustache, fronce les sourcils pour se donner de l'entrain, **ensuite**,
50 **ragaillard**, il se tourne vers le bidet pour uriner.

51 [- **T**as jamais eu peur de personne. Et c'est pas un macchabée pourrissant qui va
52 **t'**empêcher de pioncer. **T**as connu pire, kho. **T'**en as **tellement** bavé qu'il te reste même
53 plus de salive pour leur cracher dessus. Alors, relaxe, vu ? Ça ne rime à rien de la
54 ramener. **Tu** les as crevés, **t'**entends ?

55 Crevés. Ils ne sont plus de ce monde. Ils ne peuvent pas te marcher sur les pieds, dis-le
56 **toi** pour de bon. Il revient vers les lavabos, ouvre le robinet. Pas d'eau. Il cogne sur
57 l'évier, **dépité**:

58 — Encore cette saloperie de rationnement.

59 Pourquoi ne construisent-ils pas des usines de dessalement, ces fumiers de ministres ?

60 Pour ce qui est d'ouvrir grande leur sale gueule de démagogues, ils sont champions.

61 Quant à mettre la main à la pâte, c'est trop leur demander.

62 — Reviens **te** coucher ! lui lance sa femme.

63 — **J'**ai plus sommeil.

64 — Allez, viens...

65 — **J'**suis bien là où je suis.

108

66 — **Tu** as peur de cauchemarder, c'est ça ?

67 - Arrête de me provoquer, salope !

68 Abou Seif pousse un juron et se rue dans la chambre :

69 — **Tu** vas la boucler, pétasse !

70 La femme ne se laisse pas impressionner. Elle se tient à genoux au milieu du lit, la
71 grimace **agressive** et le chandelier **au bout du** bras.

72 — **Je** ne **te** laisserai plus porter tes pattes de boucher sur **moi**.

73 — **Tu** cherches à **me** mettre en boule, c'est ça.

74 C'est c'que **tu** veux, hein ?

75 La femme baisse le bras, considère tristement le chandelier. Elle dit d'une voix confuse :

76 - **Je** suis **fatiguée**. **J'**essaye de **t'**aider, et **toi**, **tu** prends toujours les choses du **mauvais**

77 côté. **Tu** crois que c'est une vie, ça ? **J'**en ai marre de devoir surveiller mes paroles. Tout
78 ce que **je** dis **te** blesse.

79 C'est **intenable**. **Moi**, **je** **m'**inquiète pour **toi**. Et **toi**, **tu** guettes chacun de mes propos
80 pour **me** rentrer dedans. Ça ne peut plus durer, Abou Seif.

81 **J'**en ai jusque-là. Ou **tu** réagis **positivement**, ou on se sépare. **Je** n'ai pas envie de me
82 faire éventrer **simplement** parce que **j'**essaye de **t'**aider.

83 — **Je** ne **t'**ai rien demandé.

84 - **Je** suis **ta** femme, figure-**toi**. **Je** partage **ta** vie.

85 [- Pas **mon** passé. Et c'est **à ce niveau** que ça barde. Ce n'est pas une villégiature, **mon**
86 passé.

109

87 Chaque escale se paie cash. **Tu** as beau chercher à le distancer, **t'**as qu'à **te** retourner
88 pour le surprendre en train de **te** coller au train. Si **tu** veux vraiment **te** rendre utile, tire

89 une fermeture-Eclair sur **ta** bouche d'égout et fais-**toi** oublier.

90 [Je] reviens de très loin, je [te] rappelle. [J'étais] en guerre, merde ! Ce n'est pas une fête
91 foraine, la guerre. [Une fois] le fond touché, [tu] ne remontes jamais [en entier]. [Tu] peux
92 plus regarder le monde avec les yeux d'avant. [Tu] tournes [à droite], [tu] tournes [à gauche],
93 pas moyen de semer les dizaines de fantômes que [tu] trimballes dans ton sillage. [J'ai]
94 essayé pourtant. Dieu sait combien [j'ai] fermé les yeux [au point de] [me] fissurer les
95 tempes. Rien à faire. Dans le noir, [en plein] jour, où [tu] vas, où [tu] [te] retires, ils sont [là],
96 obstinément ancrés dans [ta] mémoire, [désespérément] cramponnés à [tes] guêtres. [J'ai] le
97 sentiment que même si [je] venais à [me] brûler la cervelle ou à [m']immoler avec un lance-
98 flamme, [je] ne pourrais pas [m']en débarrasser. Et tous les remords du monde ne [me]
99 réconcilieraient pas avec eux. C'est vrai, [j'ai] fait des trucs [moches], et [vilains], et pas
100 [possibles], mais [je] [me] suis repenti, bordel ! [J'ai] demandé pardon...
101 [Qu'est-ce que ça change ? Rien... Pourtant, à l'époque, [je] croyais dur comme fer que
102 [j'étais] du bon côté, que [je] [me] battais pour une noble cause. [J'étais] décidé à sacrifier [ma]
103 vie pour

110

104 un Etat [islamique]. [J'avais] la foi ! [Je] rêvais d'une race aryenne, d'une nation [colossale],
105 d'un empire [inexpugnable], [beau] et [fort] comme un olympe ; [je] rêvais d'un monde
106 [aseptisé], [débarrassé] de la vermine, des minables, des avortons ; un monde [splendide]
107 avec des hommes [sublimes], au regard [purifié], au visage [radieux] comme des soleils
108 d'été. [Je] voulais contribuer à ce projet [titanesque], [me] rendre [utile] [au lieu de] [me]
109 consumer sur un pied [au coin des] rues, à embêter les passantes et à jouer au plus [malin].
110 Les tentations étaient très [fortes]. [Je] ne pouvais les ignorer. [Tu] [te] rends compte ? Une
111 race de seigneurs, une communauté de justes et moi, [vaillant], [victorieux], [fier] de mes
112 engagements pour l'éternité. On ne [m']a jamais proposé entreprise aussi [fabuleuse] ; [je] ne
113 [m']étais jamais cru [capable] de relever un tel défi.

114 La femme est [émue]. Elle tente de le calmer.

115 — [Me] touche pas ! La repousse-t-il [répugné].

116 [T'as] rien à me dire. Celui qui n'a pas fait la guerre ne peut pas comprendre de quoi [je]
117 parle.

118 [Il] retourne dans la salle de bain. Un crachotement, et le robinet émet un long
119 sifflement.

120 [Brusquement], un jet [rougeâtre] en gicle puis, un sang [effervescent] déborde le lavabo et
121 se met à cascader sur le carrelage dans un chuintement [épouvantable].

111

122 Abou Seif recule. [Incrédule]. Le sang suinte de partout, éclabousse les murs, les escalade
123 en se ramifiant, atteint le plafond... [Terrifié], Abou Seif se prend la tête à deux mains et
124 se met à hurler, à hurler...

125 - [Je] suis là, chéri. Abou Seif, Abou Seif, réveille-[toi] ! C'est qu'un rêve.

126 Abou Seif se réveille. Il est dans son lit. Abasourdi.]

127 Un drap [froissé] contre la poitrine [ruisselante] de sueur. Il tremble de tout son corps ; ses
128 dents s'entrechoquent avec une rare intensité. Il saute hors du lit, décidé à en finir, se
129 rue vers la salle de bain, s'arrête net, frappé par la blancheur [immaculée] des murs.

130 Il se frotte les yeux, [énergiquement], [furieusement].

131 La femme arrive derrière lui, le prend par les épaules. Il bondit de frayeur, comme
132 [électrocuté].

133 — Ce n'est que moi, chéri.

134 — [Tu] m'as fait peur.

135 **A bout de** nerfs, Abou Seif flanche et éclate en sanglots. **Tendrement**, sa femme lui
136 saisit la tête et la repose contre son épaule.
137 — **J'**en peux plus...
138 — Ça va s'arranger, chéri.
139 — Qu'est-ce que tu en sais ? hurle-t-il en la repoussant.

112

140 Le reste de ses cris s'étrangle dans un gargouillis.
141 Son épouse a changé de physionomie.
142 La femme qu'il tient dans ses bras est quelqu'un d'autre : c'est une vieille bédouine,
143 petite et fripée, au visage **orné** de tatouages **olivâtres**.
144 - Qui es-**tu** ?
145 L'inconnue essaye de lui expliquer avec les mains qu'elle ne peut pas parler.
146 - D'où est-ce que **tu** sors, **toi** ?
147 Elle relève **subitement** le menton : sa gorge est **tranchée** d'un bout à l'autre.
148 Abou Seif pousse un hurlement, se retranche derrière les mains. Quand il rouvre les
149 yeux, son épouse est étendue sur le sol. L'inconnue a disparu. Seul le robinet coule
150 d'une eau **claire** et **troublante** à la fois.
151 - C'est pas possible. Nora, c'est **absurde**... **absurde**... .
152 Ses doigts **incertains** se hasardent dans la chevelure rousse de la dormeuse, atteignent le
153 front, s'immobilisent dessus. Nora est **glacée**.
154 Abou Seif tombe à la renverse. Les murs s'effacent.
155 Il est dans la rue.
156 — C'est quoi ce cirque ? **Je** suis **en train de** perdre les pédales.
157 Les lampadaires s'allument dans un tintement.
158 Une lune **volumineuse**, **blanche** comme un œil **crevé**, émerge des opacités. Des bruits

113

159 **anarchiques** envahissent le silence ; la rumeur s'amplifie, se propage dans la nuit : deuv
160 ! deuv ! deuv !... Le sol vibre. **Au bout de** la rue, d'abord par petits groupes ensuite par
161 cohortes entières, des gosses, des centaines de gosses avancent, **déguenillés**, **mutilés**,
162 **ensanglantés** puis, des femmes, des vieillards, des bergers avec leurs troupeaux, les
163 yeux hagards, la figure livide, presque **phosphorescente**...
164 Abou Seif se relève et se met à courir tel un possédé à travers champs :
165 — Non, non, nooon...
166 — Abou Seif... Abou Seif...
167 Il est à quatre pattes par terre. Au pied de son lit. Sa femme, penchée sur lui, tente de le
168 ceinturer pour le soulever.
169 — **J'**ai essayé de te retenir, lui explique-t-elle, mais tu es trop **lourd**. **J'**espère que **tu** ne
170 **t'**es pas fait mal ?
171 — **J'**suis pas **tout à fait** **réveillé**, n'est-ce pas ?
172 C'est encore ces **mauvais** rêves qui me font tourner en bourrique...
173 — Quels **mauvais** rêves ?
174 — Ne **t'**approche pas de **moi**, **toi**. **Je** veux savoir si **je** suis réveillé ou bien si le
175 cauchemar continue.
176 — **Tu** es **réveillé**, chéri.
177 — Prouve-le.

114

178 **Je t'**assure que tu es **réveillé**.
179 — **Je** ne **te** crois pas.
180 — M'enfin, ce n'est pas **sérieux**. **Tu** as fait un rêve **agité** et **tu** as glissé **hors du** lit.

181 Comme il refuse de l'admettre, elle s'empare d'un carafon et l'asperge d'eau glacée.
182 — Tu es rassuré, maintenant ?
183 Abou Seif laisse ruisseler l'eau sur son visage, sur sa poitrine, sur le pantalon de son
184 pyjama, attentif à sa froideur, à son écoulement... Avec le bout des doigts, il palpe sa
185 peau trempée, se pince, perçoit nettement la morsure de ses ongles dans sa chair... Il n'y
186 a pas de doute : il est réveillé.
187 — Il est quelle heure ? demande-t-il.
188 — Cinq heures.
189 — Quand est-ce qu'il va se lever, ce putain de soleil ?
190 — Rendors-toi, chéri. Nous avons un long voyage à faire, ce matin. Tu auras besoin de
191 toutes tes forces.
192 — Je t'emmènerai où tu voudras, mais je ne tiens pas à me rendormir. Mon sommeil
193 n'est plus habitable.
194 Il va dans le salon en titubant, s'affaisse dans un fauteuil et allume la radio. La voix
195 cristalline de Cheb Mami le reconforte un peu. Incapable de tenir en place, il se dirige
196 sur la cuisine, trouve du fromage dans le frigo, mord dedans avec

115

197 avidité. Retourne dans la salle de bain. Un moment, il craint d'approcher le lavabo. Se
198 ressaisissant, il ouvre d'une main ferme le robinet, se déshabille, saute sous la douche
199 en fredonnant. Bientôt, le savon soulève une mousse pétillante sur sa poitrine
200 duveteuse. Il pense à la route qui l'attend, aux raccourcis qu'il doit négocier, sourit en
201 songeant à cette bonne vieille mère qui lui manque et qu'il est pressé de retrouver. Il
202 enfle un peignoir et revient dans le salon. La radio grésille. Derrière lui, la porte de la
203 salle de bain claque. Quelqu'un actionne la douche.
204 Rapidement, l'eau se met à envahir le couloir.
205 - Nora...
206 Il pousse la porte, se fige : Nora gît sur le sol, les bras en croix. Elle a le ventre ouvert,
207 les tripes à l'air. Deu ! deu ! deu ! tremble le palier. Il y a du monde dans la cage
208 d'escalier. D'un coup, une foule haillonneuse grouille dans le vestibule.
209 De nouveau, les murs disparaissent.
210 — C'est bientôt fini, oui ! s'insurge Abou Seif.
211 Vous n'existez plus. Vous êtes morts et enterrés.
212 Une main acérée lui broie l'épaule
213 - Lâche-moi, se débat Abou Seif, lâche-moi !
214 - Ce n'est que moi, lui dit Nora en le secouant par l'épaule.
215 Abou Seif se retrouve dans son lit, sa femme penchée sur lui. Il fait non de la tête,
216 repousse la

116

217 main de Nora, bondit hors des couvertures, pâle, les cheveux hérissés, les genoux
218 flageolants.
219 - Cette fois, tu ne m'auras pas, vieille sorcière.
220 - Mais qu'est-ce que tu racontes ?
221 - Ne t'approche pas de moi !
222 Pris de frénésie, il cherche autour de lui, trouve le chandelier.
223 - C'est moi, Nora.
224 - Tu n'es pas Nora. Et je ne suis pas tout à fait réveillé. J'en ai jusque-là et je m'en vais
225 vous écrabouiller tous, bande de vermine.
226 Happé par un tourbillon vertigineux, il se jette sur sa femme et se met à cogner, à
227 cogner, à cogner...

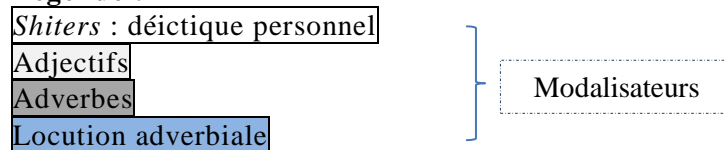
228 Par la fenêtre, **sourd** aux hurlements de Nora, le jour se lève. **Lentement**, la ville se
 229 réveille. Un camion barrit quelque part. On perçoit le chahut **ensommeillé** des lève-tôt...
 230 Abou Seif regarde le chandelier **maculé** de sang, **hérissé** de fragments d'os. Le
 231 téléphone sonne, sonne sept fois. Abou
 232 Seif continue de considérer le chandelier.
 233 - **Je** sais que c'est encore ce foutu rêve, dit-il accroupi devant le corps inerte de son
 234 épouse. **Je** ne **me** laisserai plus faire. **Je** vais attendre de me réveiller une fois pour
 235 toutes.
 236 Il attend, attend, attend...
 237 Il attendra longtemps.

117

238 Le jour est **maintenant** dans la chambre. Ses lumières ricochent sur le mobilier. Le cri
 239 des enfants cogne sur la fenêtre. Nora ne saigne plus. La mare **brunâtre**, dans laquelle
 240 elle s'est **recroquevillée**, s'est coagulée. Abou Seif ouvre la main ; le chandelier tombe
 241 par terre, le blesse à la cheville et va rouler sous la table de chevet. [C'est pas vrai,
 242 maugrée le repentir d'une voix chargée d'orages. Alors **seulement** il comprend ce qu'il lui
 243 arrive et se prend la tête à deux mains.

118

Légende :



Le champ lexical du terme « **folie** » : cinglé – fou – perdre les pédales.

Le champ lexical du mot « **horreur** » : goutte de sang – démoniaque – ligotée – étripier - tranche la gorge – douleur -suppliciée – charniers - Les morts – macchabée - grimace agressive - tes pattes de boucher – éventrer - la guerre – fantômes - ses cris – hurlement – mutilés – ensanglantés - le ventre ouvert – les tripes à l'air – enterrés – cogner - La mare brunâtre... coagulée.

Texte 6 : Malika Mokaddem, *Des rêves et des assassins*

Vers des ailleurs blancs

1 Il tombe des hallebardes. Elles effacent la route. Frappent **mon** visage et mes yeux.
2 Giclent de **partout**. Collent **mes** vêtements à **ma** peau. La Méhari est comme une barque
3 dans la tourmente. **Je** glisse entre deux déluges, celui de **mes** pensées et les eaux.
4 Aucune lumière aux fenêtres de l'immeuble. On dirait que ses derniers occupants sont
5 partis, l'abandonnant comme un cargo **naufagé**. Une épave **échouée** par **gros** temps. La
6 mer roule sa colère contre ses flancs. Ronge la plage. Se fracasse dans **mes** tympan.
7 Palavas **me** semble un bout du monde. Un îlot livré aux assauts tonitruants de cette nuit.

205

8 Arrivée dans l'appartement, **je** me change et **me** sers un whisky. Tourne **en rond**. Ne
9 peux **m'**imaginer l'autre rive. Ma dérive. Le vacarme de ce soir creuse la distance et le
10 temps. Brouille **mon** esprit. **M'**enfirme dans une solitude **opaque**. Lamine, Selma,
11 Foued, Kamel, Rachid... **soudain je me** souviens que c'était la rentrée **scolaire** et
12 **universitaire** en Algérie ce matin! Pas lu la presse ni écouté les informations. Une
13 douleur cisaille mes entrailles. **Je** regarde le téléphone et **ma** montre : minuit. **Là-bas**,
14 mes amis ne dorment pas. **Nous** sommes tous comme ça **maintenant** : **insomniaques** la
15 nuit, **somnambules** le jour. **Je** compose le numéro de Selma.

16 — Selma, bonsoir.

17 - Kenza! Comment vas-tu? **Tu te** plais là-bas? Kenza, ils ont incendié le lycée El Hayat
18 !

19 — C'est pas **vrai**!

20 — Si, si, et ça ne va s'arrêter là.

21 - Et la rentrée?

22 — Eh bien, **nous** l'avons quand même faite, notre rentrée. La trouille au ventre, mais
23 **nous** y sommes allés. Et **tu** as vu ? Per-

206

24 sonne n'a dit sur les chaînes **françaises** que c'était une **formidable** preuve de résistance
25 de tout un peuple ! Est-ce que ce n'en est pas une d'envoyer ses enfants à l'école malgré
26 toutes les menaces qui planent sur cette rentrée?

27 - **Sûr**... crois-tu que ce soit le signe d'un soulèvement **prochain** de la population?

28 - Des bœufs!

29 **J'**éclate de rire. Sacrée Selma, la contradiction, elle ne connaît que ça. L'entends **à**
30 **l'autre bout** qui rit aussi :

31 — **J'**exagère comme **toujours**. **Je** voudrais **tellement** que les gens se bougent. Jusqu'à
32 quand allons-nous tout encaisser ? En dehors des colères qui explosent dans les manifs,
33 rien. On retombe dans la peur.

34 Des bœufs, c'est **vrai** quoi!

35 Kamel et Rachid sont **là** aussi. **Ensuite**, **j'**appelle Lamine. Il égrène des noms. Partis,
36 **disparus**, **menacés**, **tués**. **Triste** rengaine des temps de la haine. [Mais les voix, le rire
37 **surtout**, de **mes** amis **me** font du bien. Rire qui casse **nos** silences. Brasse peurs et
38 dérisions. Désarme l'angoisse. Rire, notre **seule** arme **contre** l'infâme. Rire, écume des
39 larmes, entre cri et aphasie. **Échappée hors de**

207

40 l'asphyxie. Rire, roulade, fanfaronnade de la vie quand le rêve se meurt. Ruade pour
41 émerger de la noyade. Et l'alcool pour oublier, un instant, qu'il n'y a pas de répit. Pas
42 d'oubli.

43 **Je** suis un fantôme. **J'**erre dans les ruines d'Oran. Sous un ciel de sang. Il n'y a plus
44 aucune femme, aucun enfant. Il n'en reste pas trace dans ces éboulements. Passés en
45 débris, **brûlés** de leur mémoire. Il n'y a que des hommes, plus **tout à fait** hommes. Ni
46 visage. Ni membres inférieurs. Des êtres troncs qui gigotent dans un chaos de gravats.
47 Leur tête est **couverte** d'yeux. Des yeux **braqués** en tous sens. **Je me** dis : **heureusement**
48 que **je** suis **invisible**. Ils ne peuvent pas **me** voir. **Je** ne suis qu'un regard. Ne peuvent
49 pas **me** saisir. **Je** ne suis que la buée d'un souffle. **Tout à coup**, une clameur sourd des
50 vestiges. S'élève et monte. Provoque des convulsions dans le corps des êtres-troncs.
51 Devient un **énorme** râle **à travers** les béances des murs encore **debout**. Vrille une

52 douleur dans ma tête et **mon** ventre. **J'**essaie de **me** raisonner: un spectre ne peut pas
53 souffrir. Il n'a ni tête ni ventre.

208

54 Qu'est-ce qui **m'**arrive ? Quelque chose s'est **encore** **détraqué** en **moi** et **pourtant** **je** suis
55 morte. **Je** **me** réveille **en sursaut**. Roulée en chien de fusil, les mains entre les cuisses, **je**
56 **m'**étais endormie sur le divan.

57 Il est quatre heures du matin. La pluie a cessé. Le vent forçait **encore**. Fait claquer les
58 vitres. Cauchemar ou pas, **j'**ai **réellement** mal à la tête et au bas-ventre.

59 Aïcha a pu avertir Zana de **ma** présence **ici**. La femme m'attend chez elle. Slim me
60 guide vers cette banlieue de Montpellier nommée « La Paillade ».

61 La cité du **Grand** Mail : une dalle de béton **emprisonnée** par des barres de béton.
62 **Lugubre**. **Désertée** par les nuées d'enfants qui ont transporté leurs jeux vers des lieux
63 plus cléments. Les cages d'escaliers **me** rappellent celles d'Oran. Puanteur des ordures.

64 Boîtes aux lettres **défoncées**. Ascenseurs en panne. Couloirs pour films **d'épouvanté**.

65 La porte de Zana. **Je** frappe. Elle s'ouvre. Une ombre **me** dévisage un **long** moment. **J'**ai
66 de la peine à distinguer ses traits. L'obs-

209

67 curité règne dans l'appartement. La femme s'avance vers **moi**. **Me** prend dans ses bras et
68 **me** serre à n'en plus finir. **Je** **me** laisse aller à son étreinte. **Me** dis : qu'importe son
69 visage, c'est Elle. C'est Zana. **J'**ai dans la gorge un sanglot qui refuse de sortir.

70 Elle tire un rideau. La pièce s'emplit de la grisaille du jour. **Je** découvre que **je** n'aurais
71 pas reconnu Zana si **je** l'avais croisée dans la rue. Resté au seuil de la porte, son
72 skateboard sur l'épaule, Slim m'informe :

73 - **Je** reviens dans une petite heure.

74 Zana referme la porte.

75 — Il fait **lourd** ! Je n'aime pas ces vents du sud. Ils me rendent **nerveuse**. Et **puis** on
76 suffoque.

77 — La mer est en furie. Superbe. Elle a envahi toute la plage.

78 - **Tu** as été à la mer?

79 - **Je** loge à Palavas.

80 - Ah...

81 Elle m'examine **longuement** avant d'ajouter d'un air songeur :

82 - La première fois que **j'**ai vu ta mère, elle m'a parlé de la mer. Et c'est pareil avec **toi**.

83 **Tu** n'as pas les mêmes mots pour la

210

84 décrire, **heureusement**. N'empêche, c'est une **troublante** coïncidence.

85 — Qu'a-t-elle dit de la mer?

86 — Qu'elle a failli être son tombeau mais qu'Allah ne l'a pas voulu.

87 — Comment ça, son tombeau?

88 — **Parfois** la vie va **encore** plus loin que les histoires inventées et **nous** plonge dans la
89 stupeur.

90 Coudes appuyés aux genoux, elle joint les mains. Entrecroise les doigts :

91 — **Tu** lui ressembles.

92 - Pourquoi la mer a-t-elle failli être son tombeau ?

93 - Un jour, **j'**étais dans le train, en gare de Marseille quand une femme est montée. Elle
94 avait des yeux **hagards** et un bouquet de fleurs à la main. Le wagon était encore **vide**.

95 Elle l'a traversé pour venir s'asseoir **en face de moi**. **Tu** vois ça, une femme de chez
96 nous avec, pour tout bagage, un carré de tissu noué sur deux robes et des fleurs? **J'**étais
97 **sidérée**. Quand **j'**ai essayé de la questionner, elle s'est détournée vers la vitre et s'est

98 mise à pleurer en silence. Durant tout le trajet, elle est restée comme ça : le regard
99 **vague**, **au-delà** des paysages et du temps, le visage

211

100 ruisselant de larmes. **Je** l'ai laissée pleurer en paix. **Je** sais le bien que font les larmes.

101 Avant que le train n'entre en gare **ici**, **je** l'ai vue qui s'appêtait à descendre. **Je** lui ai dit

102 : « J'habite à Montpellier. Veux-**tu** venir chez **moi** ? » Elle a murmuré : «La mer a failli

103 être mon tombeau mais Allah ne l'a pas voulu.» **J'**ai réitéré **mon** invitation. Elle **m'a**

104 observée **longtemps** **à travers** ses larmes et a répondu : «Oui, merci.» **Nous** avons passé
105 plus d'une semaine **ensemble** **avant** qu'elle ne fasse signe à son frère.
106 — Mais pourquoi la mer a-t-elle failli être son tombeau?
107 — **Ton** père **t'a** arrachée à ses bras. Le **lendemain**, elle a repris le bateau pour la France.
108 Elle a dit qu'elle a vu Oran s'éloigner **puis** disparaître derrière une limite d'eau. Elle a
109 dit que c'était comme si on l'avait coupée en deux. Elle a dit qu'elle entendait **tes** cris et
110 **tes** pleurs couvrant le bruit des machines du bateau. Que la mer était **calme**. **Calme**
111 comme la mort. Qu'elle, elle avait la tempête dans sa tête. Un vent **noir** et les
112 hurlements du désespoir. Qu'elle ne se voyait pas atteindre l'autre rive sans **toi**. Elle a
113 dit qu'elle est restée des heures

212

114 comme ça, **déchirée**, **fascinée** par la sérénité des eaux bleues. Elle a dit que **tout à coup**,
115 elle a eu l'impression que la mer se mettait à monter, monter vers elle et l'aspirait.
116 — Comment ça?
117 - Comment ça? Quand la douleur est **insupportable**, **tu** n'as qu'une envie : que ça cesse.
118 Par n'importe quel moyen. Et la mort est un moyen **radical** pour que tout s'arrête.
119 **Définitivement**. Keltoum a enjambé la rambarde et s'est jetée à la mer.
120 - Mais...
121 - Mais elle a eu une chance **incroyable**. Figure-**toi** que sur ce bateau, il y avait beaucoup
122 de militaires **français** qui rentraient en France puisque l'Algérie venait de gagner son
123 indépendance. Parmi eux, il se trouvait un nageur exceptionnel. A l'attitude de **ta** mère,
124 cet homme avait compris qu'elle n'était pas bien. Il n'était pas **loin** lorsqu'elle a flanché.
125 Sans attendre une seconde, l'homme a plongé. Il a pu la rattraper avant qu'elle ne se
126 noie. Il lui a tenu la tête hors de l'eau le temps que le navire ralentisse et envoie une
127 chaloupe. S'il n'avait pas été aussi **bon** nageur, **ta** mère n'aurait pas survécu.

213

128 Zana **me** scrute en hochant la tête. **Je** suis trop **abasourdie**, **trop** **abattue** pour réagir.
129 - Quand elle a repris connaissance, Keltoum était à la Timone, un hôpital de Marseille.
130 Il faisait nuit. Elle a dit que lorsqu'elle a ouvert les yeux dans le noir, elle s'est crue
131 **morte**, gisant **au fond de** la mer. Elle s'est mise à pleurer. Une infirmière est venue la
132 rassurer et lui donner un calmant.
133 « Le lendemain matin, le militaire qui l'avait sauvée lui a rendu visite. Il avait des yeux
134 couleur de la mer et il tenait un bouquet de fleurs à la main. Il lui a dit, en arabe, que la
135 vie était **belle** et qu'elle, elle était **jolie**. Personne **auparavant** ne lui avait dit ça. Elle l'a
136 cru.
137 « Dès qu'elle a été **seule**, elle a pris son baluchon et ses fleurs et elle s'est sauvée de
138 l'hôpital. C'est ce matin-là que **nous** **nous** sommes rencontrées.
139 « Malgré ses souffrances, Keltoum aimait la vie. Et quand elle revenait du marché, son
140 couffin s'ornait **toujours** d'un bouquet de fleurs.
141 Slim a pris le bus pour rentrer chez lui et se rendre **ensuite** au lycée. **Nous** sommes

214

142 convenus de nous retrouver vers dix-neuf heures trente place de la Comédie. **Je** veux
143 aller à la réunion sur l'Algérie. **Je** passe la journée avec Zana.
144 **Je** trouve Slim **attablé** aux Trois Grâces :
145 - Ça va?
146 - Oui.
147 - C'était bien ce que **tu** as appris?
148 — Bien, non. Mais ça **m'a** fait du bien.
149 - Quoi au juste?
150 — **Ma** mère a une existence **vraie** **maintenant**. **Je** crois que je commence à l'aimer. Et
151 ça, ça n'a pas de prix.
152 — Ça sert à quoi, puisqu'elle est **morte**?
153 — Ça sert **surtout** parce qu'elle est **morte**.
154 — Et si on **t'avait** dit que c'était une salope ou une je-m'en-foutiste, hein, qu'est-ce que
155 tu aurais fait?
156 — **Je** n'en sais rien.

157 - C'est trop facile de dire : je n'en sais rien. Tout t'est tombé comme ça, sans que tu aies
158 trop à te bouger le cul! Et tu es là avec tes yeux dilatés comme une camée qui vient
159 d'avoir sa dose, merde!

215

160 - Si elle avait été une femme ignoble, on ne m'aurait pas dit grand-chose. Et ce silence
161 m'aurait sans doute éclairée. Je serais partie sans demander mon reste. Pour me
162 préserver.

163 — Sans demander ton reste, tu crois ça, toi ! Ton reste, on te l'aurait fait bouffer, de
164 gré ou de force. Et plus il est sale et puant, plus les gens se régalent.

165 — Je te trouve bien noir, tout à coup.

166 - Ça doit être ma peau qui déteint en moi. Tes histoires et le vent marin me font suer
167 les nerfs.

168 — Écoute Slim, je suis sonnée.

169 - D'accord, d'accord, fais ton égoïste.

170 Maintenant que tu sais tout, tu veux qu'on te lâche les baskets.

171 Je hausse les épaules. Il se calme et s'abîme dans la contemplation de la foule.

172 Le serveur arrive. Je commande un demi.

173 Nous demeurons silencieux un long moment. Brusquement, Slim éclate de rire.

174 Un rire gai, sans aucune amertume. J'en suis ravie.

175 - Qu'est-ce qui t'arrive?

176 - Tu aurais vu ma rue tout à l'heure!

177 Vrai de vrai, Figuerolles est un village à la Clochemerle !

216

178 — Que s'est-il passé?

179 - Un mec qui s'appelle Ali a vendu son fonds de commerce à un dénommé Brahim.

180 Imagine le Brahim arrivant dans l'après-midi, fier comme un bar-tabac, flanqué d'un
181 peintre. « Qu'est-ce qu'y a écrit là-haut ? » Il montrait l'enseigne du magasin.

182 «Alimentation», a répondu le peintre. « Bon, efface-moi ça et tu mets Brahimentation !

183 » Eh ben, le pauvre peintre, il a eu du mal à lui faire comprendre qu'alimentation n'avait
184 rien à voir avec Ali. Toute la rue s'y est mise pour lui faire admettre ça. Et ça caquetait!

185 Et ça se bidonnait!

186 — Comment ça s'est terminé?

187 - Un coup de neuf à « Alimentation », et à côté, il a fait ajouter « Chez Brahim ».

188 La salle est comble. Universitaires, juristes, journalistes... Analyses des trente années du
189 pouvoir FLN. Critiques diverses et contradictoires. Propos confus ou de mauvaise foi
190 de quelques apparatchiks du gouvernement, qui, eux aussi, sont là. Injures des
191 représentants de la secte des assassins. Minori-

217

192 taires mais présents également. Témoignages qui s'entrecroisent. Disent la peur là-bas.
193 Le désarroi ici. La France qui leur refuse le statut de réfugiés. Les blessures qu'ils
194 voudraient taire lézardent leurs voix. Les femmes collent à la réalité. Trouvent les mots
195 les plus pertinents, les plus virulents pour dénoncer leur exclusion et le calvaire des
196 femmes, là-bas. Leur courage en impose à tous. Slim se penche vers moi:

197 - Les Algériennes, elles sont petites et tout en force. C'est du concentré... Et dis, ça se
198 chamaille toujours comme ça, les démocrates en Algérie?

199 - Traqués en Algérie, ils transportent leurs querelles sur le territoire français. Tu sais,
200 une boutade de chez nous dit : « Ils se sont entendus pour ne jamais tomber d'accord. »

201 Elle a été inspirée par les dissensions au sein de cette fumisterie qu'on appelle le monde
202 arabe. Le pire, c'est qu'elle se vérifie à l'intérieur des camps et des clans d'un même
203 pays.

204 Un chuchotement traverse la salle quand une avocate, établie à Montpellier de longue
205 date, prend la parole.

206 - Qu'est-ce qui se passe ? s'inquiète Slim auprès de son voisin.

218

207 - Il paraît qu'elle a reçu des menaces de mort au téléphone cette semaine.

208 - C'est pas vrai? Je rêve! Ils vont pas nous faire ça ici!

209 — Tu vois ton Clochemerle virer en Bab El Oued?
210 — Non ! Elle, elle est connue dans la ville.
211 Un connard ou un jaloux a sûrement voulu lui foutre la trouille.
212 — Ça commence toujours comme ça : avec des connards qui sèment la peur.
213 A la fin de la rencontre, Roger Faure, Slim et moi allons vers cette femme. Je lui
214 demande :
215 — Est-il vrai que vous ayez reçu des menaces de mort?
216 - Qui vous a dit ça?
217 - Il semble que ce ne soit un secret pour personne.
218 Elle prend une mine accablée :
219 - Les gens sont incapables de se taire!
220 - Quel genre de menace au juste?
221 Elle hésite un moment. Hausse les épaules. Ses traits se crispent :
222 - Bof, puisque tout le monde le sait :
223 « Tu vas crever sale chienne ! Tu vas crever sale chienne ! »

219

224 - C'est une menace de chez nous ça.
225 - Oui. Et c'était une voix très jeune... un beur, sans doute.
226 — Avez-vous porté plainte?
227 Elle se tourne vers Roger Faure qui semble très inquiet.
228 - Bien sûr!
229 Slim s'approche d'elle. Prend un ton rassurant :
230 — C'est un connard, parole!
231 La femme le regarde avec une moue dubitative :
232 - Comme je voudrais en être sûre.
233 Je n'ai pas voulu aller prendre un pot avec les participants. Pas voulu revivre l'Algérie
234 ici. Les mots sur ma mère et ceux de la rencontre s'entrechoquent dans ma tête. Tordent
235 mes entrailles. Arrivée à Palavas, je cours vers les toilettes et dégueule mes tripes.
236 Je regarde la mer. Il y a quelque temps encore, je n'éprouvais aucun souci quant à sa
237 rive nord. Aucune inquiétude quant à

220

238 cette entité nommée Méditerranée. [Vais-je devenir, bon gré, mal gré, une enfant de la
239 rive nord moi aussi? Lors de cette réunion, tout à l'heure, il n'y avait pas que des
240 Algériens.] Loin s'en faut. Juifs du Maghreb, pieds-noirs, Français de naissance ou de
241 sang... tant de gens se sentaient concernés. Offraient de loger des exilés. Divers
242 services. Un partage des peines. J'en étais bouleversée. Soudain nous étions si proches.
243 Je me suis mise à les observer. A me rendre compte des autres désarrois. Des autres
244 amours mutilées ou tombées en amertume quand l'oubli est impossible. Combien
245 sommes-nous de mémoires arrachées? De frustrations exprimées ou tues? D'amours
246 endolories ou nostalgiques? De regards constamment tournés vers l'autre rive? Nous
247 sommes des affections tissées entre Sud et Nord. Des cultures, des mémoires métissées
248 par le Nord et le Sud. Et les flots qui caressent Tunis, Alger, Oran ou Tanger, nous
249 donnent des frissons même au-delà de Marseille, Montpellier et Perpignan.
250 Je regarde la mer. Parviendra-t-elle

221

251 jamais à me guérir des traumatismes algériens? De ma rage?
252 Je regarde la mer. Pense à ma mère. Au désert et à Alilou. J'écoute le vent. Je n'arrive
253 pas à manger. N'arrive pas à dormir. N'arrive pas à bouger. J'ai des brûlures à l'estomac.
254 Et des crampes plus bas. [Le vent brome sur les maux du Sud. Baratte la mer.
255 M'emporte vers des ailleurs blancs. Loin de tout. J'ai mes embrouilles d'origines,
256 embruns de liberté.]
257 Cinq heures du matin, ma décision est prise. Je boucle ma valise. Me fais du café.
258 Appelle un taxi. Gare de Montpellier. Des balayeurs. Quelques clochards encore
259 endormis. J'achète mon billet et un journal. Attends sept heures pour téléphoner
260 chez Slim.
261 - Slim dort encore.

262 — Ne le réveillez pas. **Je** voulais vous dire un **grand** merci. **Je** pars.
263 - Où? En Algérie? Déjà!
264 — Non, non. **Je** passe voir une amie à Paris. Ensuite **j'**irai au Canada. Dites à Slim que
265 **je** lui écrirai.

222

266 - **Tu** vas rester là-bas?
267 — Non, **j'**ai envie de voyager. **Au revoir** Khadidja, **je** prends le TGV de sept heures
268 cinquante.
269 **Je** suis dans le train quand Slim déboule sur le quai avec ses patins. Bouscule les gens.
270 Vient vers **ma** fenêtre :
271 - Qu'est-ce qui **te** prend? Qu'est-ce qui s'est passé?
272 - Il **me** prend des envies de voyage.
273 Des envies d'aller vers des pays où **je** n'ai aucune racine. Comme **toi**.
274 — **Tu** reviendras?
275 - Oui.
276 — **Sûr**, c'est pas un bobard?
277 - **Je** **te** le promets et **nous** pourrons parler.
278 - Quand?
279 - **Je** ne sais pas.
280 Le train s'ébranle. **Je** lui fais un signe de la main. **Au moment** de quitter Montpellier,
281 c'est le visage de l'avocate vue hier qui vient hanter **mes** pensées. Et dans le roulement
282 du train **j'**entends : « **Tu** vas crever **sale** chienne! **Tu** vas crever **sale** chienne ! **Tu** vas
283 crever **sale** chienne ! »
284 — Eh, madame **je** sais pas!

223

285 Slim glisse sur le quai et accompagne le train.
286 — Envoie-**moi** plein de cartes **postales**.
287 — Promis.
288 **Je** vois dans ses yeux **tant** d'interrogations.
289 **Mon** cœur se serre.
290 - **Tu** es **trop**, **toi**!
291 Il éclate de rire. Et dans une pirouette **folle**, **m'**envoie un baiser avant de disparaître
292 derrière un pilier. C'est cette image-là et son rire **radieux** que **je** veux garder de
293 Montpellier.
294 Montpellier file à **ma** fenêtre. Roger Faure **m'**avait invitée à dîner ce soir. Il **me** faut
295 penser à lui téléphoner de Paris pour **me** décommander.

Légende :

Shiters : déictique personnel

Adjectifs

Adverbes

Locution adverbial

Modalisateurs

Résumé :

Notre thèse consiste à mettre en valeur la dynamique entre trois éléments fondamentaux (*une diversité énonciative, des mutations discursives et une quête identitaire*) dans la littérature algérienne d'expression française. D'abord, nous devons mettre en valeur la notion de l'*algérianité* à partir de quelques textes des pères fondateurs de la littérature algérienne : Mohammed Dib, Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, et Kateb Yacine. Dès lors, nous procéderons à une analyse discursive de quelques textes littéraires contemporains, comme *Les Sens Interdits* de Mourad Djebel, *Des rêves Et Des Assassins* de Malika Mokeddem, *Tues-les Tous* de Salim Bachi, *Puisque Mon Cœur est mort* de Maïssa Bey, *Festins De Mensonges* d'Amin Zaoui, et *Les Chants Cannibales* de Yasmina Khadra. À cet égard, nous devons mettre en lumière la contemporanéité dans la littérature algérienne, et les mutations discursives qui en résultent.

Summary:

Our thesis consists to show the dynamic between three fundamentals elements (*an enunciative discursive, a discourse's mutations and a quest for identity*) in the algerian literature in french language. First, we must to show the notion of *algerianity* from some texts of the founding fathers of the algerian literature: Mohammed Dib, Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, and Kateb Yacine. Our study deals with a discourse analysis of some contemporary texts, as *Les Sens Interdits* of Mourad Djebel, *Des rêves Et Des Assassins* of Malika Mokeddem, *Tues-les Tous* of Salim Bachi, *Puisque Mon Cœur est mort* of Maïssa Bey, *Festins De Mensonges* of Amin Zaoui, and *Les Chants Cannibales* of Yasmina Khadra. In this regard, we have to reveal the contemporarily in the algerian literature, and the mutations of discourses that results.

ملخص

تتمحور رسالتنا هذه في تسليط الضوء على ثلاثة عناصر أساسية : تنوع منطق الكلام، والتغيرات الخطابية، و البحث عن الهوية في الأدب الجزائري باللغة الفرنسية. نقوم أولاً بإبراز مدى الهوية الجزائرية عبر بعض النصوص لدى مؤسسي الأدب الجزائري : محمد ديب، مولود فرعون، مولود معمري و كاتب ياسين. بناءً على هذا ، نقوم بتحليل خطابي لبعض النصوص الأدبية المعاصرة، مثل الاتجاهات الممنوعة لمراد جبل، الأحلام والقتلة لمليكة مقدم، اقتلوهم جميعاً لسليم باشي، وليمة الأكاذيب لأمين الزاوي، و أناشيد أكلة لحوم البشر لياسمين خضراء. في هذا النطاق، نعد إلى الكشف عن المعاصرة في الأدب الجزائري، وإظهار التغيرات الخطابية الناتجة عنها